



DOSSIER

**NARRATIVAS AUDIOVISUALES
DEL NOA**

ISSN 2683-782x (En línea)

CUADERNOS DE HUMANIDADES N° 40

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA
FACULTAD DE HUMANIDADES
2024**

**COMISIÓN DE BIBLIOTECA
Y PUBLICACIÓN DE LOS
CUADERNOS DE HUMANIDADES**

1

© Cuadernos de Humanidades es una publicación anual de la Comisión de Biblioteca y Publicación de los Cuadernos de Humanidades de la FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA.

Edición en línea: ISSN 2683-782x

Domicilio Editorial: Avda. Bolivia 5150 (4400) Salta - Argentina
Tel: 54-0387-425-5457/5480



Esta obra se publica bajo licencia de
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Edición a cargo de Betina Campuzano

Traducción de resúmenes: Laura Bottiglieri

Diseño y diagramación: María Noelia Mansilla Pérez y Víctor Enrique Quinteros

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA

Ing. Daniel HOYOS
Rector

Cr. Nicolás INNAMORATO
Vice Rector

FACULTAD DE HUMANIDADES

Dra. Mercedes Celia VÁZQUEZ
Decana

Lic. Gabriela CARETTA
Vice-Decana

Prof. Karina CARRIZO ORELLANA
Secretaria Académica

Lic. Marcela Álvarez
Secretaria Administrativa

Mg. Ariel DURÁN
Secretario Técnico

Cuaderno de Humanidades N° 40
ISSN 2683-782x (En línea)

COMITÉ EDITORIAL

Editora Académica Betina Sandra Campuzano
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Directora Laura Inés Bottiglieri
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Edición y corrección
de textos** Betina Sandra Campuzano
Escuela de Letras
Leandro Arce del Piero
Escuela de Letras

Difusión Silvia Miranda
Biblioteca y Hemeroteca de Humanidades
Marcelo Correa
Escuela de Historia
Augusto del Corro
Escuela de Filosofía

Gestión financiera Rosana Flores
Escuela de Historia

Traducción de textos Laura Inés Bottiglieri
Dpto. de Lenguas Modernas

**Soporte Técnico
de edición electrónica** Susana González Ábalos y
Fernando Javier Delgado
Biblioteca Electrónica de la UNSa

Miembros

Escuela de Antropología Virginia Sosa
Universidad Nacional de Salta, Argentina
José Miguel Naharro
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Escuela de Ciencias de la Comunicación Sergio Grabosky
Universidad Nacional de Salta, Argentina
Sergio Quintana
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Escuela de Ciencias de la Educación Ana Laura Mercader
Universidad Nacional de Salta, Argentina
María Alejandra Rueda
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Escuela de Filosofía Augusto del Corro
Universidad Nacional de Salta, Argentina
Lumena Saravia
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Escuela de Historia Rosana Flores
Universidad Nacional de Salta, Argentina
Marcelo Correa
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Escuela de Letras Leandro Arce de Piero
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Departamento de Lenguas Modernas María Elena Dousset
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Biblioteca y Hemeroteca de Humanidades Silvia Leonor Miranda
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Centro de Estudiantes de la Fac. de Humanidades Paula Agustina Rojas
Universidad Nacional de Salta, Argentina
Leonela Camila Pérez
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Diseño y Diagramación María Noelia Mansilla Pérez
Universidad Nacional de Salta, Argentina
Víctor Enrique Quinteros
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Comité Académico Externo

Susana Barco

Universidad Nacional del Comahue,
Argentina

Gloria Edelstein

Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

Gonzalo Espino Relucé

Universidad Nacional Mayor de San
Marcos, Perú

Francisco Miguel Espino Jiménez

Universidad de Córdoba, España

Alejandro Espinosa Yáñez

Universidad Autónoma Metropolitana,
Méjico

Álvaro Fernández Bravo

Universidad de San Andrés, Argentina

Manuel Fernandez Cruz

Universidad de Granada, Argentina

Leonardo Funes

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Mercedes Leal

Universidad Nacional de Tucumán,
Argentina

James Loucky

Western Washington University,
Estados Unidos

Mauro Mamani Macedo

Universidad Nacional Mayor de San
Marcos, Perú

Jorge Martínez

Universidad Nacional de Tucumán,
Argentina

María Eduarda Mirande

Universidad Nacional de Jujuy,
Argentina

María Inés Mudrovcic

Universidad Nacional del Comahue,
Argentina

Francisco Naishtat

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Tatiana Navallo

Universidad de Montreal, Canadá

Omar Rincón

Universidad de los Andes

Adriana Patricia Ronco

Centro Universitário Augusto Motta,
Brasil

Adriana Stagnaro

Universidad de Buenos Aires,
Argentina

Jorge Steiman

Universidad Nacional de San Martín,
Argentina

César Tcach

Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

Daniel Weidner

Humboldt Universität zu Berlin,
Alemania

**Evaluadores
del Dossier N° 39** Alejandra Cebrelli
Universidad Nacional de Salta - Argentina

Alicia Aisemberg
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Ana Laura Elbirt
CONICET, Universidad Nacional de Jujuy,
Universidad Nacional de Salta- Argentina

Anabella Castro Avelleryra
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Cleopatra Barrios
Universidad Nacional del Nordeste - Argentina

Cristina Siragusa
Universidad Nacional de Salta, Argentina

María Eduarda Mirande
Universidad Nacional de Villa María -
Argentina

Darío Flores
Universidad Nacional de San Juan - Argentina

Emiliano Venier
Universidad Nacional de Salta - Argentina

Franco Passarelli
Universidad de Buenos Aires- - Argentina

Gabriela Palazzo
Universidad Nacional de Tucumán - Argentina

Germán Azcoaga
Universidad Nacional de Tucumán- Argentina

Javier Cossalter
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Leonardo Murolo
Universidad Nacional de Quilmes - Argentina

María Gabriela Aimaretti
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Pablo Piedras
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Paula Laguarda
Universidad Nacional de la Plata - Argentina

Paz Escobar Pesano
Universidad Nacional de la Patagonia San Juan
Bosco - Argentina

Pedro Arturo Gómez
Universidad Nacional de Tucumán -
Argentina

Pedro Sorrentino
Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Santiago Ruiz
Universidad Nacional de Córdoba- Argentina

Ximena Triquell
Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| DOSSIER | 13 |
| “NARRATIVAS AUDIOVISUALES DEL NOA” | |
| Coordinado por Dra. Ana Inés Echenique y Dra. Ana Laura Lusnich | |
| Presentación. “Narrativas audiovisuales del NOA” <i>Ana Inés Echenique y Ana Laura Lusnich</i> | 14 |
| Soberanía Audiovisual desde “acá”. El Foco en <i>Una estrella y dos cafés</i> y <i>Pipa</i> <i>Ana Echenique y Paola Vargas</i> | 19 |
| Modos de hacer, de ver y de resistir: Wayruro Comunicación Popular (Jujuy, NOA, 1994-2024) <i>Ariel Ogando, Paula Kuschnir y Alejandra García Vargas,</i> | 34 |
| En las periferias del documental. El caso de “Donde hubo fuego” y “Camera Obscura” <i>Santiago Martín Álvarez y Lautaro Arias Camacho,</i> | 57 |
| Representaciones de Salta en narrativas cinematográficas contemporáneas <i>Gabriel Ángel Pérez</i> | 69 |
| Hacia un pensamiento descentralizado: aproximaciones al campo cinematográfico y audiovisual del Noroeste argentino desde una perspectiva regional <i>Ana Laura Lusnich</i> | 83 |
| Modernidad cinematográfica y revisionismo histórico en <i>El último montonero</i> (1962/1963) de Catrano Catrani <i>Iván Morales</i> | 103 |
| Tres películas góticas del norte argentino <i>Fabián Soberón</i> | 122 |
| La conformación de un cine de consumo masivo en el Noroeste argentino durante la última década <i>Jorge Sala</i> | 140 |
| ENTREVISTA | 156 |
| Filmar en el NOA. El caso de “Renacer Audiovisual/2021” <i>Víctor Notarfrancesco</i> | 157 |

| | |
|--|------------|
| ARTÍCULOS | 170 |
| Género y sujeto migrantes en <i>La cola de la serpiente</i> de Leonardo Padura <i>Martha Barboza</i> | 171 |
| Desigualdades en el ejercicio de los derechos culturales durante la pandemia en zonas rurales. El caso de Santa Isabel (La Pampa, Argentina) <i>Clarisa Inés Fernández</i> | 189 |
| RESEÑAS | 209 |
| <i>El antiguo Egipto. Los primeros grandes imperios de la historia.</i> Córdón i Solá- Sagalés, Irene. Shackleton books, 2021. 174 páginas. <i>Perla Rodríguez</i> | 210 |
| <i>Diálogos posdigitales. Las TRIC como medios para la transformación social.</i> Marta-Lazo, Carmen y Gabelas-Barroso, José Antonio. Gedisa. Madrid. 2023. 168 páginas. <i>Esteban Ismael Bordón</i> | 212 |

INDEX

| | |
|---|------------|
| Dossier Audiovisual narratives of the NOA” | 13 |
| Coordinated by Dra. Ana Inés Echenique and Dra. Ana Laura Lusnich | |
| Presentation “Audiovisual narratives of the NOA” <i>Ana Inés Echenique y Ana Laura Lusnich</i> | 14 |
| Audiovisual sovereignty from “here”. Focus on <i>Una estrella y dos cafés</i> and <i>Pipa</i> <i>Ana Echenique y Paola Vargas</i> | 19 |
| Ways of making, ways of seeing, ways of resisting: Wayruro Comunicación Popular (Jujuy,NOA, 1994-2024) <i>Ariel Ogando, Paula Kuschnir y Alejandra García Vargas,</i> | 34 |
| On the peripheries of the documentary. The case of “Donde hubo fuego” and “Camera Obscura” <i>Santiago Martín Álvarez y Lautaro Arias Camacho</i> | 57 |
| Representation of Salta in contemporary Cinematographic narratives <i>Gabriel Ángel Pérez</i> | 69 |
| Towards decentralized thinking: approaches to the cinematographic and audiovisual field of Northwestern Argentina from a regional perspective <i>Ana Laura Lusnich</i> | 83 |
| Modern cinema and historical revisionism in Catrano Catrani’s <i>El último montonero</i> (1962/1963) <i>Iván Morales</i> | 103 |
| Three Ghotic Films from Northern Argentina <i>Fabián Soberón,</i> | 122 |
| The Emergence of Mainstream Cinema in Northwest Argentina during last Decade <i>Jorge Sala</i> | 140 |
| INTERVIEWS | 156 |
| Filming in NOA. The case of “Renacer audiovisual/2021” <i>Victor Notarfrancesco</i> | 157 |

| | |
|--|------------|
| ARTICLES | 170 |
| Gender and Migrant Subjects in <i>La cola de la serpiente</i> by Leonardo Padura <i>Martha Barboza</i> | 171 |
| Inequalities in the exercise of cultural rights during the pandemic in rural areas. The case of Santa Isabel (La Pampa, Argentina) <i>Clarisa Inés Fernández</i> | 189 |
| REVIEW | 209 |
| <i>Ancient Egypt. The first great empires in history.</i> Cordon i Solá-Sagalés, Irene. Shackleton books, 2021. 174 pages. <i>Perla Rodríguez</i> | 210 |
| <i>Post-digital dialogues. TRICs as media for social transformation.</i> Marta-Lazo, Carmen and Gabelas-Barroso, José Antonio. Gedisa. Madrid. 2023. 168 pages. <i>Esteban Ismael Bordón</i> | 212 |

DOSSIER
NARRATIVAS AUDIOVISUALES
DEL NOA

Introducción: “Narrativas audiovisuales del NOA”

Audio-visual Narratives from Northwestern Argentina

Ana Echenique*

Ana Laura Lusnich**

La problematización del tiempo-espacio en el territorio, desde las categorías de Gilles Deleuze (1987) sobre imagen-tiempo y devenir del tiempo, nos invita a replantearnos cómo concebimos y experimentamos la realidad territorial y regional. Deleuze propone una visión del tiempo no lineal, donde el pasado, el presente y el futuro coexisten y se entrelazan en una multiplicidad de posibilidades. Desde esta perspectiva, el territorio deja de ser simplemente un espacio estático y unívoco, para convertirse en un campo de acontecimientos en constante devenir. En este sentido, las narrativas que estructuran la experiencia territorial se convierten en herramientas para articular esa multiplicidad temporal en un relato coherente. La narrativa no sólo da forma a los eventos pasados y presentes, sino que también anticipa y proyecta posibles futuros, creando así una textura temporal compleja y dinámica. Deleuze nos exhorta a pensar en el territorio como un flujo continuo de acontecimientos, en los que el tiempo se despliega de manera no lineal permitiendo la emergencia de nuevas identidades y formas de ser en el mundo. Esta concepción de la identidad territorial como un proceso de cambio y mutabilidad se contrapone a visiones estáticas y monolíticas del territorio. En lugar de entender la identidad como algo fijo y dado, el autor nos convoca a pensar en ella como un proceso en constante transformación, donde las narrativas juegan un papel fundamental en la articulación de esa dinámica temporal. Así, el territorio se convierte en un espacio de posibilidades y potencialidades, donde el pasado y el futuro convergen en el presente para dar forma a nuevas formas de vida y de ser en el mundo.

* Ana Inés Echenique. Argentina. Doctora en Comunicación Social. Profesora Adjunta a cargo de Teoría y Práctica de TV y Teoría y Práctica de Cine y Video de la carrera de Comunicación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Coordinadora del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades, Investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta e integrante del Instituto de Comunicación Política y Sociedad. anaeche66@yahoo.com.ar

** Ana Laura Lusnich. Argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora Titular de la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Desde 1997 dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. E-mail: alusnich@gmail.com

La perspectiva de Deleuze sobre el tiempo y el espacio encuentra resonancia en el análisis de Víctor Arancibia y Cleopatra Barrios (2017) sobre las narrativas de la memoria y la identidad nacional argentina. Desde Buenos Aires, centro político y cultural del país, se han construido y difundido narrativas que han ejercido una influencia dominante sobre el resto de las provincias. Estas narrativas, en muchas ocasiones, han impuesto visiones homogeneizadas y dominocéntricas del país, relegando las particularidades y heterogeneidades de las regiones geoculturales. La idea de Deleuze sobre la multiplicidad temporal y la coexistencia de diferentes posibilidades se construye en la diversidad de experiencias y perspectivas dentro de la Argentina, que han sido invisibilizadas o subordinadas a la visión central. Mientras que desde el centro se han monopolizado los medios de producción y distribución cultural, las regiones han sido percibidas y representadas de manera simplificada y estereotipada, subordinadas a las necesidades y visiones de la capital.

Sin embargo, el análisis de Arancibia y Barrios también señala la resistencia y la lucha de las regiones por afirmar sus identidades y narrativas propias, tanto en el ámbito audiovisual como en otros aspectos culturales. Esta disputa por los modelos culturales y simbólicos revela una tensión entre las visiones dominantes y las aspiraciones de autonomía y reconocimiento de las regiones, una tensión que refleja la complejidad del tiempo y el espacio en la construcción de la identidad nacional argentina. En este sentido, el diálogo entre las ideas de Deleuze y el análisis de Arancibia y Barrios nos estimula a reflexionar sobre la multiplicidad de tiempos y espacios que coexisten en la construcción de la identidad nacional y regional, así como sobre las tensiones y luchas que surgen en este proceso. Por otra parte, desde una perspectiva descentralizada, la propuesta de Alejandra García Vargas (2015) nos lleva a pensar sobre los “mapas sociobiográficos”. Así, esta mirada nos desafía a considerar las múltiples capas de significado y las complejas interacciones que influyen en la representación y la percepción de la identidad regional desde una perspectiva localizada, contextualizada, y centrada en los sujetos sociales y culturales intervinientes.

En este dossier, donde se entrecruzan debates sobre producción audiovisual y región, es fundamental reponer la pregunta en torno a cómo estas narrativas construyen las “realidades” del Noroeste argentino (NOA), y cómo las representaciones audiovisuales se relacionan con la diversidad cultural y las dinámicas de poder que configuran la sociedad argentina contemporánea. En última instancia, nos enfrentamos a la tarea de desentrañar las complejidades inherentes a la producción, circulación y recepción de las narrativas audiovisuales del NOA, reconociendo su potencial para desafiar y reconfigurar las narrativas dominantes y promover una visión más inclusiva y plural de las identidades regionales y nacional.

En este contexto, es imperativo reconocer que la noción misma de región ha sido concebida tradicionalmente como un territorio disociado de las identidades y culturas que la habitan, reduciéndose a una mera cartografía. Sin embargo, en esta ocasión, nos proponemos abordar este desafío desde una perspectiva conjunta y crítica, gracias al trabajo interdisciplinario tramado entre investigadores e investigadoras de la Universidad Nacional de Salta (UNSa), la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Universidad Nacional de Jujuy (UNJu) y la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Así, el presente dossier, titulado “Narrativas audiovisuales del NOA”, se erige como un espacio de reflexión

crítica y retrospectiva, delineando un panorama integral de la producción (experimental, documental, ficcional) en la región, tanto como avanzar en las facetas de la distribución y la exhibición. Desde la fundación del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental (LAPAE) en el 2014 hasta las actuales dinámicas de resistencia y afirmación identitaria, diversas voces convergen para desentrañar las estructuras de poder subyacentes en la producción y circulación de contenidos audiovisuales en el NOA.

A través de una mirada interdisciplinaria, investigadores e investigadoras de las mencionadas universidades se sumergen en un análisis profundo de las dinámicas culturales y sociales que moldean el paisaje audiovisual regional. Desde la exploración de las tensiones enfrentadas por los realizadores locales hasta el análisis de estrategias de promoción de narrativas regionales distintivas, este dossier aborda una amplia gama de temáticas que invitan a repensar nuestras concepciones sobre la nación, la región y la identidad. Asimismo, se plantea el desafío de analizar las implicaciones de la promoción de codificaciones y de sistemas de representación audiovisual singulares e independientes frente a modelos hegemónicos impuestos por las grandes plataformas, desde una perspectiva arraigada en lo regional y lo local. Las narrativas descentradas que emergen de este análisis desbordan los límites convencionales y nos invitan a reconocer y celebrar la diversidad de voces y experiencias que conforman el rico paisaje audiovisual del NOA. En última instancia, este dossier se propone como un llamado a la acción para repensar y redefinir las narrativas audiovisuales del NOA, trascendiendo las fronteras impuestas y habilitando la expresión de la multiplicidad de identidades que habitan esta vibrante región del país.

La región del noroeste argentino presenta narrativas audiovisuales que construyen representaciones a partir de la diversidad cultural y la complejidad de su entorno. En este número de *Cuaderno de Humanidades*, proponemos interpretaciones y análisis que aborden desde la soberanía y representación hasta la resistencia y la identidad en el contexto del audiovisual regional desde una perspectiva histórica.

Ana Inés Echenique y Paola Marcela Vargas Camargo, investigadoras de la Universidad Nacional de Salta, nos invitan a cuestionar las dinámicas de poder en la producción audiovisual del NOA, analizando películas como *Pipa* (Alejandro Montiel, 2022) y *Una estrella y dos cafés* (Alberto Lecchi, 2006). Desde una perspectiva crítica, se exploran los mecanismos de promoción y circulación de discursos audiovisuales, revelando cómo estos moldean identidades regionales y locales.

Tomando como eje de estudio la trayectoria de Ariel Ogando, Paula Kuschnir y Alejandra García Vargas, investigadores de la Universidad Nacional de Jujuy, se sumergen en la experiencia de Wayruro Comunicación Popular, destacando su papel como herramienta de transformación social en la provincia de Jujuy. Se examinan los modos de resistencia y colaboración que definen la comunicación popular en el NOA, desde su hacer hasta sus formas de representación.

Víctor Notarfrancesco, investigador de la Universidad Nacional de Salta, nos lleva al corazón de la producción audiovisual en Salta, explorando los desafíos y tensiones enfrentados por los realizadores locales. A través de entrevistas con productores y productoras, se revelan las condiciones materiales y simbólicas que moldean la industria audiovisual en la región.

Santiago Martín Álvarez y Lautaro Arias Camacho, ambos de la Universidad Nacional de Salta, analizan la producción de documentales en Argentina desde una perspectiva alternativa, indagando sobre proyectos que desafían las convenciones industriales y que promueven narrativas decoloniales y etnográficas.

Gabriel Ángel Pérez, perteneciente a la Universidad Nacional de Salta, se concentra en el estudio de las narrativas cinematográficas contemporáneas que analizan la identidad salteña. Desde diferentes géneros y enfoques, el análisis de los films revela las tensiones y las construcciones culturales que moldean la representación de “la salteñidad”.

Ana Laura Lusnich, investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, plantea una reflexión sobre el enfoque regional en el estudio del cine y el audiovisual argentino, destacando la importancia de reconocer y valorar la diversidad de narrativas y experiencias concretadas en el NOA. Con estos propósitos traza un panorama histórico-crítico del cine y el audiovisual de la región y ahonda en las dinámicas que caracterizan los ámbitos de la producción, la realización y la circulación de las obras audiovisuales.

Iván Morales, investigador de la Universidad de Buenos Aires, analiza en profundidad un film argentino poco reconocido por los historiadores y críticos: *La fusilación (El último montonero)*, Catrano Catrani, 1962/1963). Entre otras características singulares, se enfoca en el proyecto de producción-creación definido por su director, así como en la formulación de un relato antiépico de la figura y la vida de Chacho Peñaloza que marca las tensiones visibles entre el clasicismo y la modernidad cinematográfica.

Fabián Soberón, profesor e investigador de la Universidad Nacional de Tucumán, desarrolla una original exploración del concepto de “gótico sureño norteamericano” en una selección de producciones cinematográficas del norte argentino. A estos fines, revela las huellas de lo oscuro, lo misterioso y lo bárbaro en la puesta en escena y el diseño narrativo; en tanto, a su vez, analiza la producción de sentido partiendo de las contradicciones éticas, políticas y religiosas presentes en los films.

Cerrando el dossier, Jorge Sala, investigador de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de las Artes y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, examina el surgimiento y el crecimiento de una tendencia innovadora en el audiovisual del norte argentino: el cine de corte comercial que tiene una circulación amplia en salas de cine. En particular, aborda tres aspectos que definen la emergencia de un tipo de cine que puja por ocupar un lugar central en el escenario regional y nacional: el tratamiento de lo genérico, las formas de representación de los espacios urbanos y el empleo del lenguaje local.

En conjunto, estas contribuciones ofrecen un tejido rico y diverso del paisaje audiovisual del noroeste argentino, revelando las complejidades y las riquezas de sus narrativas, representaciones y formulaciones identitarias.

Bibliografía

Arancibia V. y Barrios. C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. En *Folia Histórica del Nordeste*. UNNE (30). Recuperado de: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/issue/view/363>

Deleuze, G. (1987). La imagen tiempo. En *Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

García Vargas A. (2015). *Sentidos de ciudad: Poder, desigualdad y diferencia en narrativas audiovisuales de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.

Soberanía Audiovisual desde “acá”. El Foco en *Una estrella y dos cafés* y *Pipa*

Audiovisual Sovereignty from “Here”. Focus on *Una estrella y dos cafés* and *Pipa*

Ana Inés Echenique *

Paola Marcela Vargas Camargo **

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

Este trabajo se sitúa en la intersección entre la producción audiovisual, en especial aquella respaldada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y las dinámicas de la industria cinematográfica globalizada, tales como la plataforma Netflix. Se propone cuestionar los mecanismos de poder y las relaciones de dominación inherentes a la promoción y circulación de ciertos discursos audiovisuales, destacando cómo estas prácticas inciden en la construcción de significados y en la representación de identidades regionales y locales.

El objetivo es identificar patrones, señalar asimetrías y reconocer estereotipos, tomando como referencia las ideas de Quijano (2014) y Reguillo (2008), con el fin de comprender cómo se desarrolla la disputa representacional en la región. En particular, se pretende describir las dinámicas de poder presentes en las películas analizadas en este trabajo, *Una estrella y dos cafés* (Alberto Lecchi, 2006) y *Pipa* (Alejandro Montiel, 2022) para evidenciar cómo estas películas refuerzan ciertos patrones culturales dominantes a través de relaciones desiguales y asimétricas.

En este contexto, se propone examinar las implicaciones de la promoción de lenguajes audiovisuales singulares e independientes en contraposición a la adopción de modelos impuestos por las grandes plataformas, desde una perspectiva regional y localizada en el NOA.

Específicamente, se busca problematizar las miradas solidificadas y cristalizadas desde la hegemonía, con el fin de abrir espacio para ciertos desplazamientos de sentidos en los „modos de ver“ y „decir“ para aquellos sujetos que se ven afectados por contextos y condiciones diferenciales a partir de películas como *Una estrella y dos cafés* y *Pipa*.

Palabras clave: cine, soberanía audiovisual, territorio, NOA, narrativas

* Argentina. Universidad Nacional de Salta - Doctora en Comunicación Social. Profesora Adjunta a cargo de Teoría y Práctica de Televisión y Teoría y Práctica de Cine y Video de la carrera de Comunicación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Coordinadora del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades, Investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta e integrante del Instituto de Comunicación Política y Sociedad. anaech66@yahoo.com.ar

** Argentina. Universidad Nacional de Salta y Universidad Católica de Salta. Magister en Ciencias Sociales y Humanidades. Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría y Práctica de Televisión de la carrera de Comunicación. Universidad Nacional de Salta. Docente de Literatura en la carrera de periodismo, Universidad Católica de Salta. Integrante del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades e investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta. vargas.pm@gmail.com

Abstract

This paper is positioned at the intersection of audiovisual production, particularly that supported by the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA), and the dynamics of the globalized film industry, such as the Netflix platform. It seeks to question the mechanisms of power and the relations of domination inherent in the promotion and circulation of certain audiovisual discourses, highlighting how these practices influence the construction of meanings and the representation of regional and local identities.

The objective is to identify patterns, point out asymmetries, and recognize stereotypes, using the ideas of Quijano (2014) and Reguillo (2008) as references to understand how the representational dispute unfolds in the region. Specifically, this work aims to describe the power dynamics present in the films *Una estrella y dos cafés* (Alberto Lecchi, 2006) and *Pipa* (Alejandro Montiel, 2022), in order to demonstrate how these films reinforce certain dominant cultural patterns through unequal and asymmetric relationships.

In this context, the paper proposes to examine the implications of promoting unique and independent audiovisual languages in contrast to the adoption of models imposed by major platforms, from a regional and localized perspective in Northwest Argentina. It seeks to problematize the solidified and crystallized perspectives imposed by hegemonic forces, aiming to create space for shifts in the “ways of seeing” and “saying” for those subjects affected by differential contexts and conditions, as explored through films like *Una estrella y dos cafés* and *Pipa*.

Keywords: film, audiovisual sovereignty, territory, Northwest Argentina, narratives.

Soberanía Audiovisual

Este artículo es producto de la reflexión de un curso de Posgrado sobre *Narrativas audiovisuales en el NOA* dictado en la Universidad Nacional de Jujuy durante el 2023. La mirada que emerge de este trabajo se construye a partir de un profundo análisis del territorio del noroeste argentino (NOA), enriquecido por los intercambios realizados con los alumnos, donde diversas perspectivas convergen para ofrecer una visión multidimensional y multicultural de las películas propuestas.

A través de este artículo, exploramos cómo el tejido territorial del NOA se entrama con las narrativas audiovisuales, proporcionando un contexto enriquecedor que produce marcas en la interpretación de estas obras cinematográficas. Este entrelazamiento entre territorio y narrativa se vuelve aún más relevante en un contexto donde la convergencia tecnológica y la expansión de las plataformas digitales están transformando radicalmente la manera en que consumimos contenidos audiovisuales. En consecuencia, resulta imperativo comprender cómo estas dinámicas impactan sobre la diversidad de voces en el ámbito cinematográfico argentino y, específicamente, en el NOA.

En este sentido, el concepto de imperialismo, según la perspectiva de Aníbal Quijano (2014), ofrece una visión profunda de cómo el poder imperial no se limita únicamente a la imposición externa de normas y valores, sino que penetra en el núcleo mismo del imaginario de las poblaciones dominadas. Este enfoque desafía la noción tradicional de imperialismo como un fenómeno exclusivamente político o económico, para entenderlo también como una colonización del pensamiento y la cultura.

La articulación de poder imperial se manifiesta a través de una serie de estrategias complejas que van más allá de la violencia directa. Si bien las masacres y la explotación económica son componentes importantes, Quijano destaca la importancia de la seducción y la manipulación del conocimiento y la cultura como herramientas fundamentales del dominio imperial.

El análisis de Quijano (2014) se centra en dos fases esenciales de esta estrategia imperial. En primer lugar, se lleva a cabo una represión activa de los modos de conocer autóctonos y de los recursos para el conocimiento propios de las comunidades dominadas. Esto implica la desarticulación y la marginalización de las formas de comprensión del mundo arraigadas en las culturas locales.

En segundo lugar, el imperialismo impone los patrones de expresión y los paradigmas culturales de los dominantes, presentándolos como universales y superiores. En este trabajo nos interesa trabajar esta fase en particular, en tanto no sólo implica la imposición de formas de conocimiento, sino también la sobrevaloración de la propia cultura de los dominadores ante los dominados, generando una percepción distorsionada de la realidad.

En la trama contemporánea, este modelo de dominación perdura de manera notable en el ámbito específico que aborda este artículo: la esfera audiovisual. Los actores preponderantes, como representantes de poderes centrales, procuran ampliar su dominio a escala global al seducir voluntades específicas alineadas con sus intereses. La imposición de determinados patrones culturales y narrativos se erige como una estrategia clave para preservar el control, manifestándose con fuerza en la industria audiovisual.

La disputa por la soberanía audiovisual no es simplemente una cuestión de preferencias estéticas o temáticas, sino un enfrentamiento contra las estrategias imperiales que buscan perpetuar su dominio mediante la imposición de narrativas y la persuasión de voluntades. La reflexión crítica sobre estos procesos resulta esencial para comprender los desafíos actuales y forjar un camino que permita el reconocimiento de identidades culturales diferentes y la diversidad en la producción audiovisual.

En la encrucijada entre la reproducción pasiva de sentidos impuestos por un poder central/global y la preservación de una identidad cultural propia, emerge el concepto fundamental de soberanía audiovisual. Esta noción adquiere particular relevancia en el contexto de la producción audiovisual. Las grandes plataformas y productoras multimedia con poder multinacional imponen sus formatos, contribuyendo a la concentración de capitales y relegando a un segundo plano aquellas expresiones que no se alinean con el inmediato masivo y las demandas económicas del mercado global.

En este panorama, el papel del Estado adquiere una dimensión crucial, siendo la única institución capaz de acompañar y promover procesos de conocimiento no prevalentes, aquellos que no gozan del beneplácito del mercado. La globalización, con su énfasis en la rentabilidad económica inmediata, desestima y margina cualquier expresión que no contribuya directamente a la circulación del dinero hacia arriba.

Esta lógica de réplica de formatos impuestos desde el mercado no sólo limita la diversidad cultural, sino que también inhibe la posibilidad de desarrollar un lenguaje

propio, distinto al señalado por las potencias mediáticas. El cine, como expresión artística y cultural, se erige como un ejemplo paradigmático. La Argentina no debería limitarse a ser conocida ocasionalmente por aportar directores a plataformas como Netflix, tal como es el caso del film *Pipa* (Alejandro Montiel, 2022), que fue exhibido en salas de cines y en esta plataforma, sino por la singularidad de su lenguaje cinematográfico.

La idea no es imponer un tipo específico de lenguaje, sino fomentar la creación sin restricciones, donde las películas no se conciben exclusivamente para generar ganancias, sino como expresiones auténticas de entusiasmo y creencia en proyectos únicos con sello propio.

En contrapartida, CINE.AR Play es una plataforma argentina de streaming que ofrece una amplia variedad de contenido audiovisual, incluyendo películas, series, documentales y cortometrajes argentinos. Esta plataforma, en la que se difundió, por ejemplo, *Una estrella y dos cafés* (Alberto Lecchi, 2006), fue gestionada por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), una entidad gubernamental encargada de promover y financiar la industria cinematográfica en Argentina. CINE.AR Play es complementaria al canal de televisión hermano, Cine.ar TV. Desde su lanzamiento, CINE.AR Play ha continuado siendo una plataforma importante para la difusión y promoción del cine argentino, brindando acceso a una amplia gama de contenido audiovisual nacional a través de internet.

Sin embargo, sucede que, a pesar de estas buenas intenciones de la plataforma CINE.AR, esta iniciativa no está exenta de críticas, particularmente, en casos como el de *Una estrella y dos Cafés*, donde se evidencia una mirada centralista en la promoción de la diversidad que desarrollaremos en los siguientes apartados.

En este sentido, es necesario examinar cómo el centralismo situado en Buenos Aires que mira “desde”, sumado al salvacionismo¹ sobre los territorios del NOA, se expresan a través de las narrativas audiovisuales perpetuando ciertos sesgos, incluso, cuando buscan destacar la pluralidad de voces y perspectivas. En este sentido, es necesario examinar cómo el centralismo, junto con el salvacionismo, se manifiestan a través de las narrativas audiovisuales, perpetuando ciertos sesgos. Esta discusión se fundamenta en el análisis de dos películas específicas, dirigidas y producidas en la ciudad de Buenos Aires, pero ambientadas en la región del NOA. Aunque estas producciones cinematográficas cuentan con una participación provincial en algunos aspectos, como el elenco, aún reflejan marcadas tendencias centralistas en su enfoque narrativo y representacional

En el caso específico de estas películas, es crucial analizar cómo se representa y se interpreta la identidad local dentro de un marco más amplio, cuestionando si se logra captar la complejidad de las experiencias regionales o si, por el contrario, se diluyen bajo una narrativa dominante o estereotipada.

¹ Hemos conceptualizado esta categoría basándonos en la idea de “Salvacionismo” de Bidaseca (2010), quien denuncia que esto representa una extensión del paternalismo blanco colonizador. En este caso específico, no abordamos esta cuestión desde la perspectiva de género como lo hace la autora, sino que destacamos en nuestro trabajo el énfasis en lo hegemónico y dominante sobre lo vulnerable y subalterno.

Territorio y narrativas

El cine, según Jowett y Linton (Pardo, 2001), emerge como un agente generador de consenso visual público, desempeñando un papel crucial en la construcción, difusión y legitimación de ideas, pensamientos y estereotipos que dan forma a la representación de la realidad. Esta idea dialoga con el texto de Quijano (2014) sobre el concepto de poder imperial en la imposición de patrones culturales y narrativos para preservar el control sobre las comunidades dominadas.

En este contexto, es pertinente examinar el papel de plataformas como Netflix en la configuración, legitimación y difusión de estereotipos generalizados que moldean la visibilidad y el significado de la realidad en relación con la representación, lectura e interpretación de territorios y sujetos sociales.

El surgimiento de plataformas de *streaming* como Netflix ha cambiado la forma en que se produce, distribuye y consume el cine, y ha brindado oportunidades a cineastas de todo el mundo para llegar a audiencias globales de una manera que antes no era posible. El proceso implica una serie de dinámicas complejas en la industria del entretenimiento contemporáneo, donde un realizador audiovisual presenta su trabajo a una plataforma de streaming, y un grupo de curadores dentro de la empresa se encarga de adaptar esa historia a las narrativas universales, buscando replicar modelos culturales impuestos.

Diment (2022) se refiere a la soberanía cultural desde la producción de sentido centralista y la importancia del acompañamiento del Estado para promover el poder de representación desde las distintas regiones:

Ahí es donde aparece entonces el concepto de Soberanía Cultural, el único modo en que una nación puede protegerse de esa máquina de producción permanente de sentido, y no ser, (como tantos canales de TV del país respecto de los canales porteños), apenas una repetidora de los sentidos producidos por un poder central. Y ahí es donde talla el Estado: no hay ninguna otra institución capaz de acompañar y promover los procesos de conocimiento no prevalentes. Todo aquello que no está bendecido por el Mercado (que no colabora a la circulación del dinero hacia arriba), no merece existir, dice la globalización (Diment, 2022)

El acompañamiento por parte del Estado es fundamental para la soberanía cultural, como sostiene Diment, pero no la garantiza. Existe una necesidad de desafiar las hegemonías lingüísticas en las producciones audiovisuales. En este sentido, la cineasta salteña Lucrecia Martel reconoce y valora la riqueza de las diversas lenguas y culturas presentes en las sociedades argentina y latinoamericana, en general. En sus películas, a menudo, se pueden escuchar una variedad de dialectos y acentos que visibilizan la diversidad lingüística de la región.

Este enfoque construye una realidad multicultural y multilingüe de América Latina, en contraposición a la homogeneización cultural. Al desafiar las hegemonías, amplía la representación de las comunidades lingüísticas minoritarias y marginalizadas, otorgándoles visibilidad y reconocimiento en un medio predominantemente dominado

por el español (Echenique, 2020). En este punto, la directora salteña plantea una preocupación fundamental sobre la posibilidad de caer en prácticas que contradigan los principios que se defienden, revelando la complejidad inherente a la preservación de los derechos lingüísticos como derechos humanos en un contexto donde el mercado puede imponer sus propias dinámicas.

Martel (2019) expone con inquietud cómo la dinámica lingüística puede ser cooptada por quienes controlan el mercado cinematográfico, subrayando la pérdida de diversidad cultural cuando los creadores se ven forzados a adoptar el idioma predominante en el mercado. En este sentido, plantea una problemática central: la riqueza y variedad de la cultura se ven amenazadas cuando la dinámica lingüística se subordina a las exigencias comerciales. La cineasta también aborda las dificultades que enfrentan algunos directores en regiones del interior, donde algunos reniegan de su propio idioma. En este sentido, destaca la importancia del lenguaje propio como un vehículo esencial para la expresión cinematográfica auténtica, subrayando que el menosprecio por la lengua local puede conducir a una negación de la realidad de un país.

Por su parte, Rosana Reguillo (2008) aporta a esta cuestión desde la perspectiva del espacio interpretativo y el poder de representación. Resalta cómo diversos actores y fuerzas luchan por controlar y definir la narrativa cultural y social a través del cine. La investigadora mexicana sostiene que el poder de representación no sólo construye una visión particular de la realidad, sino que también tiene la capacidad de establecer esa representación como la única posible, natural, deseable o indeseable. Siguiendo esta línea de pensamiento, se podría inferir que instituciones públicas como el INCAA deberían ser espacios interpretativos fundamentales donde se negocien y construyan los sentidos sociales de la vida.

La convergencia entre la perspectiva de Martel y de Reguillo radica en la necesidad de preservar y promover la diversidad cultural en el ámbito cinematográfico. Ambas sugieren que la concentración del poder de representación en manos de unos pocos actores ya sea mediante el control del mercado o de instituciones públicas, puede amenazar la pluralidad cultural.

La disputa por la soberanía audiovisual implica cuestionar y transformar las dinámicas que imponen limitaciones lingüísticas o consolidan un único poder de representación. Estas perspectivas abogan por un enfoque que reconozca y celebre la multiplicidad de voces y expresiones culturales, ya sea resistiendo a las imposiciones del mercado o transformando instituciones públicas en espacios interpretativos inclusivos y descentralizados.

Es fundamental destacar la existencia de un conjunto de películas producidas en la región que plantean identidades provinciales diferentes, así como la labor de cineastas y grupos locales que trabajan activamente para promover un imaginario provincial no hegemónico, desafiando las visiones centralistas predominantes.

Entre estos cineastas con producciones del siglo XXI se encuentran: Lucrecia Martel con *La Ciénaga* (2001), *Niña Santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008); Daniela Seggiaro con *Nosilataj/la belleza* (2012) y *Husek* (2021); Bárbara Sarasola Day con *Deshora* (2013) y *Sangre Blanca* (2018); Ezequiel Radusky y Agustín Toscano con *Los Dueños* (2014);

Agustín Toscano con *El motoarrebataador* (2018). Rodrigo Moscoso con *Badur Hogar* (2019); y Blas Moreau con *Siervo Ajeno* (2021). Estas películas no sólo capturan la región, sino que también lo reinterpretan y transforman en un espacio fílmico donde emergen nuevas estéticas, prácticas y narrativas.

Además, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) estableció una sede de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) en la región del NOA en 2015, con el objetivo de fomentar la descentralización y brindar oportunidades de formación en el ámbito cinematográfico a talentos locales. Asimismo, el INCAA ha implementado políticas de fomento al cine regional, destinando recursos y apoyo a proyectos audiovisuales que reflejen la diversidad cultural y social de las distintas regiones del país.

En el ámbito académico, Cleopatra Barrios y Víctor Arancibia (2017, 2018) han llevado a cabo investigaciones que están directamente relacionadas con el tema de las disputas representacionales en el cine regional. En sus trabajos, sostienen que durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del nuevo milenio, han surgido en las producciones cinematográficas de las regiones periféricas del país formas de representación alternativas que desafían las visiones centralistas predominantes.

El análisis situado de las narrativas audiovisuales de Jujuy por parte de Alejandra García Vargas (2020) resalta la importancia de abordar estas expresiones desde una perspectiva arraigada en el territorio local, poniendo énfasis en el contexto geográfico y una postura crítica para comprender las desigualdades y las voces marginadas dentro de la ciudad. Su investigación propone una inmersión profunda en las complejidades culturales y sociales que construyen la identidad urbana, revelando las diversas capas de la trama cultural de este territorio. En consecuencia, se enfatiza la necesidad de otorgar protagonismo a aquellos discursos que activamente participen en la construcción de significados propios, enraizados en la diversidad y multiplicidad intrínseca a lo social.

Patrones culturales estandarizados

Es necesario puntualizar que las películas analizadas en este artículo son producciones que tienen características similares como la procedencia de los directores y particularidades propias de los actores principales; sin embargo, la diferencia entre ambas radica en que *Pipa* cuenta con mayor apoyo económico y está presentada por una de las plataformas más grandes como Netflix, mientras que *Una estrella y dos cafés* se encuentra en la plataforma del INCAA.

En la película *Una estrella y dos cafés*, se desarrolla una narrativa que se caracteriza por su tono íntimo y contemplativo, centrándose en las complejas relaciones personales y emocionales de sus protagonistas. Aunque se presentan algunos estereotipos, como el caso de Carlos, un rubio de patrones de belleza hegemónica, un arquitecto urbano que llega a Purmamarca, un pueblo rural, para llevar a cabo mediciones destinadas a la construcción de cabañas, y que espontáneamente establece un vínculo afectivo con Estela, una niña local de 13 años.

Nos parece oportuno incluir en el análisis una serie de declaraciones que realizó *Lecchi* en una entrevista recuperada de *Youtube*², en tanto no sólo enriquece el análisis del film sino que también da cuenta de esa mirada centralista/ salvacionista de los directores de las capitales cuando llegan a territorio del NOA. *Lecchi* dice:

Casi todas las historias del pueblo son historias reales, era lo que le pasaba a Marina [...] era una chica que vivía en un pueblo maravilloso, donde la gente va a las 9 de la mañana y se van a las 6 de la tarde. Entonces tiene una necesidad de amistades, de entablar relaciones con la gente que venía y no la conseguía (*Lecchi*, A, 2018, 2':12")

La centralidad de la mirada de *Lecchi* en esta y otras declaraciones de la entrevista expresa el “enamoramiento” que produce llegar a estos pueblos del NOA, sin producir ningún tipo de extrañamiento y/o distanciamiento respecto a esas historias reales que está observando. Ni siquiera construye un personaje, Estela (personaje) es Marina (persona) de Purmamarca que él conoce el día que llega al pueblo, lo mismo sucede con los personajes secundarios que son el “retrato” de los habitantes de Purmamarca que el director entrevistó antes para hacer la película, con una mirada centralista, es decir, “cómo los perciben a los del norte”. El personaje que crea el director de Buenos Aires es el que protagoniza *Gastón Pauls*, el arquitecto que vive en Jujuy, pero es de Capital Federal, lo que le permite marcar su punto de vista.

El director imprime en esta película una mirada paternalista, a pesar de todos esos contrapuntos que intenta poner en diálogo, en la entrevista surge espontáneamente una declaración que rubrica la asimetría: “Era una nena, en ese momento, increíble, increíble con una inteligencia suprema y un carisma muy importante, ¿no?, a pesar de ser típicamente jujeña, ¿no?; es decir, una nena de la Puna” (*Lecchi*, A, 2018, 3':35”).

La frase “a pesar de ser jujeña” es una marca territorial en la trayectoria de la protagonista que la determina, y que de alguna manera es la voz que representa la mirada centralista desde la cual observan a los otros, a los del norte. *Lecchi* queda sorprendido con los atributos de inteligencia y carisma con los que cuenta la protagonista de la película.

Concretamente, permanece una centralidad de la mirada del cineasta que marca una hegemonía que folcloriza (hay ciertas escenas que tienen un sesgo etnográfico que intentan narrar prácticas culturales³), pero no tensionan ni producen corrimientos de las miradas respecto a la cultura local.

² Entre las frases que refuerzan la mirada centralista de *Lecchi* en la entrevista en “Como nunca los viste” (2018) cuenta que eligió a *Gastón Pauls* para interpretar a *Carlos* porque era “lindo” y más grande que su coprotagonista (*Lecchi*, A, 2018, 5'33”).

³ Por ejemplo, cuando la abuela narra cómo se lavaba el pelo su abuela “Se hacía un té de coca y le ponía unas gotitas de aceite y con eso se pasaba en el pelo, le quedaba lindo y brillante” (26'56”). O cuando le cuenta a Estela cómo conoció al abuelo” (27'57”). *Lecchi*, A. (Director). (2006). *Una estrella y dos cafés*.

Esto se manifiesta también en situaciones como la visita del protagonista foráneo a la Municipalidad, donde encuentra cerradas las puertas a las nueve de la mañana, y cierra temprano. Asimismo, cuando requiere ayuda con unas mediciones, la persona idónea para el trabajo se encuentra en estado de embriaguez y carece de un horario de trabajo establecido, lo que resalta la parsimonia y holgazanería con las que se caracteriza al pueblo en la narrativa de Lecchi.

Por otra parte, el director de la película desde lo lingüístico (Martel en Echenique, 2020) indica el lugar desde donde mira al pueblo, en el diálogo que entablan Estela y Carlos se va marcando los rasgos “propios” de cada lugar, por ejemplo, cuando ella le dice a él “hablas poco para ser porteño” él le responde: “y vos mucho para ser jujeña”, lo que remarca el estereotipo de que las personas del norte son tímidas y calladas.

Sin embargo, en un giro de la trama, se presenta un diálogo entre el protagonista y coprotagonista, en el que pareciera que subvierte estas percepciones preestablecidas. En esta escena, la adolescente le pregunta al arquitecto si sabe bailar tango, a lo que él responde negativamente, desafiando así el estereotipo de que todo porteño debe ser hábil en ese baile. A su vez, él le pregunta si ella sabe bailar carnavalito, mostrando una apertura a las manifestaciones culturales propias del lugar.

Este intercambio evidencia la desarticulación y marginalización de las formas de comprensión del mundo arraigadas en las culturas locales, subrayando la importancia de reconocer y valorar la diversidad cultural en la representación cinematográfica. Purmamarca es capturada desde una perspectiva local y cotidiana, más que desde una mirada turística. A pesar de los esfuerzos del director por transferir la mirada a los habitantes, ésta sigue siendo centralista, ya que refleja exclusivamente el punto de vista del director.

En la película *Pipa*, la historia se desarrolla en un pueblo dominado por la violencia, la corrupción política y las fuerzas de seguridad, los intereses económicos, el racismo y las diferencias de clase, la falta de justicia. Manuela “Pipa Pelari”, es una ex detective que se instala en La Quebrada con su hijo adolescente y su tía; para tener una vida tranquila, sin embargo, este deseo no podrá cumplirse porque deberá investigar la muerte de una joven mujer.

La víctima del asesinato es precisamente el personaje de Samantha Sosa, la empleada doméstica, una joven local con rasgos de la etnia wichi; contrastando con la protagonista rubia y de aspecto hegemónico, Manuela „Pipa“. Este tipo de estrategias cinematográficas dan cuenta de la estandarización de las narrativas.

El personaje Manuela “Pipa” podría interpretarse en clave de Quijano (2014), como estrategias de promoción de los formatos coloniales del saber para homogeneizar las expectativas convencionales de las audiencias globales. Estos aspectos, entre muchos otros, construyen los estereotipos preestablecidos y contribuyen a crear una atmósfera uniformante, normalizadora que estandariza los patrones culturales.

En este contexto, la participación de la región del NOA, particularmente de las provincias de Salta y Jujuy, en la película „Pipa“, arroja una luz sobre una realidad distinta que desafía la búsqueda de representaciones estereotipadas del territorio, en favor del

desarrollo de una industria cinematográfica regional. Se seleccionaron más de veinte locaciones en estas provincias, como Cafayate, Iruya, Purmamarca y las Salinas, entre otras, con el objetivo de capturar la diversidad paisajística de la región.

En cuanto a la participación de los residentes locales, se destaca la colaboración de talento profesional/no profesional en distintos aspectos de la producción, como en el sonido directo realizado por personas de Salta y la participación de técnicos locales.

Además, en el proceso de casting se brindaron espacios y asesoramiento por parte de la Secretaría de Cultura y la Dirección de Audiovisuales, lo que permitió la selección de residentes locales para roles en la película. Por ejemplo, en la Quebrada de Humahuaca, una profesora de Biología de Tilcara fue seleccionada para un papel, revelando así la oportunidad brindada a actores no profesionales de la región.

Sin embargo, a pesar de estas instancias de participación y la utilización de locaciones regionales, se podría argumentar que persiste una mirada centralista en la producción, lo cual podría ser evidente en el tratamiento de los espacios y la representación estereotipada o turística de la provincia en la puesta en escena. En sentido, la experiencia de Leila Ovando⁴ en Tartagal arroja un contrapunto revelador. Según su relato, existe malestar en la comunidad de General Ballivián con respecto al papel de servicio doméstico interpretado por Laura González, quien fue la reina de belleza departamental por San Martín, Salta en 2018 y ahora encarna el personaje de Samantha Sosa en la película.

Esta situación podría estar relacionada con la representación estereotipada de ciertos grupos sociales, en este caso, el servicio doméstico, lo cual puede ser percibido como una estigmatización de las mujeres de esa comunidad. Además, existe la posibilidad de que haya preocupación sobre cómo se retrata a la comunidad en sí misma, y cómo se presentan ciertos roles dentro de ella, especialmente cuando éstos están interpretados por personas que tienen un estatus público reconocido, como Laura González. Su elección para un papel subordinado, en contraposición al personaje principal encarnado por una figura más reconocida como Luciana Lopilato, revela cómo ciertas identidades étnicas y sociales son relegadas a roles estereotipados y marginales dentro de la narrativa cinematográfica.

Esta puja representacional se relaciona con la lucha por la legitimidad y el poder simbólico en la esfera cultural. El estado de zozobra expresado por la comunidad de General Ballivián ante el tratamiento de Laura González en la película pone sobre relieve cómo las identidades locales y étnicas son construidas en las plataformas como Netflix. Lo mismo ocurre con el enfoque floclorizante de los espacios de la Quebrada, por ejemplo, cuando se contrastan la fiesta privada de la familia “dueña” del pueblo con la fiesta popular del carnaval.

De allí que Reguillo resalta la importancia de cuestionar y desafiar las representaciones hegemónicas, así como de promover una mayor inclusión y reconocimiento de la diversidad étnica y social en la producción audiovisual.

⁴ Leila Ovando, de Tartagal, Salta, fue alumna del curso de posgrado Narrativas audiovisuales del NOA de la Universidad Nacional de Jujuy (2023).

Poder de representación desde las narrativas del NOA

Las narrativas propuestas crean una interesante dinámica de poder que se manifiesta de manera distinta en cada una de las obras, y que está intrínsecamente ligada a las relaciones entre los personajes y sus contextos socio-culturales. Por lo tanto, es necesario revisar cómo se narran las historias de estos films y el modo en que se presentan aquellos personajes que gozan de poder de representación; mientras otros, en contraposición, carecen de él hasta el punto de ser invisibilizados.

Foucault señala que “El poder no es algo que se posee, sino que se ejerce” (Foucault en Ávila-Fuenmayor, 2006, p. 225). Es una capacidad que unos tienen sobre otros, para lograr que estos últimos hagan lo que los primeros quieren, sin embargo, esto sólo se alcanza a través de medios coercitivos, como podemos observar en la película *Pipa*. Allí, el poder se ejerce de manera explícita y es detentado por un grupo minoritario del pueblo como la familia Carreras, en especial Cruz y Mercedes. Estos personajes encarnan una élite local que se sabe intocable gracias a su capital social, político y económico, evidenciado en la influencia sobre las instituciones locales y la impunidad con la que actúan, sabiéndose por encima de la Ley y utilizando su posición privilegiada para someter y controlar a los demás habitantes del pueblo, generando un clima de miedo y de sumisión.

En contraposición, se encuentra Alicia, el personaje que representa a la tía de Pipa, y quien la anima a investigar el caso de la joven asesinada. El rol de Alicia es muy importante para los pobladores, ya que a través de su ONG ayuda a los locales a defender sus derechos; sin embargo, este apoyo no deja de monopolizar el poder de representación en los blancos/foráneos; puntualmente, el poder de representación se ve mediado por la representante de la ONG, mientras que los locales no tienen la legitimidad necesaria para revertir la situación.

En contraste, en *Dos estrellas y un café*, el poder se presenta de manera más sutil y compleja, por lo que no es fácilmente identificable, y éste se presenta a través de la dinámica de poder asimétrico entre los protagonistas; el arquitecto, un foráneo con estereotipos de porteño, detenta un tipo de poder basado en su posición de superioridad socio-cultural y en la admiración que la joven siente hacia él. Si bien la intención del director es generar un diálogo entre el afuera y el adentro a través de la narrativa, Estela, la adolescente de Purmamarca, se encuentra en inferioridad de condiciones para entablar esta relación, ya que no sólo es menor, sino que también es local y nunca salió de su pueblo. Esta dinámica en la relación crea una dependencia emocional y de subordinación “natural” que refuerza el poder del protagonista.

En ambos casos, el poder se manifiesta a través de relaciones desiguales y asimétricas y están asentadas en ambos protagonistas (Carlos y Pipa), pero las dinámicas específicas y las formas de ejercicio del poder difieren significativamente entre ambas películas. Mientras que en *Pipa* el poder se relaciona con la impunidad y la coerción, en *Dos estrellas y un café* se trata de una dinámica de dominación basada en la asimetría de poder y la dependencia emocional.

Desentrañar los mecanismos y estrategias de dominación no resulta suficiente para transformar las dinámicas que perpetúan o consolidan un único poder de representación. De allí que, como lo señalamos al comienzo de este artículo, uno de los propósitos que

perseguimos a través del seminario sobre *Narrativas audiovisuales del NOA* dictado en la UNJu, resulta pensar cómo el tejido territorial del NOA se entrama con las narrativas audiovisuales.

De allí que propusimos como actividad de cierre⁵ del seminario, pensando que todos los alumnos de posgrado habitan en la región, que cada uno de ellos hiciera una versión del personaje de Estela basado en *Una estrella y dos cafés* de Lecchi con el objetivo de cambiar el punto de vista. Como ejercicio debían preguntarse principalmente ¿qué desea Estela? Y entre otras cuestiones, pensar desde esa perspectiva ¿cómo mira a los turistas que habitan esa plaza de Purmamarca todos los días? ¿Cuál sería su estrategia para lograr cumplir sus deseos? ¿Qué herramientas y capitales cuenta para tal fin? ¿Qué lugares de Purmamarca son representativos para Estela? En pocas palabras, cómo desplazar las lógicas salvacionistas para dar espacio a un poder de representación desde el territorio.

Reflexiones finales

El concepto de soberanía audiovisual emerge como una necesidad imperante en un contexto donde las expresiones artísticas y culturales se ven amenazadas por la homogeneización impuesta por poderes globales. La preservación y promoción de la diversidad cultural no pueden ser delegadas únicamente al Estado, sino que es fundamental que las historias emerjan desde los propios territorios, siendo narradas por aquellos que las viven, conocen y las sienten en su cotidianidad.

Resulta necesario promover narrativas arraigadas a identidades locales narradas desde los territorios, en tanto que no solo fomenta la emergencia de un lenguaje propio, sino que también fortalece los lazos comunitarios y la comprensión intercultural. En este sentido, la inclusión de la directora argentina Lucrecia Martel en la discusión teórica de este artículo evidencia la necesidad de apropiarse de esos espacios “vacíos” que disputan la consolidación de ciertos modos de ver y narrar el NOA. Además de desafiar las narrativas dominantes, Martel, a través de su obra, imprime colores locales a la bandera nacional, proponiendo un concepto de soberanía que va más allá de la mera representación simbólica. Al hacerlo, no sólo resalta la multiculturalidad intrínseca de nuestro país, sino que también establece un diálogo entre las identidades regionales y el concepto de Nación.

Esta reinterpretación de la bandera nacional puede compararse con el significado de la wipala⁶, un símbolo emblemático de la cosmovisión andina que representa la diversidad étnica y cultural de los pueblos indígenas. Ambas expresiones, ya sea a través de los matices de Martel en su obra o la representación de la wipala buscan visibilizar las identidades de una multinación, reconociendo la riqueza y complejidad de sus diversas culturas y tradiciones. Este enfoque no sólo enriquece el panorama cultural a nivel nacional y global,

⁵ Por cuestiones de la cantidad de alumnos que cursaron el seminario no pudimos concretar esta actividad de cierre, pero creemos que es un ejercicio necesario para poder pensar el poder de representación desde el territorio.

⁶ Bandera cuadrangular y multicolor utilizada por algunos pueblos indígenas de los Andes, como los pueblos aymara y quechua.

sino que también fortalece la identidad y el sentido de pertenencia en las comunidades locales, fomentando la inclusión y el respeto por la diversidad en todos los niveles.

En el ámbito del cine, esto implica no sólo resistir la replicación de formatos impuestos desde el mercado, sino también estimular la creación sin restricciones, donde las películas sean expresiones de la identidad de los pueblos que la habitan, más que simples productos orientados a la rentabilidad económica.

En última instancia, la soberanía audiovisual encuentra su fundamento en la comprensión de los procesos de transformación que han marcado el devenir de la cinematografía nacional en las últimas décadas. En este contexto, las diversas regiones que componen la Nación argentina albergan a representantes destacados, como Martel y numerosos cineastas locales⁷, quienes han alcanzado legitimidad y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Desde esta óptica, no se trata tanto de empoderarlos, sino de promover su jerarquización y visibilidad en el tejido de las narrativas nacionales, destacando el valioso entrelazamiento entre territorio y narrativas desde una perspectiva local.

Al desentrañar estas complejidades, estamos invitados a dialogar sobre las prácticas descoloniales que desafían el *statu quo*, reconociendo la necesidad de cuestionar y dismantelar los sistemas que las perpetúan. En este viaje, se abre un espacio para una transformación significativa, donde la resistencia cultural y la redefinición de las narrativas se convierten en herramientas fundamentales para la construcción de un mundo más equitativo y diverso.

Bibliografía

- Amossy R. y Pierrot A. (2010). Estereotipos y Clichés. *Enciclopedia Semiológica*, Editorial Eudeba Universidad de Buenos Aires.
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. En *Folia Histórica del Nordeste* N° 30, septiembre - diciembre 2017 IIGHI - IH- CONICET/UNNE - pp. 53-64.
- Arancibia, V. y Barrios (2018) „Introducción. Puja distributiva, construcción representacional y diálogos necesarios“. En *Folia Histórica del Nordeste* N.º 31, enero -abril 2018 IIGHI - IH- CONICET/UNNE - pp. 27-36.

⁷ Según Miguel Pereyra, cuyo documental *La Deuda Interna* (1988) marcó un hito en el cine argentino al revelar las injusticias sociales en el noroeste del país, han surgido varios cineastas destacados del NOA que han dejado una huella significativa en la industria cinematográfica. Entre ellos se encuentran la multipremiada Lucrecia Martel, Daniela Seggiaro, Bárbara Sarasola Day, Ezequiel Radusky, Agustín Toscano, Rodrigo Moscoso y Blas Moreau, por nombrar alguno/a de ellos/as.

- Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. Ed. Telos, Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín, vol. 8, núm. 2. p. 215-234. Maracaibo, Venezuela: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005>
- Agenjo Calderón, A. (2024). Aproximación al enfoque de la sostenibilidad de la vida. *Emancipaciones frente al capitalismo centrismo en las economías feministas emancipatorias*. Clasco. N° 1. pp. 9 -24.
- Barrios, C. y Arancibia, V. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina”. *Folia Histórica del Nordeste*, núm. 30, pp. 53-64. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2723>
- Barrios, C. y Arancibia, V. (2018). Introducción. Puja distributiva, construcción representacional y diálogos necesarios. *Folia Histórica del Nordeste*, núm. 31, pp. 27-36.
- Bidaseca, K. (2010). Mujeres blancas buscando salvar a Mujeres color café: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial. *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 8, núm. 17, septiembre-diciembre, 2011, pp. 61-89. México.
- Diment, J. (2022) Soberanía audiovisual o replicadoras del mercado. *Plaza Revista* Recuperado: <https://plazarevista.com.ar/soberania-audiovisual-o-replicadoras-del-mercado/>
- Echenique, A. (2020). La “Salteñidad” puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013). Tesis de Doctorado para obtener el título de Doctor en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (inédita). Disponible en Repositorio Digital Universitario.
- García Vargas, A. (2020) Sentidos de ciudad: poder, desigualdad y diferencia en narrativas audiovisuales de Jujuy. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Martel, L. (2019). Entrevistador: Pablo Giordana. Cuando en un país la realidad se está negando la lengua sufre mucho. En *Alfilo*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y&t=1s>
- Pardo, A. (2001). El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta. *Codina*, Mónica (ed.), *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*. Pamplona: Eunsa, pp. 117-141.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. ISBN 978-987-722-018-6 pp. 777 - 831.

Reguillo, R. (2008). Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo. *Comunicación y Sociedad, Nueva época*, núm. 9, enero-junio, pp. 11-33. issn 0188-252

Videografía

Montiel, A. (director) (2022). *Pipa*. Mili Roque Pitt M., Cacetta A. (productores/as). Argentina: FAM Contenidos, Corinthian Media y Macanudo S.R.L.

Lecchi, A. (director) (2006)- *Una estrella y dos cafés*. Rovito P. (productor) Argentina: Zarlek Producciones, Huinca Cine, INCAA. <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y&t=1s>

A Lecchi Entrevista televisiva „Como nunca los viste“ (2018) recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ipecNc2ZKPI>

Modos de hacer, de ver y de resistir: Wayruro Comunicación Popular (Jujuy, NOA, 1994-2024)

Ways of making, ways of seeing, ways of resisting: Wayruro Comunicación Popular (Jujuy, NOA, 1994-2024)

Paula Kuschnir*

Ariel Ogando**

Alejandra García Vargas***

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

Este ensayo da cuenta de la dinámica del colectivo Wayruro Comunicación Popular, como experiencia situada de comunicación que abarca 30 años de historia en la provincia de Jujuy (Argentina). Buscamos explorar los sentidos de la audiovisualidad y la audiovisualización emancipatorias en el contexto específico en el cual este colectivo define qué hace y cómo lo hace. Esas definiciones se dan tanto a partir de la noción de “herramienta de transformación social” de los movimientos sociales reivindicativos de cambio del orden establecido (que el propio colectivo propone para definir a la comunicación popular), como en el conflicto y las tensiones que provocan el hacer y los sentidos de ese hacer concreto en las dinámicas de la producción audiovisual de la Argentina surandina.

* Argentina. Licenciada en Comunicación Social (UCES), Especialista en Comunicación Digital Audiovisual (UNQ). Realizadora documental integral, productora audiovisual en Vorágine Cine, socia fundadora de FDI (distribuidora federal de contenidos audiovisuales), integrante de Wayruro Comunicación Popular, docente de Artes Audiovisuales en EESO 615 (Rafaela) y gestora cultural. paulakus@gmail.com

** Argentina. Técnico Universitario en Antropología de la Universidad Nacional de Jujuy, fundador y coordinador general de Wayruro Comunicación Popular, colectivo de comunicación popular audiovisual. Fundador y coordinador general de la “Muestra Internacional de Cortometrajes Jujuy/Cortos”. Docente del Taller de TV (I y II) de la Licenciatura de Comunicación y de la Tecnicatura en Comunicación Digital Convergente. Fundador del “Laboratorio Audiovisual Universitario” en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Realizador audiovisual wayrurojuy@gmail.com

*** Argentina. Licenciada y Doctora en Comunicación (Universidad Nacional de Córdoba). Especialista en Políticas del Cuidado con Perspectiva de Género (CLACSO). Docente de grado y posgrado e investigadora categoría II en las Universidades Nacionales de Jujuy y de Salta. Secretaria de Posgrado y Secretaria del Área Académica de Género y DDHH de la FHyCS-UNJu. Codirige el Doctorado en Políticas Públicas y Desarrollo en Contextos Regionales (FCE-UNJu). agarciavargas@fhycs.unju.edu.ar

Nuestro relato de esta experiencia elige la figura de una “dinámica” para abordar los sentidos de las prácticas y las nociones vinculadas a la transformación emancipatoria de Wayruro, que surgen de la descripción y el análisis reflexivos del contexto situacional, de los productos del colectivo y de las diversas posiciones que asume nuestro trabajo.

A partir de estas consideraciones, el relato se organiza en tres acápites y unas conclusiones.

Palabras clave: Comunicación popular y alternativos, documental militante, Wayruro Comunicación Popular, Noroeste Argentino, dinámicas y coyunturas

Abstract

This essay examines the dynamics of the *Wayruro Comunicación Popular* collective, an experience spanning 30 years in the province of Jujuy (Argentina). We aim to explore the meanings of emancipatory audiovisuality and audiovisualization within the specific context in which this collective defines what they do and how they do it. These definitions emerge both from the notion of “tool for social transformation” as proposed by social movements advocating for change in the established order (which the collective itself uses to define popular communication) and from the conflicts and tensions arising from the practices and meanings of their concrete actions within the audiovisual production dynamics of the Southern Andes region of Argentina.

Our narrative of this experience uses the concept of “dynamic” to address the meanings of the practices and notions related to the emancipatory transformation of Wayruro, arising from the reflective description and analysis of the situational context, the collective’s products, and the various positions taken by our work.

Based on these considerations, the narrative is organized into three sections and concludes with some reflections.

Keywords: Popular and Alternative Communication, Militants’ Documentary, Wayruro Comunicación Popular, Northwestern Argentina, Dynamics and Contexts

Introducción

A partir de la convocatoria al Seminario interno de LAPAE, proponemos analizar la dinámica del colectivo *Wayruro Comunicación Popular*, como experiencia situada de comunicación de la que formamos parte, que abarca treinta años de historia en la provincia de Jujuy (Argentina).

Entendemos que esta experiencia organizativa contribuye de manera parcial y situada a comprender la comunicación popular en el largo plazo y en una historia compartida con el mundo popular en su conjunto, y en su carácter de oposición a la dominación (Hall, 1984). Como experiencia situada de un colectivo de comunicación popular puede ofrecer pistas para pensar el problema general de las articulaciones entre proyecto y formación social (Williams, 1997) desde una perspectiva que, siguiendo a Edward P. Thompson, Vinelli (2024) explica como “comunicación desde abajo”.

Abordamos una experiencia reflexiva, ya que Wayruro se ha expresado de manera constante y en distintos formatos acerca de los diversos ejes que lo entranan en una

historia co-constitutiva de lo popular. Para esta presentación resulta relevante considerar los sentidos de la transformación implicados en ese tejido que muestra las continuidades y variaciones que se producen en el contexto próximo de Jujuy durante tres décadas. Se trata de una situacionalidad geopolítica e histórica por el carácter de enclave geopolítico que con-forma una intersección nacional y latinoamericana desde el área andina argentina; y por una trayectoria que permite atender al largo plazo en el proceso de comprensión de los movimientos populares (y, en ellos, de los que se estructuran en torno a la comunicación popular, alternativa o comunitaria),

En ese sentido, se busca explorar algunos de los sentidos de la *transformación para la emancipación* (Villamayor, 2014) en el específico contexto en el cual este colectivo define lo que hace y cómo lo hace.

Esas definiciones se dan tanto a partir de la noción de “herramienta de transformación social” de los movimientos sociales reivindicativos de cambio del orden establecido (que el propio colectivo propone para definir a la comunicación popular), como en el conflicto y las tensiones que provocan el hacer y los sentidos de ese hacer en el ámbito específico de las dinámicas de la producción audiovisual de la Argentina surandina.

Entendemos que la comunicación audiovisual -como todo proceso social- se realiza en el tiempo, está dotada de historicidad y conlleva diversos conflictos. Las prácticas heterogéneas que integran este proceso se producen en contextos específicos e involucran a conjuntos de actores situados, revelando diversas relaciones de poder. Para abordar la materialidad de estas prácticas, incluidas las significativas que le son inherentes, resulta necesario atender tanto a la ubicación relativa de quienes forman parte de las situaciones de producción, circulación y reconocimiento, y al contexto social en el que se desenvuelven, como a la variedad de marcos de interpretación del mundo que se ponen en juego para comprenderlos. Con importantes diferencias en las problemáticas y orientaciones políticas que asumen, las prácticas de comunicación comunitaria, alternativa y popular pretenden, en principio y como horizonte común, transformar lo dominante (Kejval, 2009).

Ofrecemos un relato de presentación de la experiencia que incluye a dos integrantes de Wayruro y a una integrante de la Mesa de Comunicación Popular de Salta y Jujuy (de la que también forma parte el colectivo referenciado),

Se organiza la presentación en tres apartados. En el primero, se describe la trayectoria de Wayruro, y su relación con los sentidos dados a la propia praxis. En el segundo, se explora las maneras de la transformación que el colectivo implica como proyecto y actor comunicacional, es decir cómo y en qué sentidos confronta las tendencias hegemónicas y disputa un lugar dentro de la historia de la comunicación y del sistema de medios jujeños.

El apartado *Modos de hacer* se ocupa de los aspectos confrontativos que definen a la comunicación popular, del modo como se presenta en las autoadscripciones de quienes integramos Wayruro y retomando los sentidos de lo que hacemos e hicimos, considerando, además, con quiénes hacemos. La sección denominada *Modos de resistir* da continuidad a la anterior, abordando la pregunta identitaria (quiénes somos) a partir de la consideración del contexto situacional referido al audiovisual local. Analizando las relaciones de poder

y de colaboración, y sus variaciones en los treinta años de la organización, se aborda la politicidad del audiovisual local a partir de la conflictividad situada que ofrecen las posiciones relativas de este colectivo en la trama social y cultural y aquellas que refieren al propio campo del audiovisual local.

Finalmente, el espacio sobre los *Modos de ver* da cuenta de algunos tópicos y perspectivas persistentes en las narrativas producidas durante 30 años, junto a emergentes que van consolidando hitos de esta extensa historia mientras abren el horizonte hacia el futuro.

Al final, ensayamos unas breves conclusiones.

Modos de hacer: lugares atribuidos y auto adscripciones en 30 años de producción audiovisual popular

Desde su conformación en 1994 y hasta ahora, Wayruro ha realizado videos, documentales y programas de televisión para numerosos canales argentinos y del continente (ver anexo), ha publicado la revista Wayruro, ha generado y sostenido durante trece años la muestra “Video Jujuy Cortos”, y ha integrado numerosas experiencias de encuentro alrededor de la comunicación popular.¹ Actualmente, el colectivo ha incorporado a esas acciones el canal-escuela Kallpa TV (con el lema “La televisión no se mira: se hace”). La tarea se organiza en tres ejes: producción, capacitación e investigación.

Desde su *blog*, el propio colectivo se define como “una *agrupación de comunicación popular*, producción audiovisual, capacitación, investigación y desarrollo del noroeste argentino (NOA), que trabaja en ámbitos tan diversos como: movimientos populares, campesinado, derechos humanos, salud, historia y etnodesarrollo”. En cuanto al área o “industria” se ubica en el rubro “Educación” y se localiza en el noroeste argentino.

La semilla de árbol sudamericano del wayruro da nombre e imagen al colectivo. Se trata de un fruto de la tierra que tiene carácter ritual en la tradición incaica, aymara y quechua.² La dimensión ritual que activamos en esa denominación vincula a la multiplicación desde el agruparnos, el encuentro colectivo con miras a la transformación con horizontes de solidaridad, igualdad y justicia:

Es creencia dentro de los andes centro-sur, que, juntando estas semillas rojinegras en un recipiente, estas se reproducen y crecen en tamaño y cantidad... De ahí nuestro nombre, bajo la idea de juntarnos, discutir y crecer en busca de una sociedad donde los valores como la solidaridad, la igualdad y la justicia sean los ejes sobre los cuales se realicen las distintas actividades (Wayruro, s/f)

¹ Este apartado recupera parcialmente lo dicho en Ogando (2004) y García Vargas (2015).

² El nombre científico es “*Coccinea Ormosia*” y pertenece a la familia “Fabaceae”.

Wayruro es una agrupación independiente de toda organización sindical o política pero que es *política y cultural* por abordar la realidad desde un lugar determinado, los sectores subalternos (Ogando, 2004, p. 134). Concibe a la comunicación como una “herramienta de transformación social” que ayuda a sostener, colectivamente y junto a otros movimientos, diversas experiencias que colaboren en la batalla cultural mediante la denuncia y la superación de situaciones de opresión social.

Wayruro es una iniciativa de un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, junto con otros y otras jóvenes jujeños que estudiaban en diversas universidades del país, ante la situación crítica de la provincia a inicios de la década de 1990.³ Ese período inicial puede describirse como trabajo de militancia universitaria en la Facultad de Humanidades (una parte de sus integrantes fundadores formaban parte del Centro de Estudiantes, junto con el reconocido dirigente sindical Carlos “Perro” Santillán, ícono de las movilizaciones piqueteras y populares argentinas contra las políticas neoliberales de Carlos Menem).

Hacia 1992, se adquiere el primer equipamiento S-VHS de video, en el que uno de sus integrantes invirtió para montar una pequeña productora la indemnización por despido de la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF). Ese equipo de la productora se utiliza para un proyecto de producción audiovisual de denuncia social ligado al documentalismo. Al mismo tiempo, filma eventos sociales y publicidades para asegurar la subsistencia. En 1994, registra varias horas de las movilizaciones del “jujeñazo” y de la Marcha Federal. Para Ogando (2004) esa experiencia y la interacción con diversos dirigentes permite concebir una idea más “nacional” de los movimientos de lucha. A finales de 1995, dos integrantes de Wayruro reciben una beca de la Universidad Internacional de Andalucía para intercambiar experiencias en comunicación alternativa. Ese encuentro permitió ampliar la mirada y la reflexión sobre las propias prácticas en dimensión iberoamericana.

Después del período de resistencia durante la década de 1990, la militancia continúa en el marco de la realización de producciones promovidas públicamente por el fomento durante el kirchnerismo. El principal contraste para la definición del grupo en relación con el momento de conformación, refiere a la expectativa abierta por un momento de institucionalización de las demandas (Kejval, 2009) por parte del Estado Nacional, especialmente aquellas relativas a las políticas culturales y comunicacionales

Desde esa posición, que reúne a un amplio conjunto de instituciones y organizaciones de la comunicación y la cultura, en 2013 un integrante del colectivo define la posición alternativa, en cuanto confrontación con el orden dominante, a partir

³ El noroeste argentino (NOA) es una región “postergada” de Argentina. En términos de población, la importancia relativa del NOA en el conjunto nacional fue disminuyendo desde la época colonial hasta nuestros días (Boleda, 1993). A su vez, la experiencia colonial marca las relaciones interétnicas de poder, que se superponen interseccionalmente con la clase, el género y la nacionalidad (entre otros ejes ordenadores de la desigualdad y la diferencia). El apogeo de las políticas neoliberales en la década de 1990 muestra, entre numerosos rasgos sociales y económicos críticos (véase Svampa, 2004) lo que Manzanal (1999) denomina un *proceso de desarticulación profundo*, marcado por la disolución de los rasgos de integración nacional de las provincias a la Argentina, como Estado y como mercado. En el caso de Jujuy, el levantamiento del Ferrocarril, la privatización de Altos Hornos Zapla, la desarticulación de los servicios públicos de salud y educación, son algunos de los hitos salientes de este proceso.

de la reflexión sobre el oficio indicando que en Wayruro “nos autoreferenciamos como trabajadores de la cultura”. De esa manera, las articulaciones amplias por el reconocimiento de derechos comunicacionales y culturales se distinguen en el sentido que podemos dar a nuestra historia y nuestra praxis en una elección que, sin negar el componente artístico o estético, cuestiona la etiqueta desde una alternatividad que cuestiona las instancias instituidas de legitimidad cultural, confronta contra la conformación hegemónica de la industria audiovisual argentina y propone, en cambio que “las prácticas (audiovisuales) que pueden ser fácilmente apropiadas por toda la población, independientemente de los recursos técnicos. (...) puede ser un trabajo totalmente colectivo (Diego Ricciardi, en García Vargas, 2020). Se trata de una posición que se extiende, como lema, en el proyecto de canal-escuela Kallpa TV (“La televisión no se mira: se hace”).

Es así como el carácter de trayectos formativos desde la urgencia, aleja y acerca al colectivo de diferentes actores del campo de la producción audiovisual y de otras áreas de la producción cultural, en una configuración heterogénea pero que se ordena abiertamente a partir de la militancia por la comunicación popular.

Específicamente, en distintos materiales de difusión, la comunicación popular se elige como herramienta para ampliar “la posibilidad de participación de quienes que hasta hoy no tienen presencia en los medios”. Esa participación va tramándose con los modos de ver, con las narrativas que se deciden contar, como veremos en otro apartado.

Para Wayruro, la comunicación popular adquiere sentido a partir de varios ejes que se estructuran en torno a la idea de transformación para la emancipación. Esos ejes se vinculan a las razones para producir, a las narrativas que se producen (y, específicamente, a su relación con el testimonio), al pasado que nos conforma como colectivo, y a nuestra relación con la situacionalidad contextual (que es definida y a su vez define -histórica y geopolíticamente- al NOA y a Jujuy); a la adscripción y construcción de un lugar particular de mirada; a nuestra voluntad y potencia para integrar y sostener redes.

Modos de resistir: la producción audiovisual militante en un contexto periférico de Argentina

Los modos de hacer de Wayruro son, en definitiva, modos de resistir.

El mapa argentino de la producción de contenidos está fuertemente concentrado, y muestra la desigualdad en los flujos: mucha producción en un único espacio reducido, y poca en el resto del territorio. A su vez, el mapa de la televisión comercial analógica y de cable en Jujuy muestra a pocos actores que producen baja cantidad de contenidos, financiándolos con publicidad local, y retransmitiendo buena parte de su programación de canales de Buenos Aires (en la televisión de aire) o de señales específicas que forman parte de su oferta (en la televisión de cable). La producción o coproducción de contenidos locales abarca noticieros y programas de interés general.⁴

⁴ Una descripción extensa de las características de la producción de canales comerciales analógicos y de cable en Jujuy puede verse en García Vargas (2014)

En paralelo, a partir de mediados de la década de 1990 se desarrolló el documentalismo, especialmente en sus variantes testimoniales o de denuncia de las políticas neoliberales, y abordando temas y problemas ausentes en los medios y las producciones comerciales recién mencionadas (García Vargas, 2014; 2020). Esas prácticas se dieron en un medio relativamente pequeño, por lo que durante la primera década del siglo XXI se encontraron en algunos momentos del proceso productivo, por ejemplo, a través de algunos de sus trabajadores y trabajadoras contratados por los canales de cable jujeños para tareas específicas (edición, dirección, producción general). Es el caso de varios miembros del Colectivo Wayruro Comunicación popular.

En cuanto a los circuitos de distribución de estas producciones locales, y como en casi todas las experiencias de audiovisualismo militante (Galán Zarzuelo, 2012), en Jujuy fueron notablemente diferentes (García Vargas, 2014; 2020). Mientras que los informativos y *magazines* o formatos de interés general quedaron asociados al ámbito local cubierto por el alcance o las redes de distribución de los canales de aire y de cable que los produjeron o coprodujeron, con la lógica del *broadcast* y financiados por el pequeño mercado publicitario local (en el que predomina la publicidad oficial); los documentales fueron autosustentados, se distribuyeron en diversas escalas (locales, nacionales y regionales), y en circuitos alternativos, tanto por la apropiación de medios de base digital por parte de sus productores, como por su relación con la herencia del cine y el video militante o independiente que implica ámbitos como los festivales, el sistema educativo público (especialmente, el universitario) y espacios de la sociedad civil vinculados a la comunicación popular. Es el caso de la muestra Video Jujuy Cortos promovida por Wayruro Comunicación Popular y la Red Andina de Video, que hasta ahora ha desarrollado veinte ediciones anuales; o de la exhibición de videos como parte de los programas y actividades de diversas formas de encuentro popular y de resistencia a (o denuncia de) las políticas neoliberales (acampes en la plaza Belgrano, jornadas de protesta en galpones recuperados por organizaciones sociales). Excepcionalmente, y sólo en los últimos años, se reunieron los circuitos de distribución local, es el caso del ciclo de documentales presentados por Ariel Ogando, como representante de Wayruro, en canal 2 durante quince temporadas (2006 y 2007), o bien en transmisiones especiales vinculadas a efemérides (por ejemplo, en 2013 canal 2 de Jujuy programó el documental “Nadie olvida nada” de Ogando el 24 de marzo, para recordar el golpe de estado de 1976 y el documental “Silvia”, de Kuschnir, en el año 2015).

El contexto de concentración de la producción –y especialmente su dimensión geográfica– se vinculó conflictivamente con el „cambio de estatuto” de la radiodifusión implicado en la televisión digital (Bizberge, 2010), en la que la evidente transformación de la infraestructura técnica vinculada a la migración digital (que no podría explicar por sí misma ninguna forma de democratización), se inscribe en objetivos vinculados a la redefinición del papel del Estado Nacional Argentino en las políticas de comunicación, la articulación expresa con Latinoamérica, la voluntad de creación y fortalecimiento de las industrias culturales locales y puestos de trabajo a ellas asociados, entre otros puntos. En Argentina, la digitalización se produce en un nuevo marco legal que combina la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y el decreto 1.148/09 regulatorio de esa tecnología.⁵

⁵ Para una exposición más detallada de las dinámicas regionales de esas normativas y los procesos a ellas asociados véase García Vargas, 2022).

Las distintas convocatorias con énfasis regional de este período pueden pensarse como una propuesta de inclusión en igualdad sensible a la diversidad, relativamente novedosa y abiertamente situada, ya que valora trayectorias y experiencias previas. Implica, entonces, una “renovación situada” por la variedad de géneros (entre los que se incluye el documental), por el destino (la convocatoria es para televisión), y por la concepción de distribución de recursos (que los organiza con perspectiva federal, y reconociendo regiones diversas en el país). En cuanto a la variedad de géneros, incluir el documental implica realizar una convocatoria sobre la base del conocimiento del efectivo desarrollo de la producción audiovisual local en el territorio nacional.

Específicamente en el caso de Jujuy, se trata de prácticas y experiencias constantes y crecientemente profesionalizadas de varias décadas. Del mismo modo, la tarea de articular la convocatoria en regiones recupera, potenciándolas, algunas de las formas previas de organización ya iniciadas desde la conformación de numerosas redes de producción independiente y alternativa, para atender a los desafíos de su desarrollo o visibilización. Las lógicas de articulación de esas redes, si bien variadas, son en general sensibles a la territorialidad, y de base local. La importancia de la localización en el pensamiento audiovisualista independiente se evidencia en que eligen mayoritariamente la designación por la localidad o la provincia para sus eventos y formas asociativas, por ejemplo: *Oberá en cortos*, *Santiago del Video*, o *Red Andina de Video*. Wayruro formó parte desde su inicio de la *Red Andina de Video*, una experiencia organizativa de productores independientes para incidir en las formas de distribución de recursos provenientes de políticas de fomento en las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja, entre otros objetivos.

Los planes de fomento promovieron activamente el fortalecimiento de las industrias culturales locales. Pero además de su indudable impacto en la economía local y regional, y la promoción de trabajo alrededor de esta actividad; en el espacio próximo de las experiencias personales y colectivas el acceso a fondos para la producción permitió desarrollar proyectos previos, fortalecer áreas como el documentalismo, y reafirmar la militancia en la comunicación como derecho y construcción colectiva. Para un integrante de Wayruro desde 2007 se sintetiza el proceso porque: “permite(n) que aparezcan este tipo de materiales que [...] no son una gran producción, pero sí son una producción importante, financiada. Permite [...] un abanico de voces que no existían antes. (Ricciardi, entrevistado en García Vargas 2017)

Sin embargo, las formas del concurso ya en aquel momento mostraban las principales limitaciones de la convocatoria INCAA, que de alguna manera replican las realizadas por el mismo Instituto en relación al cine: asegurar la producción (lo que definitivamente es un logro importante para nuestro país, y una instancia casi única en Latinoamérica) atendiendo escasamente la distribución.⁶

Si bien la intensiva producción de contenidos por parte de Wayruro tuvo dificultades para encontrar canales de distribución, más allá de participación en numerosos festivales

⁶ Convocatorias posteriores o paralelas, tanto de INCAA como del CIN, se orientaron al prime time de diferentes pantallas, superando de algún modo la limitación que aquí se señala, aunque no todas las lograron, efectivamente, alcanzar esas pantallas.

y muestras nacionales e internacionales, y emisiones de parte de los materiales en canales nacionales como “La Tv pública” (Canal 7) y Canal Encuentro, se establecieron distintas formas de cooperación con pantallas diversas como la - Plataforma AbraTV (UNICEN), TV Universidad (Canal de la UNLP), Giramundo TV (Tv Comunitaria de Mendoza), ENTV (Tv Comunitaria de Viedma) y desde el año 2019, hasta la actualidad (2024) se obtuvo un espacio en Canal 2 de Jujuy donde se emiten contenidos de Wayruro y de realizadores audiovisuales independientes de Argentina y Latinoamérica.

En retrospectiva, podemos decir que igualmente gracias a estos concursos se dinamizó y profesionalizó la producción en todas las regiones. Puntualmente, Wayruro produjo entre 2011 y 2015 dos unitarios (*Avelino* y *Jujuy murmullo que aturde*) y tres series (*Sin tierra en los ojos*, *Maestros*, *La ruta del documentalista*). En el marco del Programa Polos, realizó un programa de TV (*Waykuna Wasi*). En ese intento por generar distribución y comercialización de los contenidos producidos, se constituyó una delegación conformada por colegas de todo el país para participar en MIPCOM (Mercado Internacional de Coproducción y Contenidos de Entretenimiento). Una integrante de Wayruro viajó en representación del NOA, y se conformó en 2012, a partir de esta iniciativa, la distribuidora federal FDI (que se mantiene activa, con presencia internacional en distintos mercados del mundo).

Durante el período inmediatamente posterior, desde 2016 y hasta hoy, el trabajo de Wayruro podría caracterizarse como de resistencia. A pesar de las sucesivas administraciones nacionales (Macri 2015-2019, Fernández 2019-2023 y Milei en los primeros meses de 2024), no se pudo salir de esa etapa de resistencia. No obstante, podríamos decir que durante el último tercio del gobierno del Presidente Fernández, mejoraron levemente las condiciones para el sector, a través de políticas del Ministerio de Cultura. Durante este tiempo, el objetivo fue sostener el proyecto (en una discusión más amplia hacia el horizonte de la sostenibilidad que se plantea como preocupación desde el inicio del colectivo), con la intención de mantener en pie al grupo pese al contexto y al desfinanciamiento de las distintas políticas recién mencionadas.

El gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) impuso una serie de recortes y limitaciones en el ámbito de las políticas culturales en general, y puntualmente en relación al cine y al audiovisual.

En términos estratégicos, desde Wayruro se propuso preservar las tres áreas fundamentales que hemos venido desarrollando a lo largo de décadas: producción, capacitación y fomento-difusión. A pesar de los recursos escasos, participamos en algunas de las pocas convocatorias y concursos que se abrieron durante aquellos años. Esto nos permitió continuar produciendo con el respaldo financiero del Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual (FOMECA), brindar capacitación mediante modestos recursos del Programa Puntos de Cultura, y mantener nuestra valiosa muestra Jujuy/Cortos con un esfuerzo titánico propio y escaso financiamiento.

Una ventaja relativa durante este período radicó en el compromiso de trabajar de manera solidaria y militante, al igual que en el período inicial de conformación. Tal posibilidad está asociada a que la mayoría tiene diversas ocupaciones (ya sea como docentes secundarios o universitarios, trabajadores y trabajadoras de en dependencias estatales, comerciantes u otros oficios).

El período gubernamental encabezado por el presidente Alberto Fernández (2019-2023) abrió expectativas de un entorno más propicio para el desarrollo cultural. Lamentablemente, a los pocos meses de su mandato, irrumpió la pandemia que obligó a reformular las prioridades tanto en Argentina como en el resto del mundo, otorgando primacía a la esfera sanitaria. Este contexto impactó de manera contundente en todos los ámbitos productivos y, consecuentemente, también en los culturales.

En contraste con los cuatro años del anterior gobierno, los primeros años de la administración de Fernández resultaron sumamente difíciles y desafiantes para la comunidad en su conjunto. Desde Wayruro se hizo lo que se pudo: ofrecimos algunas iniciativas de capacitación *online* (concretamente Kuychi a través del financiamiento del Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad), sostuvimos la Muestra Internacional de Cortometrajes Jujuy/Cortos en la Plataforma Octubre TV, así como propuestas audiovisuales de carácter experimental (como “Cuarentena desde la ventana”). Si bien de manera limitada, se continuó trabajando en la realización audiovisual.

Hacia el último tercio del mandato de Fernández, se logró participar en convocatorias para la creación de microprogramas a través del Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual (FOMECA) del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM). Además, se accedió a diversas propuestas formativas impulsadas por el Ministerio de Cultura, incluyendo el programa “Puntos de Cultura y Territorio de Saberes”, entre otros. Finalmente, se retomó la presencialidad en la edición número 22 de la muestra Jujuy/Cortos en octubre de 2023, aunque sin volver al ritmo de la actividad de años anteriores.

En abril de 2024, se vislumbra un sombrío panorama y se abre una nueva etapa de resistencia frente a decisiones políticas que afectan, de manera directa y explícita, diversas esferas culturales.

Desde su conformación, Wayruro entiende que, en Cultura, como en los demás ámbitos de la vida social y política, no existe una posición neutral, siempre se toman decisiones. La avanzada del gobierno nacional contra el derecho a la cultura, en general, contra el sistema público del sector y sus trabajadores y trabajadoras, en particular, y contra las dinámicas culturales comunitarias y populares y sus trabajadores y trabajadoras se desplegó desde el momento de la asunción del actual gobierno nacional y continúa, en una escalada de violencia que retoma la ya expresada durante la campaña electoral de La Libertad Avanza.

La virtual parálisis del ex Ministerio de Cultura (degradado a Secretaría) se manifiesta en diversos anuncios que dan cuenta de la profundidad de la transformación, como el cierre del Instituto Nacional del Teatro y del Fondo Nacional de las Artes. El INCAA también experimenta una reducción y cierre de áreas, sumándose a una serie de noticias desalentadoras.

Desde el actual Gobierno (Milei) se propone una doble estrategia para el recorte en cultura que ya muestra resultados en el corto período recorrido desde la asunción, en diciembre de 2023. Con centralidad en el proyecto redistributivo autodenominado libertario, se re-regula al sector mediante diversas decisiones administrativas que buscan orientarlo al sector privado. A su vez, los aspectos vinculados al reconocimiento se activan

para justificar tal recorte, en argumentos que montan escándalos o consideraciones denigratorias para el sector de la cultura y de sus trabajadores y trabajadoras para contrastar toda inversión en el sector con la urgencia de paliar otras necesidades sociales. Esa doble estrategia abarca a todas las políticas y acciones de la cultura e impacta directamente en los sectores populares. Quienes trabajamos en el ámbito territorial con sectores populares enfrentamos formas constantes de denigración. Se sostiene que el Estado no debe respaldar ni generar políticas públicas culturales. En cambio, se plantea que el mercado asuma la responsabilidad de financiar y regular estas actividades. Sin embargo, desde Wayruro, con tres décadas de trabajo en Jujuy, sabemos que confiar en que el mercado fomente la cultura en regiones como el NOA es un enfoque erróneo, sin base empírica ni histórica que lo sostenga. Se trata casi de una ironía cruel o una crueldad irónica.

Modos de ver: la construcción de una mirada situada

Como sostiene Cristian Dodaro (2014) en un texto celebratorio de los primeros veinte años de Wayruro,

...pensar la estética como pregunta etnográfica nos permite construir con el otro formas de narrarnos y pensarnos. Podemos volver a interrogarnos respecto a dónde vamos; qué somos y qué hacemos con lo que dicen que somos (...) Podemos nombrar al poder, desarmarlo. Pero más importante que eso, podemos armar entre nosotros nuevos sueños y deseos y realidades colectivas. (s/p)

En distintas instancias, los y las integrantes de Wayruro dan cuenta de una búsqueda colectiva de las “historias completas acalladas por los grandes centros de producción” (entrevista a integrante fundador, en García Vargas 2020). Ante la pregunta “qué producir”, se puede sintetizar la vinculación de esa demanda social con la elección personal de militar en ese colectivo:

...las historias que me movilizan y sensibilizan, las que no siempre están contadas o que les falta visibilidad, o también las que simplemente no fueron abordadas como una las entiende, las mira, las pone en cuestionamiento. (integrante entrevistada en García Vargas, 2020: s/p)

Si bien la extensión de este artículo no permite un recorrido detallado de la producción de los primeros treinta años de Wayruro, una rápida historización de las narrativas producidas permite observar cómo esa búsqueda, que recorre toda la historia del colectivo, reconoce al menos tres etapas.

La primera década “larga”, entre 1994 y 2008, se caracteriza por video urgente, de denuncia, militante, en continua articulación con movimientos y organizaciones sociales, sindicales y de personas desocupadas (ver anexo para detalles de títulos).

La segunda etapa, desarrollada durante el período que llevó a la sanción y aplicación de la LSCA y las políticas de fomento, es muy prolífica, con tópicos recurrentes en narraciones que buscaron:

- Recuperar historias de personajes centrales para una historia alternativa o personas “anónimas” que dan cuenta del mundo y la cultura popular (*Avelino, Silvia, Maestros*, etc.)
- Intentar ofrecer otras versiones de los relatos oficiales (*Éxodo, Reinas, Música con Alas, Perfume de gol*, etc.)
- Visibilizar tensiones, disputas, conflictos (*Sin tierra, Jujuy Murmullo que aturde*, etc.)

La tercera y actual etapa, más reciente, se caracteriza por formatos más breves y acordes a las tecnologías digitales (micros universitarios, cortos para capacitaciones, videominutos para redes, etc.).

Esas producciones se vinculan también con otras esferas del trabajo en este colectivo, como por ejemplo las dinámicas de capacitación: *Contalo vos* (2008), *Haciendo Historia* (2008), *Contalo vos en imágenes* (2009) y varias capacitaciones más en todos esos años, hasta la Escuela Kuychi, de Comunicación Audiovisual y Género (2021) y el trabajo conjunto con *Terrícolas* (la residencia artística infantil del museo Terry, realizada en conjunto con esa institución en 2023). Se trata de prácticas formativas que se vinculan con la experiencia del canal-escuela Kallpa que alojó parte de estos programas y es sostenido por el colectivo en un barrio popular de San Salvador de Jujuy.

La configuración predominantemente masculina del inicio fue cambiando. En ese movimiento, algunas de las actividades y producciones están coordinadas o dirigidas por mujeres, la perspectiva de género es una búsqueda y un objetivo en todas las áreas de trabajo de colectivo, que busca renovarse constantemente. Además de incorporar la perspectiva de géneros (con proyectos encabezados por mujeres y disidencias de generaciones más jóvenes) el grupo sigue actualizándose en los formatos vinculados a las producciones de mayor consumo (formatos más breves). Si bien se continúa con la tradición de documentalistas y militantes de la imagen, tal historia se articula novedosamente en nuevas intersecciones emancipatorias.

Conclusiones

La experiencia de Wayruro reúne diversos componentes que, en conjunto, definen cómo entendemos la comunicación popular: participación y apropiación comunitaria, pertinencia cultural, generación de contenidos locales, uso de tecnologías apropiadas, voluntad de crear redes.

Wayruro dialoga con la tradición del Documental Militante, de larga historia en Latinoamérica (Solanas y Getino, 1973; Sanjinés y Ukamau, 1979; Campo, 2017), tanto en las posiciones frente a discursos mediáticos más visibles y hegemónicos, como en el uso del testimonio (Mestman, 2013). Siempre lo hace con voluntad reflexiva, que se expresa mediante materiales propios y en la continua participación pública, en foros y debates en los explicitamos objetivos, razones y elecciones ideológicas, estéticas y políticas.

Creemos que la reposición de esta trayectoria permite observar una dinámica situada para pensar la comunicación popular desde una experiencia doblemente excéntrica, ya que no sólo es latinoamericana, sino que está ubicada en un área no-metropolitana de la región surandina argentina (García Vargas, 2009). Esa doble excentricidad resulta un rasgo particular de las maneras propias de pensar lo alternativo y forma parte de las agendas personales y colectivas para la transformación tanto del sistema de medios como del orden dominante

Esta dinámica también forma parte de la historia del audiovisual regional, una historia que elegimos contar en diálogo con otras voces. En este tránsito de algunas décadas, nuestra historia exhibe los logros (y también las cicatrices) de la coyuntura de las transformaciones producidas en la Argentina a partir de la sanción de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, y las políticas a ella asociadas (García Vargas, 2014). La adhesión a los principios fundantes de aquella normativa resignificó nuestra relación con el Estado, en una historia que comienza en las urgencias del clímax de la aplicación del modelo neoliberal en Argentina, luchando contra las políticas del gobierno de Menem. En el presente, creemos que el escenario repite, incluso con mayor virulencia, algunos de los peores rasgos de ese período, aunque la configuración de Wayruro es otra, como son otras las tecnologías y las y los integrantes.

El lugar relativo de Wayruro en el campo audiovisual local y nacional es complejo en varios sentidos y va cambiando en distintos momentos. En este texto se trabajó en la dinámica “externa” del colectivo: cómo se dan las relaciones con otros actores del campo, y cómo se puede definir la alternatividad preservando en esa idea la articulación comunitaria y popular como espacio de confrontación tanto con el proyecto estético, político y económico de la comunicación comercial como con otros grupos vinculados al audiovisualismo que suele nombrarse como “independiente” y que se identifican a partir de una posición vinculada a las vanguardias artísticas y el cine de autoría.

Aun cuando se trata de esferas y actores diferentes, existe una tendencia en confundir lo público estatal con lo comunitario, quizá por la consideración de la gratuidad y del lucro en muchas instituciones y experiencias de ambos tipos de prácticas. Esa tensión cobra sentidos variables a lo largo de la historia de Wayruro, y quizá encuentra una clave de comprensión en el momento de institucionalización de las demandas (Kejval, 2009), específicamente durante el período que abarca la sanción de la ley 26.522 y la conquista de los programas de fomento productivo señalados.

Hay numerosas formas y vinculaciones entre las percepciones de quienes forman parte de este colectivo: diversxs actores, generaciones y formaciones diferentes. Pero como arista permanente y transversal a nuestra historia, nos identificamos colectivamente con la condición de lucha para la transformación implicada en la articulación con el mundo popular.

Bibliografía

- Campo, J. (2017). *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: CICCUS.
- Dodaro, C. (2014). *Wayruro: 20 años de comunicación popular*. Página 12, 23 de abril.
- Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y video-activismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales”, *Comunicación N° 10*. 1091-1102.
- García Vargas, A. (2009). Geografías del poder. Comunicación transnacional y estudios interculturales en la periferia globalizada. En VVAA, “*Interculturalidad, globalización y comunicación*”. La Paz: FVC/Ministerio de Culturas.
- García Vargas, A. (2014). Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia: notas espaciales sobre San Salvador de Jujuy, murmullo que aturde. En Nicolosi, A. P., *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- García Vargas, A. (2015). Dinámicas de la comunicación para el cambio social en coyuntura: el caso de Wayruro Comunicación Popular (Jujuy, NOA, 1994-2014). En: Nos Aldás, E, Arévalo Salinas, A. I. y Farné, A., *#comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el cambio social*. Madrid: Fragua. 399 - 410.
- García Vargas, A. (2022). *Sentidos de ciudad. Poder, desigualdad y diferencia en narrativas audiovisuales de Jujuy*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En Samuel, R., *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Crítica.
- Kejval, L. (2009). *Truchas. Los proyectos político-culturales de las radios comunitarias, alternativas y populares argentinas*. Buenos Aires: Prometeo y FCSoc UBA.
- Marino, S., Mastrini, G. y Becerra, M. (2010). „El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina“. *Oficios Terrestres N° 25*, 11-24.
- Mattelart, M. (2011). “Estudiar comportamientos, consumos, hábitos y prácticas culturales”. En Albornoz, L., *Poder y medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Mestman, M. (2013). Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina. En Mestman, M. y M. Varela, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: EUDEBA. 179-215.
- Ogando, A. (2004). “Wayruro Comunicación Popular”. En Vinelli, N. y Rodríguez Esperón, C., *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires: Continente.

- Terbeck, E. (2007). Notas sobre la circulación del documental militante en la Ciudad de Buenos Aires desde la década del '90. En Sel, S., *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- UBACYT S-104 (2009). Catálogo de colectivos, grupos y realizadores de documentales y audiovisuales de intervención política (1990-2006). En Sel, S., *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Vila, P. (1997). Hacia una reconsideración de la Antropología visual como metodología de investigación social. En: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II, Vol. III, N° 6. Colima, diciembre.
- Papalini, V (2012). Constelaciones, dinámicas, fractalidades y fracturas: del caso al horizonte cultural. En: *Seminario de Análisis Cultural - Doctorado en Comunicación*. Córdoba: ECI, UNC, febrero
- Sautu, R (2005), *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- Wayruro (s/f). Sitio web. <https://wayruro.org.ar/>
- Webster, F. y K. Robins (1986), *Information technology: a luddite analysis*. Norwood: Ablex.
- Williams, R. (1997), *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Villamayor, C. (2014). "Las radios comunitarias, gestoras de procesos comunicacionales. Buenos Aires, 2011 a 2014". *Mediaciones N° 12*.
- Vinelli, N. (2014). *La televisión desde abajo. Historia, alternatividad y periodismo de contrainformación*. Buenos Aires: Coop. El río suena y Colectivo El topo blindado.

Leyes y documentos públicos citados

- Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) (2012): *Informe anual sobre contenidos de la Televisión Abierta argentina. Período 2011*. Recuperado de: <http://www.afsca.gob.ar/2012/06/informe-anual-sobre-contenidos-de-la-television-abierta-argentina-periodo-2011/>
- Decreto N° 1148/09 (31/8/2009). Televisión Digital. Créase el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre. *Boletín Oficial de la República Argentina*, año CXVII, N° 31.727, 1/9/2009. Recuperado de: <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle>

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (2010): *Plan operativo de fomento y promoción de contenidos audiovisuales digitales del SATVD-t. Bases y condiciones para el concurso “Nosotros (Unitarios Documentales)”*. Recuperado de: http://www.incaa.gov.ar/castellano/assets/images/b_nosotros.pdf

Ley N° 26.522 (Senado de la Nación Argentina, 10/10/2009). Regúlanse los Servicios de Comunicación Audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina. *Boletín Oficial de la República Argentina*, año CXVII, N° 31.756. Recuperado de: <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle>

Ministerio de Planificación de la Nación (2009), *Planificación estratégica para la implementación del SATVD-T*. Recuperado de <http://www.minplan.gob.ar>

Programa de Polos Audiovisuales Tecnológicos (2013), *Proyectos de Investigación y Desarrollo. Línea de estudios Consumo y audiencias televisivas. Informe comparativo de estudios locales e informe Nodo Jujuy*, enero.

Subprograma Polos y Nodos (2011), presentación de Eva Piwowarsky al Río Content Market (presentación ppt).

Anexo I: Producciones audiovisuales de Wayruro Comunicación Popular (1994-2024)

VHS

- 1- “Fiesta de nuestro Señor de Quillacas” (1992) VHS
- 2- “La Manca Fiesta” (1993). VHS
- 3- “Religiosidad popular en la Provincia de Jujuy” (1993) VHS
- 4- “Apuntes de Lucha” (1994) VHS
- 5- “Apuntes de Lucha II” (1994) VHS
- 6- “Norte en Marcha” (1994) VHS
- 7- “Salud y Luchas Sociales” (1995) SVHS
- 8- “Los Hijos del Ajuste” (1995) SVHS
- 9- “La revolución de los pañuelos” (1997) VHS
- 10- “Ensayo sobre Casabindo” (1997) VHS
- 11- “Camino Prehispánicos” (1998) VHS

DV/ DVCAM

- 12- “Un día en vida de la familia Vilte” (1999/2000) DVcam
- 13- “Purmamarca Tierra de Coplas” (2000) DVcam
- 14- “Ni olvido, ni perdón” (2000) DVcam
- 15- “Corderos y Llamas de la puna” (2001) DVcam
- 16- “Toros en Casabindo” (2002) DVcam
- 17- “Red Puna: Un proyecto de todos” (2002) DVcam
- 18- “Desocupados y Cortes de Ruta en el NOA” (2002) DVcam / Dv
- 19- “20/09, Represión y Crisis en Jujuy” (2002) Dv
- 20- “Organizaciones Comunitarias de Base” (2003) DVcam / Dv
- 21- “Dos Munditos, El puente Solidario” (2003) DVcam / Dv
- 22- “La Vista: Julio Gaité, Fotógrafo” (2004) DVcam / Dv
- 23- “Wayruritos, Biblioteca Infantil” (2004) Dv
- 24- “Nadie Olvida Nada” Derechos Humanos en el Norte Argentino” (2005). DVcam / Dv
- 25- “30 años de vida venciendo a la muerte” (video informe 2006) Dv
- 26- “Kermese de Mariano Moreno” (2007) DVcam / Dv
- 27- “Un día en la Vida de un Gaucho Norteño” Vive-Wayruro” (2006) DVcam / Dv
- 28- “Somos nuestra historia, derechos humanos en el norte argentino II” (2007) DVcam / Dv
- 29- “Su santidad, el Gauchito Gil” mini DV” (2007)
- 30- “Máximo Bandoneón”, ganador del primer premio del concurso Nuestros Protagonistas de Jujuy”. mini DV (2008)
- 31- “Quemando pecados” ganador DV cam/Dv” (2009-2010)
- 33- Serie audiovisual ANDES CON LOS 5 SENTIDOS: “Oído, sobre la obra de Tomás Lipán” (2009)
- 34- Serie audiovisual ANDES CON LOS 5 SENTIDOS: “Tacto, alfareros de Casira” (2009)
- 35- Serie audiovisual ANDES CON LOS 5 SENTIDOS: “Vista, sobre la obra de Víctor Montoya” (2009)
- 36- Serie audiovisual ANDES CON LOS 5 SENTIDOS: “Gusto, el ritual de la Pachamanka” (2009)
- 37- Serie audiovisual ANDES CON LOS 5 SENTIDOS: “Olfato, un florista de la Quebrada” (2009)

COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL (CON VIVE TV)

- 38- “Un día en la Vida del Carnaval Nosteandino Vive-Wayruro” (2007) DVcam / Dv
- 39- “Un día en la Vida del Padre Jesús Olmedo” Vive-Wayruro (2007) DVcam / Dv
- 40- “Un día en la Vida de la Asamblea de Trabajadores Desocupados” Vive-Wayruro (2007) DVcam / Dv
- 41- “Un día en la Vida de una cooperativa de Artesanos” Vive-Wayruro. (2007) DVcam / Dv
- 42- “Un día en la Vida de floricultores altoandinos” Vive-Wayruro (2007) DVcam / Dv
- 43- “Un día en la Vida de los pueblos de la frontera Argentino Boliviana” Vive-Wayruro (2007) DVcam / Dv
- 44- “Un día en la Vida del pueblo guaraní” Vive-Wayruro. (2009/10) DVcam / Dv
- 45- “Un día en la vida de un Taxi Compartido” Vive-Wayruro. (2009/10) DVcam / Dv
- 46- “Un día en la vida de la Manca Fiesta” Vive-Wayruro. (2009/10) DVcam / Dv
- 47- “Un día en la vida de un artesano Guaraní” Vive-Wayruro. (2009/10) DVcam / Dv
- 48 “Copla” – Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive- Wayruro (2007). DVcam / Dv
- 49- “Trabajo” – Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive- Wayruro (2007). DVcam / Dv
- 50- “Diablo” – Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive- Wayruro (2007). DVcam / Dv
- 51- “Pared” – Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive- Wayruro (2007). DVcam / Dv
- 52- “Tabaco” – Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive- Wayruro (2007). DVcam / Dv
- 53- “Poesía” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2007). DVcam / Dv
- 54- “Celebración” – Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2008/09). DVcam / Dv
- 55- “Música” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 56- “Tierra” Serie Diccionario Popular Latinoamericano” Vive-Wayruro (2008/09). DVcam / Dv
- 57- “Memoria” - Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2008/09). DVcam / Dv

- 58- “Identidad” - Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 59- “Justicia” - Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 60- “Mujer”- Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 61- “Comunicación”- Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 62- “Gaucho” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 63- “Coya” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 64- “Educación” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 65- “Arte” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 66- “Artesanía” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 67- “Danza” Serie Diccionario Popular Latinoamericano: Vive-Wayruro (2009/10). DVcam / Dv
- 68- “Taller de Recuperación de la memoria histórica” (video informe 2006), Coproducción Argentino/Española en colaboración con CIC Bata (Córdoba, España).
- 69- “Maestras de la Puna” coproducción Argentina/Española de 48 minutos entre la Universidad Internacional de Andalucía – Sede La Rabida España y Wayruro (1998/2005).
- 70- “Vive Tv, televisión para el cambio” Coproducción Argentina / Venezolana, entre Vive Tv y Wayruro. (2005/06).

COPRODUCCIÓN NACIONAL

Serie “Tantanakuy”, Micros documentales para Canal Encuentro - (12 Capítulos) verano de 2010

71- Encuentro (Tantanakuy)

72- Ensayo

73- Sikuri

74- Pintura

75- Debut

76- Raíz

77- Armando

78- Debut

79- Apacheta

80- Retrato

81- Radio

SERIE “FIN DE CLASES”. De dos (2) Micros documentales para Canal Infantil Paka Paka, fines de 2010

82- Fin de Clases

83- Vacaciones

SERIE “FIESTAS”. Dos (2) Micros documentales para Canal Encuentro, fines de 2010 - enero de 2011

84- “Pesebre Tolaba”

85- “Nacimiento”

SERIES TDA

Serie “Sin Tierra en los Ojos”. 4 capítulos de 26 minutos, 2011.

86 - Tierra y Territorio

87 - Tecnologías

88 - Agua

89 - Soberanía Alimentaria

Serie “Maestros. Cuatro Escritores, Cuatro Historias”. 4 capítulos de 26 minutos, 2011.

90 - Ernesto Aguirre

91 - Andrés Fidalgo

92 - Eduardo Perrone

93 - Luis Franco

UNITARIOS TDA

94 - Avelino. La historia del mítico dirigente minero. 2011

95 - San Salvador de Jujuy, un Murmullo que aturde. 2011

PLAN PILOTO POLOS DE LA TDA: SERIE “TESIS”

96 - Azúcar y Política. 2011

97 - Reinas. Fiesta Nacional de los Estudiantes. 2011

Micros ACUA MAYOR - “HISTORIA ORAL” - 10 micros de 10 min. 2012-2013

98 - Cultura e Identidad

99 - El Aguilarazo

100 -Escuela de música

101 - Pesebres

102 - El Malón de la Paz

103- Nati, la coplera

104- El Vejigazo

105 - Éxodo

106- Viejo Lobo

107- Areté Guazú

SERIE TDA

Serie “La Ruta del Documentalista”, para el 2do Plan de Fomento de la Televisión Digital Abierta. 4 capítulos de 26 min (2012):

108- Pintores de la Tierra

109- Los tesoros del Marqués

110- La virgen de los toros

111- Imaginero de la Puna

112- Cortometraje “Música con Alas” sobre la orquesta Infanto- Juvenil de Barrio El Chingo, ganador de concurso de la Dirección Nacional de la Juventud - 15 min. (2012)

113- Programa piloto “Waykuna Wasi, sabores andinos”, magazine televisivo de 13 capítulos. Ganador de Fábrica de TV - Nodo Jujuy del Programa de Polos Audiovisuales Tecnológicos (2012)

114 - “KALLPA TV: CANAL-ESCUELA. LA TELEVISIÓN NO SE MIRA, SE HACE”, ganador del concurso Diga 33% del AFSCA (2013)

115- 2 Spots ganadores del FOMECA 2013: Agricultura Familiar (2014)

116- Videoclip DENDEVERAS (2014)

117- Videoclip FAVA KINGAR (2014)

118- Videoclip NORA BENAGLIA (2014)

119- Videoclip LA YUGULAR (2015)

121- SILVIA: largometraje documental Resol. interes INCAA Via digital (2015)

122- “Miragüeyas: poesía jujeña” 10 micros ganadores del FOMECA 2014

- Red Kallpa TV (Cortometraje documental del Concurso AFSCA-CENOC “Diga 33”).
- Spots “Frutos de la tierra, manos campesinas”, proyecto ganador del” concurso nacional AFSCA - FOMECA 2013 Categoría “Spots TV”: 01- Spot Frutilla; 02-Spot Quinua
- Serie de 10 microprogramas culturales “Miragueyas”, proyecto ganador del concurso nacional AFSCA - FOMECA 2013. Categoría Microprogramas. Cap. 1-Lia Sosa; Cap. 02-Paula Soruco; Cap. 03- Ezequiel Villaruel; Cap.04 Ildico Nasr; Cap. 05 Pedro Ogando; Cap. 06 Meliza Ortiz; Cap. 07 Pamela Stemberger; Cap. 08 Daniel Burgos; Cap. 09 Elisa Ahualli
- Serie de 6 microprogramas “La otra Música Andina” (Idea original y asistente de dirección) proyecto ganador del concurso nacional AFSCA - FOMECA 2015. Categoría Microprogramas. Cap. 01-Alonso Bros; Cap. 02- Válvula 3; Cap. 03- La Vilca Band; Cap. 04- Denderas: Cap. 05-Combo Locoto; Cap. 06- Caro Escobar
- Serie de 9 microprogramas culturales “Soy Teatro” proyecto ganador del concurso nacional AFSCA - FOMECA 2017. Categoría Microprogramas. Cap.01-Ruben Iriarte (Nueva Escena): Cap.02- Carlos Zenarrusa (El carromato); Cap.03- Gerardo Romano; Cap.04- Martin Mendoza (Circo Cromatico); Cap.05- (Clap Clap); Cap.06- (Uyarti); Cap.07- Adan Cesarini (Talleres municipales de Teatro); Cap.08- Gerardo Albarracin (Pupila Cero, Uyarti, Escuela Tito Guerra).
- Coproducción para Canal Encuentro (tres microprogramas) “Imágenes de la Pandemia”. 2020. Cap. Los Colorados; Cap. Salinas; Cap. Hornocal.
- Serie de 6 microprogramas culturales “Jujuy cuatro estaciones” proyecto ganador del concurso nacional ENACOM-FOMECA. Categoría Microprogramas. 2022. Cap.01 Pachamama (invierno); Cap. 02 Arete Guasu (verano); Cap.03 Sicuris de Punta Corral (otoño); Cap.04 Ofrendas del día de los fieles difuntos (primavera); Cap.05 Pesebres (verano); Cap.06 San Juan en Cochino (invierno)
- Serie de 6 microprogramas culturales “Escuelas de Jujuy, soberanía y ciudadanía en el norte argentino” proyecto ganador del concurso nacional ENACOM-FOMECA. Categoría Microprogramas. 2023. Cap 01 Soberanía; Cap 02 Símbolos - Malvinas; Cap 03 Historia e identidad; Cap 04 Soberanía e identidad; Cap 05 Soberanía y educación; Cap 06 Ser argentino
- Micro Documental “Mundos recuperados. Rubén Corzo”. S.S. de Jujuy 2022
- Producción Audiovisual Comunitaria. Micro documental producto de la sistematización del “Taller de producción audiovisual: El barrio y la comunidad como escenario”. S.S. de Jujuy 2023.

ANEXO II: Integrantes de Wayruro Comunicación Popular (2024)

1. Ariel Ogando
2. Adrián Ogando
3. Rolando Huanca
4. Diego Ricciardi
5. Paula Kuschnir
6. Moisés Rioja
7. Fátima Genovese
8. Rodrigo Pereira
9. Mariana Mendez
10. Rocio Aragon
11. Johana Godoy
12. Caro Sued
13. Alba Tabilo

En las periferias del documental El caso de *Donde hubo fuego* y *Camera Obscura*

On the Peripheries of Documentary The case of *Donde hubo fuego* and *Camera Obscura*

Santiago Martín Álvarez*
Lautaro Arias Camacho**

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen:

Este artículo presenta un análisis de ciertas formas de producción documental en Argentina, especialmente desde regiones fuera de Buenos Aires, donde los realizadores enfrentan desafíos significativos para acceder a financiamiento y recursos. Se examinan dos casos específicos: *Donde Hubo Fuego... memorias del Animanazo* (2015) y *Camera Obscura*. El primero aborda la recuperación de la memoria histórica de un levantamiento campesino en Animaná en 1972, mientras que el segundo se centra en experiencias de personas privadas de libertad en una prisión en Salta. Ambos proyectos adoptan enfoques alternativos de producción y narración, desafiando las convenciones industriales. Se explora cómo estos documentales incorporan perspectivas decoloniales y etnográficas, además de reflexionar sobre la relación entre forma y contenido en la representación audiovisual. También se discute el desafío de trabajar dentro de instituciones penitenciarias y las limitaciones legales y éticas que implica. En última instancia, se destaca la importancia de estas formas alternativas de producción para ampliar la diversidad de narrativas y promover una distribución más horizontal de las mismas.

Palabras clave: documental experimental, cine de autor, cultura periférica, formas alternativas de producción

* Argentina. Máster en Educación y Artes Visuales, forma parte del Centro de Investigación de la Universidad Nacional de Salta; del Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura y del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Universidad Nacional de Salta. alvarezsantiago@hum.unsa.edu.ar

** Argentina. Abogado. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, forma parte del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Universidad Nacional de Salta. lautaroariascamacho@gmail.com

Abstract

This article presents an analysis of certain forms of documentary production in Argentina, particularly from regions outside of Buenos Aires, where filmmakers face significant challenges in accessing funding and resources. Two specific cases are examined: *Donde Hubo Fuego... memorias del Animanazo* (2015) and *Camera Obscura*. The first deals with the recovery of the historical memory of a peasant uprising in Animaná in 1972, while the second focuses on the experiences of people deprived of their freedom in a prison in Salta. Both projects adopt alternative approaches to production and storytelling, challenging industrial conventions. The article explores how these documentaries incorporate decolonial and ethnographic perspectives, as well as reflections on the relationship between form and content in audiovisual representation. It also discusses the challenges of working within penitentiary institutions and the legal and ethical limitations involved. Ultimately, the importance of these alternative forms of production is highlighted in order to broaden the diversity of narratives and promote a more horizontal distribution of them.

Keywords: experimental documentary, auteur cinema, peripheral culture, alternative forms of production

Introducción

La realización de largometrajes documentales desde el interior de Argentina siempre ha supuesto un desafío de producción por las desiguales oportunidades que hay entre realizadores y realizadoras del interior del país y quienes residen en Buenos Aires, en torno al acceso a las políticas de fomento del Instituto Nacional de Artes Audiovisuales y otras fuentes de financiamiento que suelen existir para las producciones audiovisuales que no transitan los circuitos del cine comercial.

La realización de largometrajes documentales suele adoptar modelos estándares industriales de producción que faciliten un acercamiento a estas vías de financiamiento como la vía digital del INCAA, relegando narrativas experimentales y lógicas de producción novedosas. Entonces, se vuelve necesaria una reflexión situada desde los márgenes de la industria para hacer visibles formas otras de producir narrativas audiovisuales, formas que son menospreciadas y subalternizadas desde las lógicas de las industrias culturales hegemónicas.

Se presentan en este escrito, dos casos particulares que apuntan a la puesta en valor de las voces, saberes y estrategias comunicacionales que provienen desde el costado de la cultura *mainstream* audiovisual, abordando dos casos particulares que dan cuenta de recorridos alternativos para la realización audiovisual desde el interior del país. Por un lado, *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* de Carlos Müller, Ricardo Bima y Santiago Álvarez aborda la recuperación de la memoria histórica en el pueblo de Animaná sobre un hecho ocurrido en el mes de julio de 1972, conocido con el nombre de Animanazo, una dura revuelta campesina que ha trascendido mundialmente a través de la canción “Fuego en Animaná”, de César Isella y Armando Tejada Gómez en la voz irrepetible de Mercedes Sosa. El documental se realizó en el lapso de tres años y aborda la cuestión de la memoria y el olvido del Animanazo a partir del registro de talleres y actividades culturales

con jóvenes de la localidad de Animaná, abordando la temática con diferentes estrategias narrativas y de producción.

En el caso de *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* el desafío se centró en el rescate de una memoria tapada por miedos, prejuicios y años. ¿Cómo mapear los silencios y los olvidos? El documental tiene sus secuencias de investigación historiográfica clásica pero también indaga sobre los hechos a partir de los restos de memoria que existen en las generaciones más jóvenes del pueblo, a partir de la realización de talleres de investigación periodística para que estudiantes del colegio secundario de Animaná se acerquen a sus abuelos y generen un intercambio sobre el hecho que los tuvo de protagonistas.

Por otro lado, el proyecto documental *Camera Obscura* de Lautaro Arias Camacho es un medimetraje documental en proceso de realización que se centra en la reconstrucción por medio del lenguaje audiovisual, de experiencias vividas por personas privadas de libertad en la Unidad Carcelaria n°1 de la Ciudad de Salta; centradas en la práctica denominada Celda de Aislamiento y, específicamente, aquellas que puedan configurar lo que el Derecho Internacional de los Derechos Humanos considera como Torturas y otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos y Degradantes. Esta producción pretende servir como herramienta de recuperación de las voces de los propios protagonistas, de las experiencias y, posteriormente, de visibilización de la problemática aludida en el seno de una sociedad que puede desconocer la existencia y/o las implicancias de las prácticas de aislamiento, sino también suele justificarlas o naturalizarlas a partir del desconocimiento de las circunstancias que rodean al fenómeno. El proyecto se convertirá en una pieza audiovisual que, teniendo en cuenta las limitaciones propias que el registro dentro de un establecimiento penitenciario representa, y por medio de las posibilidades poéticas o creativas propias del lenguaje propuesto, reconstruya sensorialmente las experiencias vividas por los participantes durante su estancia en celdas de aislamiento, como una práctica efectiva de producción de conocimiento audiovisual.

Donde hubo fuego, memorias del Animanazo. Forma - contenido

Las peculiaridades de realización del primer largometraje a analizar ameritan su análisis desde lo formal, o, mejor dicho, desde la intersección forma-contenido, que es donde aparece su forma otra de narrar. Un posible acercamiento podría ser a partir de las categorías propuestas por Bill Nichols, sabiendo que éstas han aportado mucho al acercamiento de los estudios cinematográficos en la esfera académica. Si bien las teorías de Nichols son casi ineludibles a la hora de analizar obras documentales, va a ser central poder pensarlas en clave decolonial a partir de las reflexiones del realizador Jorge Prelorán, quien ha descrito en su metodología de realización claves para el entendimiento de la producción documental desde el contacto cercano con los y las protagonistas desde una perspectiva a la vez etnográfica y poética que seguramente escapa del tamiz de Bill Nichols. Estas dos perspectivas puestas en juego pueden convertirse, juntas, en un aporte de análisis filmico comparado, en tanto miradas que se complementan.

Las modalidades de representación descritas por Nichols han sido, sin lugar a dudas, herramientas de gran valor a la hora de intentar abordar y analizar obras audiovisuales documentales, sabiendo siempre que estas modalidades no son compartimentos estancos

y que la hibridación y superposición de las mismas son casi constituyentes en el cine documental. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En principio, estas modalidades son: expositiva, de observación, interactiva, reflexiva. Aunque el mismo autor luego vaya a ampliar y matizar estas primeras categorías, agregando las modalidades poética y performativa, las caracterizaciones de las primeras cuatro van a ser útiles para nuestro análisis.

En el documental expositivo, el comentario omnisciente y las perspectivas poéticas revelan información acerca del mundo histórico en sí, muestra su marco teórico y su mundo racional. Hay testimonios, narraciones y pretende cierta objetividad. El documental reflexivo hace más evidente los dispositivos de la narración, es una modalidad introspectiva en tanto el realizador se muestra. En *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* la voz en off y los textos sobreimpresos conducen la narración (inclusive por momentos resulta un recurso ordenador del discurso), así la obra se complejiza haciendo evidente la mirada de los realizadores, quienes hicieron la investigación histórica que, necesariamente, es completada con la información aportada por los entrevistados, quienes con sus silencios presentan olvidos. Hay un recorrido del hecho histórico que parte desde un taller de periodismo e historia con chicos y chicas de la escuela secundaria del pueblo, muchos de ellos nietos de los protagonistas del Animanazo. Ese recorrido por “el costado” se convierte también en un recurso de documental reflexivo en términos de Nichols. Una construcción narrativa que atraviesa diferentes temporalidades, que propicia los encuentros intergeneracionales y que a partir de estos encuentros hace surgir nuevas voces que aprecien la experiencia de “sus abuelos”. El documental reflexivo, en este sentido, aporta un registro de estas actividades que tejen un nuevo entramado en las familias del pueblo. Los chicos y chicas entrevistaron a sus abuelos.

Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo, casi 5 años después de su estreno sigue recorriendo locales sindicales, muestras de barrios, escuelas secundarias y ya forma parte del material didáctico en materias universitarias. En cada presentación llegan a sus realizadores ecos de la movilización que genera, del debate que se da después de experimentarla. Así también este circuito alternativo de visionado da cuenta de un recorrido por la periferia, llegando a públicos que no se acercan a las grandes cadenas de cines.

El otro abordaje propuesto en este escrito tiene que ver con las coordenadas que propone el realizador argentino Jorge Prelorán, gran figura del cine documental etnográfico y pensador de la imagen desde los bordes de la industria. Esta mirada etnográfica tiende a conocer la cotidianeidad de los y las protagonistas de los filmes. Seguramente las palabras de Prelorán resuenan con las metodologías de producción de las dos películas:

Al filmar utilizo siempre un enfoque -sin-ideas-preconcebidas-, tratando de obtener una cierta pureza en captar lo que ocurre frente a la cámara. Tal enfoque crea un método; es como si el cineasta y el espectador fueran aprendiendo poco a poco algo sobre la gente filmada. Esta experiencia de aprendizaje se hace tan interesante como la película en sí. Esta metodología interesa por ser la más “humilde”, la menos etnocéntrica, ya que demanda un mayor compromiso hacia los protagonistas, y no hacia la visión y deseos del cineasta. (Rossi, 1987, p. 94)

Prelorán centra el acercamiento a una cultura en el retrato de un solo protagonista, recorriendo una narrativa de lo particular a lo general. En el caso del *Animanazo*, el protagonismo del comienzo de la revuelta lo tiene el colectivo sindical que actúa como un sujeto. Para Prelorán era imprescindible elegir una persona o familia:

La elección de los protagonistas ha sido siempre una prerrogativa mía, y solo mía, ya que debo sentir una gran afinidad hacia los personajes con los que he de convivir en una experiencia a lo largo de meses de trabajo. (Prelorán, 1978)

Podríamos pensar entonces, al sujeto colectivo que realizó el *Animanazo*, el piquete y la pueblada que sucedió en 1972, a quien vamos conociendo poco a poco y que, en términos de Prelorán, este tipo de construcción narrativa, demanda más compromiso de los espectadores. Un sujeto colectivo emprendió una marcha hacia la comisaría de Cafayate, donde estaban presos los cabecillas, con columnas de manifestantes (casi todo el pueblo) entrando a la voz de “fuimos todos, somos todos”.

Desde una perspectiva de producción, Prelorán ponía en valor una situación que, en general, en la industria audiovisual se ve como una carencia: la conformación de equipos pequeños de trabajo que redundan en un mejor acercamiento a los y las protagonistas, un encuentro que podría ser más auténtico y esta relación más estrecha termina reflejada en el producto final.

Voy a hacer mis películas solo, o acompañado de una sola persona -aunque soy yo el que filma y el que graba la mayoría de los monólogos para que haya una unidad de propósito y enfoque. (Prelorán, 1978)

La metodología de realización y registro documental de *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* contó con el aporte de Santiago Álvarez como realizador audiovisual y Carlos Müller y Ricardo Bima como productores y nexos con los y las habitantes de las localidades registradas. En este caso la totalidad de las escenas fueron registradas con dos cámaras – una Canon DSLR y una Handycam Sony configuradas en tándem como Cámara 1, fija en trípode en plano entero y la Cámara 2, en mano, haciendo planos detalle y las entrevistas grabadas con micrófono corbatero. Esta disposición de equipo mínimo seguramente aportó a un clima de intimidad en las entrevistas logrando testimonios de gran emotividad a la vez que desgarrados y crudos.

La metodología etnobiográfica aplicada por Prelorán tiene como característica:

Los protagonistas parecen entender desde el comienzo que voy a trabajar para ellos.

Hay un paso deliberado y lento en esto de hacer etnobiografías, ya que regreso periódicamente a visitar a los protagonistas y la relación deviene una amistad, y un importante hecho familiar. Esto se logra gracias a la ausencia de paternalismo,

o de un afán de querer juzgarlos; los sujetos no se sienten observados por alguien superior a ellos.

Nos volvemos confidentes, con un gran respeto mutuo, y mi propia fascinación es tratar de penetrar en sus seres más que en describir sus entornos materiales. (Prelorán, 1978)

De esta manera los realizadores de *Donde hubo fuego. Memorias del Animazo* consideraban central la validación de los avances documentales y narrativos, compartiendo las primeras versiones de las películas con sus protagonistas y así se retroalimentaban las ideas y el desarrollo de las mismas.

La producción fue muy dilatada en el tiempo, tres años para la realización de *Donde hubo fuego. Memorias del Animazo* con muchos viajes y visitas a los protagonistas, haciendo de cada encuentro una experiencia relacional que profundizaba el enfoque realizativo de Prelorán “sin-ideas-preconcebidas”. Abundaron las jornadas en las que el rodaje era imposible, días infructuosos para la película, cuestiones impensadas en una producción de la industria audiovisual que en el manejo “eficiente” del tiempo basa su lógica. Este tipo de documentales son pensados desde otra perspectiva:

Mientras filmo una película generalmente viajo a la región una vez al mes, y me quedo sólo unos pocos días, o hasta horas, para no interrumpir las rutinas normales de la vida cotidiana que documento. Si me quedara por más tiempo mi presencia se volvería un estorbo al ser tratado como un huésped, y no parte del grupo familiar. Al visitarlos regularmente las ocasiones se devienen frescas, festivas y alegres, siempre con nuevas cosas de qué hablar. (Prelorán, 1978, s/p)

Camera Obscura

En la Unidad Carcelaria N° 1 de la Ciudad de Salta se encuentran personas cumpliendo una condena dictada por un juez competente, por delitos sancionados con penas privativas de libertad, y están a disposición de alguno de los Juzgados de Ejecución de Sentencia del Distrito Judicial Centro del Poder Judicial de la Provincia de Salta. En menor número, también se encuentran personas contra las cuales no pesa ninguna condena firme, pero están sometidos a Prisión Preventiva, todo ello en mérito de lo dispuesto por el Código Penal de la Nación Argentina y por la Ley Provincial N° 7690 conocida como Código Procesal Penal de la Provincia de Salta.

Debe advertirse también que la Unidad Carcelaria N° 1 se trata de la cárcel masculina de la ciudad, en tanto aloja únicamente a hombres condenados o con prisión preventiva. En cuanto a capacidad y población, se trata de la mayor unidad penitenciaria de la Provincia de Salta, con una capacidad para alojar 1.196 personas presas, y que actualmente posee una sobrepoblación del 29,8%, en tanto se registra una población de 1.552 reos según surge del último informe del Servicio Penitenciario de la Provincia de Salta para el Sistema Nacional de Estadísticas para la ejecución de la pena.

La estrategia metodológica empleada hasta la fecha del presente texto consistió en la realización de un registro de entrevistas a personas que transitaron experiencias de encierro en celdas de aislamiento, para continuar de ahora en adelante con un registro audiovisual de espacios y paisajes sonoros dentro de la propia institución penitenciaria, en la medida de lo administrativamente admisible, así como con recreaciones simbólicas de imagen y sonido que amplíen la dimensión sensorial de los relatos de los protagonistas y, finalmente, concluir en el montaje y edición de una pieza fílmica única atravesada por la reflexión sobre las prácticas descritas a la luz de la normativa vigente en materia de derechos humanos.

En este punto resulta interesante detenerse en las razones que motivan el diálogo entre una pieza audiovisual ya existente y en circulación como *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* con otra que se encuentra en vías de producción como *Camera Obscura*. En efecto, el contexto y las condiciones de producción del audiovisual en el ámbito salteño resultan factores determinantes de las características de cualquier pieza que desde aquí se produzca, motivo por el cual, la consideración de los pormenores que conlleva la materialización de un proyecto de pieza fílmica resulta de gran valor.

Volviendo a los aspectos centrales del proyecto *Camera Obscura*. En primer lugar, cabe poner de resalto que la intervención de los protagonistas de las experiencias recogidas se limitará a las entrevistas a realizarse, en tanto el guionado, dirección, producción, así como las operaciones de edición final y pos-producción están a cargo del investigador. Se espera que la pieza audiovisual final se titule *Camera Obscura* y presente una extensión de entre 10 y 15 minutos de duración bajo un formato que se posiciona en las fronteras entre el documental, el video-ensayo y el cine experimental. Tal decisión responde no solo a las dificultades normativas que conllevaría un abundante registro del interior del establecimiento penitenciario o la imposibilidad de mostrar rostros y nombres propios, sino sobre todo a las posibilidades narrativas que proporcionan los formatos experimentales a la hora de proponer al espectador una suerte de viaje sensorial a través de recuerdos y percepciones.

Como se advirtiera más arriba, una particularidad propia del trabajo dentro de esta institución obedece a una serie de limitaciones, tanto legales como administrativas, que desde un comienzo se imponen. Por un lado, por imperio de la ley, las producciones audiovisuales a generarse no pueden mostrar el rostro o elementos que permitan identificar de forma individual a los participantes, no se pueden mencionar nombres propios, ni se pueden relatar historias personales vinculadas a la causa judicial por la cual se cumple la pena. Estas peculiaridades, lejos de ser asumidas como factores disuasivos para el proyecto, representan verdaderos desafíos creativos y narrativos. Por otro lado, el cumplir con estas restricciones nos asegura la posibilidad de publicar por cualquier medio las producciones obtenidas.

La cárcel dentro de la cárcel

En lo que hace al valor o interés de documentar el aislamiento individual dentro de las instituciones indicadas, la propuesta consiste en abordar prácticas de disciplinamiento que representan la faz más cruel del poder punitivo del estado, un estado que se define

como estado de derecho y que ha suscripto numerosos instrumentos internacionales de derechos humanos en los que de manera explícita se prohíben este tipo de prácticas. El encierro dentro del encierro o la cárcel dentro de la cárcel configura un escenario de brutal generación de nuevos *habitus* en los sujetos sometidos, en tanto encuadran perfectamente en lo que Foucault (1989) comprende como operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de las fuerzas de los individuos y les imponen una relación de docilidad-utilidad. Tal demostración de omnipotencia estatal paraliza y atomiza a los individuos, y “en unas cárceles que buscan cada vez más el mantenimiento del orden interno antes que el encauzamiento de conductas - cuando su materia es la excedencia social y ya no un potencial ejército industrial de reserva- una población atemorizada es un objeto maleable y dócil” (Bouilly, 2011, p.217), por lo que la sola amenaza de la celda de aislamiento produce innegables efectos en términos de gobernabilidad intramuros que han sido escasamente documentados en la provincia de Salta, y menos aún en formato audiovisual.

Existe una gran cuantía de estudios multidisciplinarios que dan cuenta de los efectos nocivos del encierro en los seres humanos, y otro gran número de producciones académicas que denuncian que tales efectos son diametralmente opuestos a los fines de rehabilitación y reinserción social que supuestamente todo el sistema de ejecución penal persigue. Dicho esto, una primera característica del presente proyecto que resulta de interés radica en el hecho de que viene a abrirse como un espacio de posibilidades expresivas para los propios internos frente a una sociedad que tiende cada vez más a su marginación y exclusión, de allí que la idea de rescatar las voces de los participantes aparezca frecuentemente a lo largo del proyecto abordado. Ahora bien, *Camera Obscura* se sustenta no solo en la convicción sobre la utilidad o funcionalidad de un espacio en el que los internos puedan expresar sus experiencias, sino que el centro mismo de la fundamentación del proyecto radica en la contribución directa que las expresiones que emerjan de este puedan hacer a la visibilidad de una práctica absolutamente vejatoria y vulneratoria de los Derechos Humanos como lo es la implementación del aislamiento. A su vez, el formato audiovisual favorece su circulación a través de ámbitos que excedan a los estrictamente académicos hacia porciones más extensas de la sociedad.

La necesidad de visibilizar -como denuncia y como reclamo- las experiencias de aislamiento en una cárcel ajustada a los estándares internacionales de derechos humanos por medio de un formato que posibilita una amplia difusión no solo por fuera de las paredes de la institución, sino también por fuera de los anaqueles de las bibliotecas universitarias, se torna acuciante en tanto se ha generalizado la circulación en la sociedad del axioma indiscutible (en cuya construcción participan activamente los medios de comunicación masiva) de que las cárceles deben ser lugares de tortura y sufrimiento para los seres que allí se encuentran depositados. En otras palabras, la visibilización de las experiencias de las personas sometidas a aislamiento y castigo resulta de alto valor como práctica que se diferencia tanto de la espectacularización del brazo más violento del aparato represivo estatal, como de la teorización abundante y la paradójica invisibilización de los seres humanos que la habitan. Ello es así en tanto la cárcel se presenta como un escenario de interacción entre teorías científicas, tecnologías modeladoras, burocracias, actores dominantes y subordinados, y a la vez como un lugar oculto, invisible a los ojos sociales, y en consecuencia sujeto a las representaciones producidas por terceros (Caimari, 2012).

Una reconstrucción de experiencias por medio del lenguaje audiovisual, como la que propone *Camera Obscura*, encuentra asidero en la noción de producción de conocimiento por medio de imágenes. Al respecto Didi-Huberman (2013) se cuestiona a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen, o qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por la imagen”, a lo cual responde afirmando el carácter crucial del mismo, un conocimiento de un carácter no específico y no cerrado debido a su misma naturaleza de cruce entre enormes cantidades de material histórico y teórico. Es en ese marco que se inscribe el presente proyecto, y allí radica el valor de la selección del lenguaje audiovisual como vehículo para su desarrollo, en el carácter no cerrado de las imágenes, en sus efectos de sentido y en su poder simbólico, sirviendo de antecedente directo el trabajo de Harun Farocki:

En *Fuego inextinguible* (1969), Farocki pone en cuestión el uso de las imágenes —su valor de uso— y prescinde, de algún modo, de ellas como gesto de resistencia. En *Respite* (2007), por el contrario, recupera en la imagen de archivo su valor de verdad ante su valor de uso —su fetichización (Didi-Huberman, 2004, p. 116)—, para perseguir en ella las huellas, los indicios, «es decir su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda, visualmente, de Auschwitz» (Didi-Huberman, 2004, p. 65). Se presenta, en la mirada que podemos hacer de estas dos películas, el doble régimen al que se expone la imagen: o bien ser relegadas de entrada a la esfera del simulacro, excluidas del campo histórico como tal, o bien ser relegadas de entrada a la esfera del documento, separadas de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma (Didi-Huberman, 2004). En ambos casos, Farocki se posiciona como acto de resistencia. Resiste a la banalización espectacularizada de la imagen del horror de las víctimas del napalm en Vietnam, resiste a la fetichización del uso de la imagen sobre el Holocausto como ícono del horror. En ambos casos, su gesto de resistencia provoca una intervención, una incomodidad (Farocki, 2013) que interpela de manera directa al espectador y obliga a la reflexión.” (Mutchinik, 2019, p.3)

Como expresara también el propio Didi-Huberman (2018) sobre el legado de Farocki, sus trabajos intentan revelar lo que el Poder tiende a ocultar, el dispositivo que produce las imágenes que vemos y consumimos a diario. Agrega este que, si un dispositivo, desde un punto de vista físico-técnico, simbólico-político e imaginario-fantasmático, es aquello que permite ver lo que se ve, la apuesta de Farocki consiste en hacer visible lo que generalmente se oculta.

Siendo uno de los objetivos del proyecto la visibilidad de las experiencias objeto de la investigación, resulta imprescindible retomar el desarrollo teórico llevado a cabo por Reguillo (2008) quien trabaja las políticas de in-visibilidad como técnicas y estrategias que gestionan la mirada, que producen efectos sobre la manera en que percibimos y somos percibidos, políticas que no vemos porque a través de ellas vemos. Estas políticas de in-visibilidad, en el entendimiento de la autora, dejan un margen de acción potencialmente transformador de los regímenes de visibilidad, y es en esas fisuras, en ese espacio amenazante, que se pretende inscribir *Camera Obscura* en tanto abre la posibilidad, a sus participantes, de ser mirado de otro modo y, a través de ello, la de mover los cimientos

mismos de un orden estigmatizador de la juventud, de la pobreza, y de las personas privadas de libertad.

Sin embargo, es importante señalar que todo régimen de in-visibilidad comporta una franja de indeterminación potencialmente transformadora. Aquello que era invisible de un modo dado por las lógicas del poder se transforma en virtud de la acción de algunos actores en situaciones históricas particulares... Y es esta condición, la de su potencial transformador, la que vuelve amenazantes los mundos de la visibilidad. Mirar de otro modo, ser mirado de otro modo, implica movilizar los cimientos mismos en los que reposa un orden asimétrico, excluyente y estigmatizador (Reguillo, 2008, p. 2).

En términos específicos de formato, partiendo de la clasificación que realiza Nichols (1997) sobre las modalidades de documentales, *Camera Obscura* sugiere una aproximación al documental performativo en cierta manera (sin agitarse allí, por supuesto), en tanto se ubica en las fronteras con el cine de ficción, priorizando los aspectos expresivos, poéticos y retóricos por sobre una representación realista del mundo, sosteniendo su dinámica en los efectos producidos y no necesariamente en argumentos.

Otras formas de producir, otras formas de mostrar

Estas formas de producción diferenciadas de las de la industria audiovisual generan esquemas valiosos de representación de pueblos, grupos, subjetividades, memorias, saberes y territorios y habilitan a repensar y recuperar otras narrativas, y otras formas comunicacionales. Así mismo el afán de los realizadores por mostrar y hacer viajar sus películas por fuera de los circuitos de proyección normalizados también aporta a una experiencia horizontal de distribución de narrativas audiovisuales. Dicho de otro modo, el análisis de otras formas de circulación resulta inescindible de la consideración de otras formas y condiciones de producción, tal como se sostuviera más arriba.

El recorrido de estas dos producciones, una ya con años de estrenada y otra en fase de producción, da cuenta de una mirada del “interior” hacia el “interior”, que, con sus diferencias, reafirman la necesidad de prescindir de la mirada que construyen los actores culturales de Buenos Aires. La visibilización y puesta en valor de estas narrativas otras, podría ser un aporte para la concreción de las -tantas veces anunciadas- políticas públicas que implementen la federalización de vías de financiación estatales para producciones que no recorren las formas tradicionales y establecidas de producción que las industrias culturales y los medios atomizados y plataformas digitales proponen.

Bibliografía

Alfabético por autor:

Álvarez, S. (2011). *Una reflexión para la producción de documentales que propician el disenso en Seminario: Prácticas documentales y políticas de representación*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Bouilly, M. (2011). *La producción de miedo como mecanismo ordenador de las cárceles bonaerenses*. *Conflicto Social*. (p. 217).

- Caimari, L. (2012). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina 1880-1995* (pp. 321-322). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Comolli, J. L. (2009). Filmar un proceso de creación (agregar páginas). En *Catálogo de la proyección de "Naissance d'un hôpital" de Jean-Louis*. – Comolli, Xcèntric, el cine del CCCB – Barcelona.
- Dagrón Alfaro, G. (2001). *Haciendo Olas: Historias de comunicación participativas para el cambio social*. Bolivia, La Paz, Plural Editores.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J., Santamaría, A., & Bértolo, I. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Farocki, H. (Director). (1969). *Nicht Lösbares Feuer [Fuego Inextinguible]* [Película]. Alemania: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galindo, A. S. (2001). *Antología de derecho penitenciario y ejecución penal*. Instituto Nacional de Ciencias Penales.
- García, M. B. (2019). *Castigo y gestión: los usos del aislamiento solitario en las prisiones federales argentinas*. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; Argentina.
- Garfias, M. E. L. (2012). *La diferencia entre tortura y tratos crueles, inhumanos o degradantes*. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/derechos-humanos-cndh/article/view/5592/4936>
- Ghiberto, L., & Sozzo, M. (2016). El encierro dentro del encierro: Formas y dinámicas del aislamiento individual en las prisiones de varones y mujeres (pp. 109-155). En *Delito y sociedad*, 25(41). Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; Argentina.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Prelorán, J. (1978). *El cine documental etnobiográfico*. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.
- Reguillo, R. (2008). *Políticas de la (In) Visibilidad. La construcción social de la diferencia. Clase 5. Curso Educación Imágenes y Medios*. Flacso.

Reyes, S. A. V. (2021). *La sanción de aislamiento en celda y su modificación temporal a la luz de una política penitenciaria en respeto a los derechos fundamentales*. Doctoral dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México

Shaley, S. (2009). *Supermax. Controlling risk through solitary confinement*. Cullompton. Willan Publishing.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introduction to Qualitative Research Methods. The Search for Meanings*. Wiley.

Alfabético por título (para entradas sin autor):

Carta de las Naciones Unidas. (1945). San Francisco, EEUU.

Código Procesal Penal de la Provincia de Salta. (2011). Ley 7690. Publicación B.O.: 06/12/2011.

Convención Americana sobre Derechos Humanos (Pacto de San José), San José, Costa Rica.

Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes.

Convención Interamericana para prevenir y sancionar la tortura.

Declaración Universal de los Derechos Humanos. (1948). Paris, Francia.

Principios y Buenas Prácticas sobre la Protección de las Personas Privadas de Libertad en las Américas.

Protocolo de Estambul, Manual para la investigación y documentación eficaces de la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes.

Reglas de las Naciones Unidas para el tratamiento de las reclusas y medidas no privativas de la libertad para las mujeres delincuentes (Reglas de Bangkok).

Reglas mínimas de las Naciones Unidas sobre las medidas no privativas de la libertad (Reglas de Tokio).

Representaciones de Salta en narrativas cinematográficas contemporáneas

Representations of Salta in contemporary cinematic narratives

Gabriel Ángel Pérez*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

El siguiente artículo analiza las construcciones y las tensiones de la identidad salteña en sus representaciones cinematográficas contemporáneas. Desde diferentes aristas de la cinematografía nacional de las últimas décadas, la convergencia de la serie reside en su localización ficcional en el espacio salteño, la cual permite desvelar –desde diferentes encuadres cinematográficos– ciertas tramas culturales construidas en torno a la identidad local. El corpus está compuesto por tres films: *Pipa* (2022) de Alejandro Montiel; *Badur Hogar* (2019), una comedia romántica local de Rodrigo Moscoso, director de la película *Modelo 73* (2001); y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, una obra ya consagrada, perteneciente a lo que se denominó El Nuevo Cine Argentino. La divergencia del corpus resulta enriquecedora ya que nos permite revisar qué efectos de percepción generan cada una de ellas desde sus géneros específicos sobre las representaciones de la provincia.

Palabras clave: representaciones, cinematografía, narrativas, salteñidad

Abstract

The following article analyzes the constructions and tensions of Salta's identity in its contemporary cinematic representations. From different angles of national cinematography over the past decades, the convergence of the series lies in its fictional location within the Salta region, allowing for the unveiling—through various cinematic frames—of certain cultural narratives constructed around local identity. The corpus is composed of three films: *Pipa* (2022) by Alejandro Montiel; *Badur Hogar* (2019), a local romantic comedy by Rodrigo Moscoso, director of the film *Modelo 73* (2001); and *La ciénaga* (2001) by Lucrecia Martel, a renowned work that is part of what has been called the New Argentine Cinema. The diversity of the corpus is enriching, as it allows us to examine the perceptual effects each film generates within its specific genre regarding the representations of the province.

Keywords: representations, cinematography, narratives, Salta identity

* Argentina. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Salta, Argentina. gaboperez85@gmail.com

Introducción

A lo largo del siglo XX, dentro de un proceso de homogeneización nacional, Salta se erigió como un espacio conservador de las tradiciones nacionales: en su carácter hispánico-americano, en sus calles coloniales, en su economía de haciendas y estancias, en su religiosidad, en su folklore popular, en la figura del gaucho como representación de un mestizaje nacional y del “indio” como parte de un paisaje local.¹ Dentro del conservadurismo de un “pasado significativo” resguardado por la provincia, se entramó una tradición selectiva: en palabras de Raymond Williams, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado”, deliberadamente selectivo para la ratificación y definición cultural e histórica de un orden dominante contemporáneo (2007:137). En este escenario geopolítico, la provincia salteña fue construyéndose como un centro conservador del pasado criollo frente al cosmopolitismo bonaerense y, dentro del escenario local, resguardando el poder de la clase patricia al sentar las bases de la tradición de un pasado.

De este modo, a través de la producción artística de figuras como Juan Carlos Dávalos, del folklore popular como así también del desarrollo de políticas de turismo del norte argentino hacia la década del 40 se fue elaborando un imaginario dominante en torno a la provincia.² Respecto a ello, Lucila Lastero sostiene que “la tradición folklórica, indisolublemente unida a la promoción turística, han sido, sobre todo durante las últimas tres décadas, los pilares destinados a sostener una representación de Salta como *locus amoenus*” (2014:2). Enmarcada en un panorama nacional de refundación de lo provinciano frente al cosmopolitismo bonaerense, Salta “la linda” elaboró los cimientos de su identidad cultural como un refugio de las tradiciones del pasado colonial entre la naturaleza de sus valles. Como resultado, dicha representación formó una imagen homogénea y arquetípica de la provincia (un *locus amoenus*, heroica, sin fisuras), donde “lo típico” (o incluso “lo pintoresco” del “color local”) obturó la posibilidad de figuraciones heterogéneas (Morales, 2019:150).

Por un lado, en su tesis doctoral “La ‘salteñidad’ puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013)”, Ana Inés Echenique (2020:43) recupera la noción *representaciones cinematográficas* para el noroeste argentino (NOA), propuesta por Víctor Arancibia, central para este estudio. Ellas:

...dan cuenta de los modos en que se construyen los mecanismos a través de los cuales las representaciones se consolidan y permanecen en los imaginarios. Esta potencialidad de las imágenes establece una relación particular entre las construcciones discursivas, las representaciones que se textualizan y los

¹ Leguizamón Álvarez, Sonia. *Poder y salteñidad: Saberes, políticas y representaciones sociales*. - 1a ed. - Salta: Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología - CEPIHA, 2010.

² Según Cebrelli y Arancibia, la representación funciona como “un mecanismo traductor”, ya que “posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica (...)” (2005:3-4). Ver en: Cebrelli A. y Arancibia V. (2005). *Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer Salta*: CEPHIA-CIUNSA

imaginarios locales. La elección realizada por los productores de las imágenes circulantes en las regiones periféricas -como es el caso del noroeste argentino- produce una relación polémica entre ellas y las que se proponen e imponen desde la cultura tanto nacional como la llamada “global”. Las miradas, los gestos y, fundamentalmente, los modos de percepción diferenciados aparecen en el centro de las escenas construidas en la ficción de los films. (Arancibia, 2007, p.2)

Por otro lado, desde los estudios culturales, Raymond Williams sostiene que la hegemonía es “un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes” (2007:134). Dicho proceso nunca es exclusivo, sino que es siempre una interconexión y organización de significados, valores y prácticas de un proceso activo, incorporados en una cultura y un orden social, constituida por interrelaciones dinámicas de elementos variables e históricamente variados que se perpetúan, emergen o dominan en un sistema cultural. En este contexto de disputas simbólicas, la hegemonía “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada” como así también “continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (2007:134).

A partir de este encuadre de análisis, resulta interesante analizar cómo la producción artística cinematográfica contemporánea (2001-2022) recrea o tensiona dicha matriz cultural local desde su propia visualidad narrativa, desde sus propios lenguajes y desde sus perspectivas de enunciación específicas dentro del escenario nacional. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es revisitar las construcciones y las tensiones en torno al proceso de la hegemonía cultural de la identidad salteña, puestas en juego en las representaciones cinematográficas de la provincia. Para ello, propongo realizar un recorrido por una serie de películas, pertenecientes a diferentes ángulos de producción de la cinematografía nacional de las últimas dos décadas de este siglo. El corpus está compuesto por tres films: *Pipa* (2022), un policial negro dirigido por Alejandro Montiel, el cual se distribuyó por la plataforma *mainstream* de Netflix; *Badur Hogar* (2019), una comedia romántica local de Rodrigo Moscoso, director de la película *Modelo 73* (2001); y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, una obra ya consagrada dentro de la cinematografía nacional, perteneciente a lo que se denominó Nuevo Cine Argentino.³

Dichas películas fueron lanzadas en diferentes momentos históricos de este siglo, desde diferentes modalidades de producción de la industria cinematográfica y desde diferentes puntos de localización geográfica del país. En realidad, su convergencia reside en la localización ficcional del espacio salteño, que permite desvelar -desde diferentes miradas- ciertas tramas narrativas elaboradas sobre la identidad local. Por este motivo,

³ Se ha denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), término propuesto por Horacio Bernardes, a una “generación” de cineastas, que surgen a mediados de los noventa e inicios del nuevo siglo, los cuales representan un corte (estético, generacional, cultural) con el cine nacional (alegórico, pedagógico) producido en la década de 1980 (Aguilar, 2010:24). Desde diferentes estéticas, experimentales para la época, esta generación logra hacer foco a una contemporaneidad nacional, desde una “política de lo cotidiano” (Andermann, 2013) en su narrativa cinematográfica. Más adelante, me referiré a ellos a partir del análisis de *La Ciénaga*.

el análisis propuesto no establece un orden cronológico del corpus, sino que entrama y “revuelve” su revisión a partir de una exploración de las representaciones sobre el espacio local en cada escenario ficcional.

En relación a ello, resulta llamativo examinar la manera en que estas películas renuevan, alteran o desafían las imágenes de la identidad salteña desde las potencialidades de sus géneros específicos y desde sus formas de producción, entendidas como posiciones dentro del campo cinematográfico contemporáneo. De esta manera, el estudio no sólo nos permite observar cómo estas películas dicen o contradicen “la salteñidad” como construcción cultural desde la ficción, sino también revisar qué efectos de perspectivas produce la posición de cada producción dentro de la industria cinematográfica, entendida como un campo cultural en constante disputa. Así pues, resulta importante el encuadre cinematográfico de los géneros ya que estos producen una matriz de percepción en su captura, que no deja de actuar y potenciar en el orden de las representaciones simbólico-ideológicas sobre la provincia.

Salta, la desértica

La película *Pipa* fue estrenada a mediados de 2022 y distribuida de manera masiva por la plataforma internacional de *streaming* Netflix. Es dirigida por Alejandro Montiel, protagonizada por Luisana Lopilato y pertenece a una trilogía iniciada con *Perdida* (2018) y *La corazonada* (2020), basada en una serie novelística de Florencia Etcheves. A través de un drama policial, la trama persigue al personaje de Pipa, quien se refugia en el norte argentino. A pesar de no ser parte de una producción audiovisual local, su análisis resulta interesante puesto que, al retomar al norte como escenario, construye ciertos discursos y narrativas en torno al NOA desde una posición específica de enunciación, externa a este espacio: la producción audiovisual del centro rioplatense, cuyo capital aspira a una distribución internacional.

Desde su construcción espacial, la película retoma una larga tradición del cine popular hollywoodense como lo es el *Western*. Este género masivo del siglo XX se destacaba por la presencia indígena en sus producciones y refería a la lucha por el territorio estadounidense, habitado por maleantes, indios y *cowboys* que ejercen “justicia” por mano propia. De este modo, se representaba así una frontera no sólo geográfica sino también cultural: el avance de un centro civilizador hacia una barbarie periférica. En *Pipa*, dicha inspiración de estilo puede rastrearse en la predominancia de los colores locales impresos en la cámara. Aquello es una decisión motivada, tal como explicita Alejandro Montiel en una entrevista con *Página 12*: “nos apoyamos mucho en el entorno para que pareciera un *western* y porque el paisaje habla mucho de la película. La zona desértica, esa casa en medio de la nada donde Pipa se esconde, dialoga con lo que pasa en su mundo interno en ese momento”.⁴ En este punto, resulta crucial preguntarse: ¿qué tienen en común, dentro del imaginario cultural, el Oeste estadounidense de un *western* y el espacio territorial del NOA? Y aún más: ¿desde qué visiones culturales el norte de Salta puede asimilarse

⁴ <https://www.pagina12.com.ar/440454-alejandro-montiel-en-pipa-la-diferencia-de-clases-esta-mas-v;>
<https://www.infobae.com/que-puedo-ver/2022/08/01/pipa-la-apuesta-de-netflix-por-hacer-un-western-argentino/> Última vez consultado el 22/03/2024

como “un lejano oeste”, como un espacio distanciado o una zona desértica, con toda la implicación simbólico-cultural que conlleva?

Si bien el estilo de la película tiene como destino potencial un consumo internacional por la tradición de su género, como la formación de un cine extranjero en un paisaje local, aquella captura genera, siguiendo a Arancibia y a Barrios (2018:54), una “hiperrepresentación de la región”, en su exotismo y pintoresquismo local. La representación del norte como *un territorio lejano* (¿para quién y desde dónde es lejano?) continúa perpetuando y reactualizando representaciones dominantes del norte dentro de la hegemonía cultural nacional. A través de ello, el film reinstala la dicotomía entre centro y periferia, entre civilización y barbarie, marcada a fuego vivo en los procesos de construcción nacional a lo largo del siglo XIX.

En su análisis de *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano, Alfredo Dillon sostiene que “la construcción espacial define el género cinematográfico” (2016, p.122). Aquello me lleva a problematizar la construcción del espacio, pues *Pipa* subraya –en sus tonos, en su captura geográfica– la continuidad desértica entre el territorio del norte argentino y el oeste estadounidense. A través de imágenes paisajísticas de cerros y quebradas, ovejas que balan en medio del silencio y pimientos secándose al sol, el film de Montiel contribuye a una concepción ideológica histórica del norte como un espacio periférico de un centro y frontera de una nación, un espacio donde “nada sucede”, destinado para los desertores maleantes, como la historia de su protagonista. Desde lo simbólico, la figura de Salta como periferia y frontera perpetúa una distribución del poder desigual en el territorio del país.

De igual manera, en esta captura, no deja de haber una mirada reduccionista de las realidades situadas y locales del norte. Aunque la película retoma la localización específicamente salteña, su ubicación engloba todo el norte como región: las imágenes paisajísticas no establecen una conexión específica de un lugar preciso, sino que pertenecen a espacios tanto salteños como jujeños. Por lo tanto, el NOA se representa como una realidad homogénea, a modo de un paquete turístico para un centro, demarcado enfáticamente por los planos paisajísticos de su color local.

Al mismo tiempo, dicha homogeneización también puede observarse en las representaciones del habla arquetípica de los personajes, exageradamente “norteños”, caricaturescos. Respecto a ello, Gastón Carreño (2005) sostiene que, para el cine latinoamericano, el *western* ha sido una entidad generativa de representaciones en la producción de la imagen del indígena a partir de íconos claves (por ejemplo, la vestimenta, la lengua, las costumbres, el espacio). Adaptado a la compleja realidad local, dicho género remite a la problemática de la construcción del *otro* indígena. En *Pipa*, dicha cuestión es clave: los indígenas son siempre “problemáticos”, resisten a través de la lucha por un territorio y parecieran formar parte de aquel paisaje “en medio de la nada”. A pesar de su mirada reduccionista, la película “en clave *western*” sí intenta avanzar sobre la apropiación y la explotación económica de la tierra como así también sobre el reclamo de la población indígena.

En términos de jerarquías sociales, el film retrata una división tajante en estamentos sociales a partir de la propiedad, una relación entre los patrones y los peones de las haciendas, con una fuerte reminiscencia colonial. La familia de los Carreras, blancos y propietarios del lugar, no tienen una relación con la comunidad más que la explotación

de sus tierras para un afuera. Recorre un aire de familismo provincial, cuya subsistencia reside en la perpetuación de un poder local donde, en palabras de uno de ellos, “ser un Carreras no es algo que puedas elegir, es lo que te tocó” porque las tierras “son tu herencia, tu responsabilidad”. La estructura de patrón-peón, vinculada con el espacio de las estancias, podríamos ya rastrearla incluso en los cuentos de Juan Carlos Dávalos, en la figura idílica de Antenor Sánchez en el cuento “El viento blanco”. Si bien el patronazgo como relación de poder puede ser entendido como un elemento residual⁵ dentro de la sociedad capitalista moderna, este resulta una imagen dominante de larga tradición en la cultura salteña. Su selección ratifica relaciones de poder y dominación que continúan siendo vigentes en el orden de la provincia: el patronazgo implica la estabilidad de quiénes dominan y poseen la tierra y quiénes deben trabajarla para otros. En una serranía “aislada”, *Pipa* está envuelta por la jerarquía social del interior de Salta: sus estamentos cerrados, con una clara demarcación colonial y racializada: los blancos, arriba; los “collas” e indígenas, abajo.

Salta, la neocolonial

Del paisaje de los cerros colorados del interior de *Pipa* viajamos ahora hacia *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, una de las directoras más reconocidas del Nuevo Cine Argentino. Según Arancibia (2015), *La Ciénaga* establece “un punto de inflexión” en el espacio audiovisual nacional, volviéndola un ícono en la refundación de la producción cinematográfica. Dentro del cine nacional, su producción hizo visibles modos de ver “la salteñidad” inéditos hasta la época, lo cual produjo “un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local, aquellas que brindaban seguridad y funcionaban como anclajes para la vida cotidiana” (2015, p.55).

Por ello resulta interesante observar cómo las representaciones locales son reactualizadas con las particularidades mismas del estilo cinematográfico de Martel. La directora propone transformaciones en las estructuras narrativas que la inscriben en el cine no-narrativo, donde no hay una lógica lineal en la trama, sino que su movilización reside en la experimentación con los sonidos, los ritmos, las formas y las imágenes (Echenique, 2021:207). Desde el inicio, a partir del descentramiento de la imagen, asistimos a primeros planos de cuerpos avejentados, que beben vino a la orilla de una pileta estancada. En la finca La Mandrágora, vacaciona la familia de Mecha, una familia de aparente clase-alta cuyo poder reside en la producción agropecuaria con distribución en Buenos Aires. Como en *Pipa*, el espacio de la finca en Salta reaparece como centro (de poder, de explotación económica) en la localidad, cuya producción económica se encuentra ligada a su exportación hacia Buenos Aires. A diferencia de la primera, *La ciénaga* retrata una

⁵ En *Marxismo y Literatura*, dentro de las interrelaciones dinámicas de la hegemonía cultural, Raymond Williams define al elemento residual como aquel que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente.” (2007:144) Se trata de experiencias, significados y valores basados en un remanente cultural de alguna formación social anterior, verificados y sostenidos por la cultura dominante en función de su legitimidad. En este caso, la relación de patronazgo es evidentemente parte de una sociedad colonial que, en función de intereses de poder, se mantiene como remanente en la hegemonía cultural de Salta.

clase social que, aunque posee cierta “alcurnia social”, empieza a estancarse como el agua sucia de aquella pileta.

Al respecto, Alfredo Dillon (2016) sostiene que es posible rastrear los modos de representación de la crisis a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI en las obras de los cineastas del Nuevo Cine Argentino.⁶ La crisis se presenta por medio de una serie de cronotopos en los que emergen diversas figuras que dan cuenta de dicha explosión: la descomposición familiar, la catástrofe individual, la exacerbación de las desigualdades, el estallido de la violencia y la disolución de los vínculos sociales (2016, p.109). Para el autor, la obra marteliana está enmarcada en un “gótico rural”: familias incestuosas y recluidas, personajes amenazados por la locura, imágenes latentes de muerte o sonidos de peligro. En específico, su mirada da cuenta del resquebrajamiento social desde la localización del interior, producido a partir de la construcción espacial de lo privado. En el cine de Martel, el espacio de lo doméstico –la casa– es el cronotopo que da cuenta del pesimismo y la fatalidad de la pos-crisis de la fiesta menemista. La familia se vuelve el lugar de lo siniestro: los cuerpos avejentados al costado de una pileta o amontonados en la cama dan cuenta de un país en ruinas, de una clase social en tientos de una proyección futura. Ambos (la pileta, la cama) “operan como signos de la situación subjetiva de los protagonistas, detenidos en el tiempo, anestesiados por la decadencia y la descomposición familiar” (2016:113).

Por lo tanto, la película representa la decadencia de una clase social estancada dentro de la sociedad salteña, cuya etnicidad colonial se reactualiza como remanente en la sociedad urbana: aunque ya no en términos de patronos y peones como sucede en *Pipa*, sí hay una diferencia de clase. Por detrás del cuidado de la familia de Mecha, se encuentra Isabel, la empleada doméstica de rasgos indígenas, la cual es tratada como “chinita carnalera, desgraciada, como todas las otras” cuando esta decide dejar el trabajo. De manera polifónica, la película recupera un odio de clase, racializado y xenofóbico: “collas de mierda, que no quieren laburar” dice Mecha mientras ella se encuentra tendida en la cama ante el agobiante calor. En sus huellas socioculturales, *La Ciénaga* retrata un escenario moderno y neocolonial de la ciudad salteña: más allá de las fincas estancadas de movimiento, están las calles desenfundadas del centro y sus cumbias tropicales.

En su representación, *La Ciénaga* vislumbra la diferencia social que persiste a inicios del siglo XXI entre los cuerpos que pueden vacacionar y reposar bajo el sol hasta el hartazgo y aquellos que deben trabajar, limpiar y producir para otros. La película registra una tensión en la hegemonía cultural de Salta para la época: a la par de las familias de haciendas y fincas, que conservan el poder por su propiedad territorial “sin hacer nada”, tenemos la emergencia de familias clase-media. Por ejemplo, es el caso de la familia de Tali, la hermana de Mecha, quien reside junto a su esposo e hijos en una casa de barrio de la ciudad. En la construcción de este espacio, las demandas (y los peligros) son otros: llegar a fin de mes, saldar las cuentas, cuidar a los niños. Así también, la lupa de Martel persigue

⁶ En su estudio, Dillon remarca que la crisis del 2001 marcó el fin de la década neoliberal, iniciada con el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y concluida con la caída de Fernando de la Rúa (2000-2001). Por ello, si bien refiere al acontecimiento histórico, este hecho se inscribe dentro de un proceso social, político y económico cuyos orígenes pueden rastrearse hasta comienzos de la década de 1990 (con el gobierno de Carlos Menem) o incluso hasta la última dictadura neoliberal. Dicho colapso social y económico coincidió con el florecimiento de la industria cinematográfica nacional y, en particular, con la aparición de nuevos cineastas, aglutinados bajo la etiqueta del “Nuevo Cine Argentino”.

los pasos de Isabel, quien circula en otros espacios, como son los barrios periféricos de la ciudad, el río o el carnaval. Desde el fuera de campo, este último espacio da cuenta de otro movimiento de vida, otra temporalidad, a la cual los personajes no pueden acceder (solo Isabel) porque los límites son claros en relación con la clase social (Verardi, 2013:9-10).

Ahora bien, el fuera de campo es un tema relevante para la propuesta de Martel: aquello que está fuera de vista es el espacio (imaginario) de la catástrofe. El cerro, la frontera con Bolivia, los ruidos. Allí se produce la atmosfera inquietante, el efecto “siniestro” de la película: el peligro reside en lo latente, en lo que “no está dicho” o “no se ve”. Dicha tensión suspensiva es producto de la experimentación estética de Martel, disruptiva para entonces, en la cual se privilegia el sonido sobre la imagen. El montaje produce un efecto de “descentramiento” por medio de la utilización del sonido, de la elipsis narrativa y del uso de fuera de campo (Echenique, 2021). El juego estético de disociación genera “un efecto de distanciamiento” en el espectador, lleno de duda y ambigüedad, que lo llevará a cuestionar aquello que cree ver o escuchar (2021:210). Primero, los sonidos: los ladridos constantes. El descentramiento de la imagen. ¿De dónde provienen? El espectador tiene la misma intriga que Luciano, el niño de la película, quien muere por la curiosidad de ver lo que escucha, intentar figurar lo que imagina.

En este sentido, la directora no sólo se sirve de las imágenes para construir representaciones cinematográficas, sino que el sonido es uno de sus principales recursos para construir o (re)construir sentidos (2021, p. 214).⁷ Como resultado, el estallido se instala en los silencios, en el murmullo de una siesta, en las tormentas a punto de romper en cualquier momento, en los vidrios que explotan o los tiros que se escuchan en el cerro. En la cinemática marteliana, desmontar sonido e imagen es un camino para prestar atención a lo que potencialmente representan.

Entre silencios, una joven reza en murmullos. En la televisión, una y otra vez, pasan la noticia de una virgen que apareció en un barrio, con los testimonios de personas que cuentan haberla visto entre rezos y oraciones: “Vi una luz sobre el tanque y me la puse a mirar y vi a la virgen”; “Nos vamos a quedar toda la noche, toda la madrugada si es posible para verla”. Por sus múltiples voces, no podemos omitir el peso de la religiosidad en la sociedad salteña. *La ciénaga* registra aquel susurro de devoción, una sonoridad que atraviesa un modo de ver/crear la realidad para la sociedad salteña.

En este proceso, la narrativa de Martel “escucha” también la tensión de lo indecible, aquello que aún no puede decirse en el escenario local. Así, por ejemplo, el deseo circula por todo el relato, sin poder nunca ser más que algo volátil, insinuado, confuso (Verardi, 2013:17). La sexualidad –o el incesto– es un hilo conductor que no termina de revelarse nunca, capturado como una latencia cultural: en las miradas, en los cuerpos desnudos amontonados, en los cuchicheos. A través de la imagen y el sonido, Martel logra contar “algo más”: aquello que no se ve, pero que puede inspirarse en el aire sofocado y claustrofóbico de su registro.

⁷ Ana Inés Echenique propone la noción de *representaciones sonoras* para hablar de las potencialidades del sonido como política de la mirada de la cineasta, las cuales le permiten desnaturalizar o hacer corrimientos de sentido para generar desplazamientos de sentido (2021:215).

En definitiva, a partir de su percepción audiovisual, *La Ciénaga* logra capturar una grieta en los sentidos de la sociedad salteña. Salta va formándose como una contradicción –o una disputa simbólica– expuesta por la narrativa. Con sus fincas alejadas de la ciudad, la provincia es el espacio para vacacionar (¿de quiénes?) y para explotar económicamente (¿para quiénes?); pero también es el espacio popular del centro urbano y las tiendas con música tropical; es el tiempo frenético del Carnaval y la gente bañándose en el río; es la frontera con Bolivia; es el destino de un niño que muere en el patio de una casa de barrio en el silencio de una siesta.

Salta, la “quedada”

Realizada por una productora local (Shooting Salta) y dirigida por el director salteño Rodrigo Moscoso, la película *Badur Hogar* (2019) pertenece al género de la comedia romántica. Dicho género proviene de una larga trayectoria de películas norteamericanas de consumo masivo de las últimas décadas, denominado *romance comedy* o, en su abreviatura, *rom-coms*. Un género “ensimismado” por su producción barata, atractivo por su estructura de “cine-fórmula”, basada en la funcionalidad repetitiva de tropos narrativos y estilísticos: los personajes, la apuesta desde distintos flancos por el valor de la tolerancia y el protagonismo de la intertextualidad (Echart, 2009:168).

En este caso, el aspecto interesante de *Badur Hogar* reside, justamente, en su captura de la salteñidad dentro del género de la comedia, el cual resulta un aire fresco en la producción de la región. Su despliegue cómico pone en pausa y en tensión ciertas narrativas –en el orden de lo dominante– sobre Salta dentro del escenario nacional. Por sus tópicos narrativos, la obra de Moscoso se inscribe dentro de la vertiente de la *screwball comedy*, originada en la década del 30 en la Gran Depresión. En ella se produce una satirización del amor a partir de su figuración como desafío infantil de sexos opuestos: la relación espontánea entre un personaje femenino fuerte y un personaje masculino débil e inmaduro. Esta infantilización del juego, en lugar de ser algo negativo, quita la solemnidad del amor adulto y permite reinventar las condiciones del vínculo amoroso (Morales, 2009:156). En esta película, dichos tópicos son reactualizados dentro de las relaciones sociales del escenario local, lo cual nos otorga imágenes de su contemporaneidad. La representación se produce por la relación entre un salteño y una porteña que mueve la trama.

Salta pareciera dividirse entre los salteños *que se quedan* y los salteños *que se van* (y en este punto, sería clave preguntarse: ¿quiénes pueden irse y quiénes deben quedarse?). Juan Badur es el hijo “mantenido” de una familia de inmigrantes turcos asentados en Salta, dueños de un local comercial cerrado en el centro de la ciudad. Sin familia, ni hijos, ni trabajo, Juan es tratado como un “quedado” o un “inconstante” por su trabajo de *changas* de limpiar piletas en las casas de verano de los márgenes de la ciudad.⁸ Allí, se cruza con Martín Galarza, un viejo compañero del secundario, quien es trabajador de una empresa de agroquímicos, recién llegado a la ciudad por un viaje de negocios. La contraposición

⁸ La piletta es parte de la cinematografía narrativa salteña. Por ello, puede interpretarse su presencia como una referencia intertextual a *La Ciénaga*, un gesto pícaro, como así también una invitación a “agitar las aguas”: hablar de otros temas e incursionar en otros modos narrativos (Morales, 2021:154).

entre sus vidas lleva al protagonista a elaborar una serie de mentiras acerca de su presente, las cuales son el motor cómico de la película como un juego sin salida. Galarza, ahora foráneo, regresa con cierta nostalgia, que envuelve su mirada sobre lo salteño: “Yo soy otro” le dice “la vida me ha cambiado, mucha experiencia. Y de nuevo acá en mi tierra querida, el folklore, los changos, las empanadas... la moto”.

Desde esta perspectiva, la película registra una representación de la provincia: Salta como el pueblo de la nostalgia, de la tradición y de las costumbres. Es el pueblo –fíjese, no la ciudad– de la infancia, al que la élite regresa para vacacionar o hacer negocios, pero del cual deben emigrar para progresar puesto que no hay un avance posible en esta tierra. *Badur Hogar* encuadra dichas representaciones y, por medio de la comedia, las ironiza, volviéndolas irrisorias. Por ejemplo, en una conversación, este mismo sujeto expone sobre la identidad salteña:

- Y Salta es así, Lu. Salta te pone así, por eso yo no volvería. Aquí son todos unos quedao. Vos no Juan. Vos te fuiste, has vivido otras experiencias. Pero por lo general la gente es chata acá. En realidad, te das cuenta cuando vas y volvé.
- En realidad no sé si es tan así, eh.
- Te aseguro que en la ciudad grande es distinto. Acá Salta es la chatura misma.
- Bueno, no sé si tanto no...
- ¿Cómo qué no?! Sí siempre que venimos te quejas de lo mismo. ¡Los salteños son así!
- ¿Pero vos no sos salteño?
- Un salteño mejor. Un salteño recuperado (risas). No, enserio, ¿o vos no te cruzaste algún compañero del secundario? El Kuky Ponce, ponele, después de poner la radio que puso con vos, ¿qué hizo? Nada. Sigue viviendo con la vieja.
- Bueno pero cada cual es lo que es.

En este diálogo, en el cual hay una puja por el sentido de lo que significa ser “salteño”, es posible rastrear las narrativas de la homogeneidad nacional. Para la élite criolla, Salta es “la chatura misma”, al igual que su gente. Solo aquel sector de poder económico capaz de “ir y volver” puede darse cuenta: el salteño que se va es el que progresa; mientras que el que se queda –valga la redundancia– es un “quedado”, un atrasado. Detrás de aquella charla cotidiana, se remonta un imaginario cultural dominante en torno a Salta, una distribución jerárquica entre un centro y un interior en el panorama nacional, que podemos rastrearlo a la dicotomía entre Civilización y Barbarie: en el centro las cosas tienen movimientos, mientras que en el interior tienden a estancarse.

Respecto a esto, el tópico de la comedia romántica (el enamoramiento de una pareja contradictoria, de un adulto inmaduro y una mujer intrépida) reactualiza dicha contraposición dominante, figurada entre dos espacios: Salta y Buenos Aires. Mientras el salteño Juan es un “quedado”, la porteña es “frenéticamente acelerada”, impulsiva, rápida. El humor y la comedia, a través de esa relación, permiten problematizar esas inscripciones simbólicas en torno a la salteñidad y sobre los roles de géneros, poniéndolas sobre la mesa.

El juego de “aparentar una relación amorosa” de ambos protagonistas permite desanudar discursos en torno al matrimonio y a los estereotipos de género como así

también visibilizar otras realidades socioculturales dentro del espacio salteño. La adulez “inmadura” de Juan bien podría ser entendida, en términos de Raymond Williams, como “emergente” dentro del campo cultural⁹, puesto que da cuenta de nuevas formas de identidad, que escapan de las estructuras dominantes de la salteñidad. A través de su lupa, la película expone las maquetas tradicionales y conservadoras de la identidad salteña. A diferencia de Martel, Moscoso comprime la presión a través de la risa, del carácter coloquial de las expresiones (“¡No seas un quedao, Badur!” le dice su compañero al protagonista).

Así pues, el director construye una narrativa contemporánea desde lo cómico, fuera de todo discurso solemne. De este modo, logra representar la realidad sociocultural, resemantizando las particularidades del género en sí mismo. Aquí no presenciamos los problemas del joven “inmaduro” estadounidense y su pandilla de la comedia romántica, sino que vemos al salteño “quedado”, como un treintañero incomprendido, cuya inserción laboral se reinventa en trabajos inestables.

En su construcción del espacio, *Badur Hogar* representa la urbanidad frenética de Salta. El paisaje no es quieto ni desértico, como en *Pipa*, ni tampoco tenso o siniestro, como la cámara de *La Ciénaga*. Salta se forma por el tumulto de las calles urbanas: los comercios de la calle San Martín, los colectivos que no esperan, las bocinas ruidosas de los autos. Como un aire de época, también observamos un escenario de pos-crisis económica, tras el desarrollo de políticas neoliberales del gobierno macrista (2015-2019): los espacios vacíos y cerrados en medio del centro, que nunca pudieron recuperarse, como es el caso del negocio familiar.

En relación a ello, aminorado por la comicidad del sponsor del negocio familiar *Badur Hogar* (guiño al negocio local H&R Maluf)¹⁰, la película de Moscoso muestra el peso del apellido en una sociedad conservadora donde el parentesco es clave. El protagonista no tendría otra opción más que hacerse cargo del negocio familiar en decadencia, heredado al igual que su padre por su abuelo. Si en *Pipa* también veíamos ese familismo en relación a las estancias, donde no había otro destino más que la perpetuación del poder económico en el linaje familiar, en *Badur Hogar* el discurso dominante se tensiona para desdoblarse en otras formas emergentes. De este modo, como acontece en el último diálogo entre el hijo y el padre de la familia, la película busca romper con dicha dominancia de familismo para otorgarle la libertad de hacer del negocio familiar lo que aquel desee.

A modo de conclusión

Como puede observarse, en este recorrido de películas contemporáneas, es posible rastrear una serie de representaciones cinematográficas en torno a Salta, las

⁹ “Por ‘emergente’ quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. (...) Las definiciones de lo emergente, tanto como de lo residual, sólo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante.” (Williams, Raymond, 2007:146)

¹⁰ H&R Maluf fue un conocido negocio local de la ciudad salteña ubicado en pleno centro. Tras setenta años de servicio, este cerró sus puertas en 2019, dejando abandonado el espacio por un tiempo. Este no fue el único, sino que se sumó a una trayectoria de locales tradicionales que cerraron sus puertas en este tiempo.

cuales se encuentran entramadas dentro de los procesos simbólicos de su hegemonía cultural en su construcción histórica. Su exploración permite observar, desde diferentes encuadres cinematográficos, qué imágenes de «la salteñidad» son textualizadas dentro de la cinematografía nacional de las últimas décadas.

La revisión de producciones audiovisuales provenientes tanto de la región del NOA (*La ciénaga; Badur Hogar*) como de la región rioplatense (*Pipa*) otorgó la posibilidad de revisar los imaginarios culturales sobre/desde la provincia a partir de la producción cinematográfica en diferentes puntos de enunciación. ¿Qué y cuánto recupera Salta de sí misma, cómo se construye como región cultural en sus propias narrativas cinematográficas?, ¿cómo representa la producción rioplatense a la identidad regional del norte salteño?, ¿qué matrices culturales, qué tradiciones o representaciones históricas se ponen en juego dentro de estas ficciones? Estas últimas son algunas de las preguntas que han hilado este análisis.

Desde su representación, Salta “la linda” es un espacio turístico por sus paisajes locales, como también un espacio de refugio o un espacio de explotación económica. En su límite con Bolivia, Salta es un espacio de frontera en la distribución geopolítica de la nación. Frente al centro bonaerense, el norte es la periferia y toda la distribución de poder que ello implica. Así, se representa por su pasado indígena colonial, su religiosidad católica, su paisajismo y la heroicidad gaucha. Todas son imágenes provenientes de una construcción del siglo pasado. Ellas han hecho que la provincia perviva como un reservorio de tradiciones, el espacio de un tiempo fundacional. Y, en un doble movimiento, siguiendo a Arancibia y Barrios (2018:54), aquello llevó a una hiperrepresentación de la región (exotismo y pintoresquismo) o a una subrepresentación (atraso y deformación del ideal de nación) de ella (Morales, 2021:150). Por ello, el norte salteño no sólo es visto como un *locus amoenus* sino también como un lugar donde las cosas “se estancan” por su falta de movimiento. En su tipificación, ambas vertientes dificultan la representación de una heterogeneidad prima del territorio salteño.

Por este motivo, a lo largo del trabajo, fue necesario examinar dos cuestiones. Por un lado, cómo operan las discursividades simbólicas de la identidad salteña en las representaciones cinematográficas de la región. Por otro lado, qué efectos de “miradas” y ópticas de percepción generan las posiciones de producción dentro del campo de la cinematografía nacional en correlación con las narrativas que recorren sus productos audiovisuales. Primero, el cine de producción masiva de Montiel en *Pipa* reproduce un *Western* policial en el espacio salteño como un escenario desértico y periférico, con toda la reducción cultural que dicha imagen conlleva. Segundo, el cine de Martel experimenta con su estética para otorgarnos una matriz de percepción: el montaje del sonido y el uso de fuera de campo nos conduce a detener la mirada (y agudizar el oído) ante las representaciones vívidas y contemporáneas de la sociedad salteña. Tercero, la comedia de Moscoso, con la potencialidad transgresora del género “barato” global, desestabiliza y pone en tensión ciertas discursividades, dominantes y emergentes en torno a Salta, desde la liviandad compleja de la risa: “¡No seas un quedao, Badur!”

Ya sea como un efecto de tensión o como un impulso a la risa jocosa, estas películas contemporáneas reconstituyen o tensionan las narrativas simbólicas de Salta en su formación histórica. En ese mismo proceso, permiten visitar, como si fuera un espejo

grotesco, la construcción hegemónica de Salta: con sus dominancias, sus emergencias y sus contradicciones. Desde su propio juego de percepción audiovisual, las narrativas cinematográficas dan cuenta de problemáticas históricas y actuales del escenario salteño.

Bibliografía

Corpus teórico

- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva en el NOA (2003-2013)*. Tesis doctoral en Comunicación. FPYCS. Universidad Nacional de la Plata (UNLP)
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2018). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, 31, pp. 27-36.
- Carreño, G. (2005). “El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam” (p. 133-144) en *Imágenes y medios en la investigación social: una mirada latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Dillon, A. (2016). Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010). En Aras, R.E., Diez Puertas, E. (eds). *Cronotopos audiovisuales iberoamericanos*. Madrid: Síntesis.
- Echart, P. (2009). La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado en *Comunicación y sociedad*. Vol. XXII. pp.161-195.
- Echenique, A. I. (2020). *La “Salteñidad” puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013)*. Tesis de Doctorado para obtener el título de Doctor en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (inédita). Disponible en Repositorio Digital Universitario.
- Echenique, A. I. (2021). La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro (p. 203-218). En *Toma Uno*. N° 9,
- Lastero, L. (2014). Salta, la fea. Representaciones de la ciudad en la poesía salteña contemporánea (p. 1-14). En *Revista Enciudarte*, n° 1, mayo.
- Leguizamón Álvarez, S. (2010). *Poder y salteñidad: Saberes, políticas y representaciones sociales*. - 1a ed. - Salta: Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología – CEPIHA.
- Morales, I. (2021). Badur Hogar: una apuesta cosmopolita para el cine regional (p. 149-162) en *Folia Histórica del Nordeste*. N° 40. Enero/Abril.

Moyano, E. (2002) *Imaginar la nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

Verardi, M. (2013). “La Ciénaga (Martel, 2001): el tiempo suspendido” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Audiovisual*. Nº 7.

Williams, R. (2000). “La hegemonía”, “Tradiciones, instituciones y formaciones”, “Dominante, residual y emergente”, “Estructuras del sentir” en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. 1º edición en inglés 1977.

Corpus cinematográfico:

Martel, Lucrecia (Dir.). (2001). *La ciénaga*. Lita Stantic Productora.

Montiel, Alejandro (Dir.) (2022). *Pipa*. FAM Contenidos Corinthian Media Macanudo S.R.L.

Moscoso, Rodrigo (Dir.) (2019). *Badur Hogar*. Shooting Salta.e

Hacia un pensamiento descentralizado: aproximaciones al campo cinematográfico y audiovisual del noroeste argentino desde una perspectiva regional

Toward Decentralized Thinking: Approaches to the Cinematographic and Audiovisual Field in Northwestern Argentina from a Regional Perspective

Ana Laura Lusnich*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

En los últimos años, en un contexto de crecimiento y diversificación de las investigaciones en torno al cine y el audiovisual argentino, el enfoque regional se constituyó en una de las perspectivas teórico-metodológicas que se fortaleció considerablemente. En este artículo, se propone ahondar en ese enfoque de análisis y de igual modo realizar una aproximación al pasado y al presente del cine y el audiovisual de la región noroeste. En una primera sección se analizará la posición adoptada en la larga duración histórica por los estudios históricos y críticos locales en torno a la problemática de lo regional, a fin de comparar los planteos marcadamente centralistas con aquellos que comenzaron a considerar la producción cinematográfica y audiovisual regional y/o local en sus especificidades y relaciones. En una segunda sección, de acuerdo con esta última perspectiva de análisis, se trazará un panorama histórico-crítico del cine y el audiovisual de la región noroeste de nuestro país con los objetivos de reconocer las dinámicas que caracterizan los ámbitos de la producción, la realización y la circulación de las obras audiovisuales.

Palabras clave: estudios regionales, descentralización, producción audiovisual, región noroeste.

Abstract

In recent years, in a context of growth and diversification of research on Argentine cinema and audiovisual, the regional approach became one of the theoretical-methodological perspectives that was considerably strengthened. In this article, we propose to delve into this perspective of analysis and also make an approach to the past and present of cinema and audiovisuals in the Northwest region. In the first section, the position adopted in the long historical period by

* Argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Profesora Titular Regular de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Desde 1997 dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de esa facultad. E-mail: alusnich@gmail.com

local historical and critical studies regarding the regional problem will be analyzed, in order to compare the markedly centralist approaches with those that began to consider regional or local cinematographic and audiovisual production in its specificities and relationships. In a second section, in accordance with this last perspective of analysis, a historical-critical overview of the cinema and audiovisual of the Northwest region of our country will be drawn with the objectives of recognizing the dynamics that characterize the areas of production, production and circulation of audiovisual works.

Keywords: regional studies, decentralization, audiovisual production, Northwest region.

Introducción

Los estudios en torno al cine y el audiovisual argentino han crecido cuantitativa y cualitativamente en las últimas dos décadas, con la multiplicación de las instituciones y profesionales especializados y la propuesta de nuevos problemas y enfoques de investigación (Ciancio, 2013; Kelly Hopfenblatt, 2017). Este proceso se concretó en base a las capacidades desarrolladas en las universidades y unidades de investigación, con la incidencia de dos factores que colaboraron proactivamente en la profesionalización y la diversificación de este campo de estudios. Un primer factor refiere al impulso y al financiamiento de las investigaciones individuales y colectivas, acciones puestas en marcha desde las diferentes unidades académicas y las agencias que promueven el desarrollo científico y tecnológico en la Argentina¹. Por otro lado, el incremento del volumen de la producción de films y obras audiovisuales concretado en el Siglo XXI en diferentes localidades de nuestro país², produjo una particular concurrencia entre el campo cinematográfico y audiovisual y el de la investigación, estableciéndose relaciones que implicaron la emergencia de nuevos problemas de investigación y de enfoques renovados desde el punto de vista teórico-metodológico, al igual que encuentros y diálogos frecuentes entre ambos estamentos.

Bajo estas nuevas condiciones y posibilidades, los estudios sobre cine y memoria, cine y género, cine y educación, archivo y patrimonio, modalidades de producción emergentes, cines regionales, producción seriada, plataformas y hábitos de consumo, entre otras líneas de investigación, ampliaron un campo de estudios hasta hace poco tiempo concentrado preferentemente en las formas cinematográficas ficcionales y documentales más tradicionales.

¹ Nos referimos a las dos instituciones que han sostenido la investigación en el área de las Humanidades, lo que incluye los estudios en torno al cine y el audiovisual: el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. De igual modo, la creación de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual en el año 2008 participó en la conformación de una comunidad de especialistas, congregándolos a través de numerosas propuestas y actividades.

² A esos efectos, fueron determinantes las iniciativas estatales de fomento de la cinematografía a escala nacional, provincial y municipal que se consolidaron desde los primeros años del Siglo XXI, formando parte del proceso global de revisión de las legislaciones relacionadas con los servicios de comunicación audiovisual. Ver: Gionco y Nóbili, 2022.

Las perspectivas teórico-metodológicas innovaron asimismo en algunas direcciones en particular, lo que incidió en el planteo de abordajes y aproximaciones novedosas. La mencionada sinergia entre la producción de conocimientos y el espacio de la práctica audiovisual permitió el acceso a información de manera directa y sin intermediarios, que a su vez comunicaba una dimensión subjetiva no hallable en otro tipo de documentos y materiales de archivo. El desarrollo de las técnicas de la entrevista y de los conversatorios, y la presencia de creadores que desplegaron una actitud crítica-reflexiva sobre sus propias obras o las ajenas, o que bien se comportaron como creadores-archivistas³, son algunas de las herramientas y experiencias que participaron favorablemente (más allá de las hasta entonces conocidas) en la consolidación de los estudios sobre cine y audiovisual argentino en estas dos décadas. A éstas deben sumarse, de igual modo, el interés por los archivos y la conservación del patrimonio audiovisual argentino, situación que fue generando una mayor conciencia institucional y/o individual en lo que atañe a la recuperación de films antiguos y/o contemporáneos, tanto como investigaciones que se han ocupado de intervenir en la puesta en valor de los archivos.

El estudio del cine y el audiovisual argentino en su dimensión regional es una de las perspectivas que se fortaleció en estos últimos años. Amparada en el crecimiento exponencial del campo audiovisual y de las realizaciones cinematográficas y audiovisuales en general, las bases y presupuestos de este enfoque conciliaron la reflexión histórica y conceptual en torno a las dinámicas relacionadas con la producción, la creación, la distribución y la exhibición en los diferentes territorios regionales de nuestro país. Acorde con los procesos políticos, económicos y sociales que trazaron la organización interna de estos entornos regionales⁴, y de las particularidades de cada zona en materia cultural y audiovisual, este abordaje implica reconocer múltiples situaciones y problemáticas: comienzos más o menos tardíos de la actividad, desfases, épocas de crecimiento, interrupciones, la existencia de múltiples modalidades de producción-creación acorde con las decisiones y posibilidades de cada región y coyunturas históricas, la promoción de las identidades locales y regionales desde posiciones plurales, y la identificación de tensiones (o bien de colaboraciones) con la Ciudad de Buenos Aires y/o con otras regiones próximas (Lusnich, Cuarterolo y Flores, 2022).

³ Entre los realizadores que han plasmado sus ideas sobre el cine argentino se encuentra Nicolás Prividera, autor de varias publicaciones en las que reflexiona sobre el pasado y el presente del cine nacional: *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (2014), *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino* (2021), *Cine documental. La pasión de lo real* (2022). Otros han creado films en base a archivos públicos y/o familiares, o bien han reflexionado acerca de las políticas de conservación y resguardo del patrimonio cinematográfico argentino (Andrés Di Tella y Albertina Carri son dos figuras emblemáticas en este orden de preocupaciones y prácticas cinematográficas).

⁴ Las regiones argentinas se conformaron en diferentes períodos históricos e incluso fueron reformulando su constitución acorde con los procesos políticos, económicos y poblacionales. En lo que respecta a la actividad cinematográfica, factores que incidieron en el desarrollo fueron los flujos poblacionales y las migraciones de aficionados y profesionales extranjeros, la difusión de la tecnología y la impronta local de personalidades de la cultura y las disciplinas de las humanidades.

Con el interés de ahondar en esta perspectiva de análisis que se ha consolidado y expandido en los últimos años, en este artículo proponemos conectar ese recorrido con la reflexión acerca de la producción audiovisual en la región noroeste de nuestro país (NOA). Para ello, en el primer apartado se analizará de forma sintética la posición adoptada en la larga duración histórica por los estudios históricos y críticos locales en torno a la problemática de lo regional, a fin de comparar los enfoques marcadamente centralistas con aquellos que comenzaron a considerar la producción cinematográfica y audiovisual regional y/o local en sus especificidades y relaciones⁵. En una segunda sección, de acuerdo con esta última perspectiva de análisis, se trazará un panorama histórico-crítico del cine y el audiovisual del NOA con los objetivos de reconocer las principales dinámicas que caracterizan los ámbitos de la producción, la realización y la circulación de las obras audiovisuales.

De los enfoques centralistas a la consideración de la producción cinematográfica y audiovisual regional

En el transcurso del Siglo XX los estudios históricos, teóricos y críticos del cine argentino adoptaron un enfoque centralista que dio cuenta de las experiencias fílmicas realizadas por empresas productoras localizadas en el Área Metropolitana de Buenos Aires y sus alrededores cercanos. Esta situación comenzó a replantearse *a posteriori*, en los albores del siglo subsiguiente, verificándose un cambio radical de paradigma en las dos últimas décadas. Este devenir y los diferentes giros manifiestos en el campo de los estudios sobre cine y audiovisual se corresponden en gran medida con las directrices de las corrientes historiográficas que han ofrecido tratamientos específicos de la historia argentina; en particular las corrientes liberal-oficial, la revisionista y la liberal de izquierda, en términos de Devoto y Pagano (2009). Los procesos de centralización/descentralización del Estado nacional y la modificación, en determinadas coyunturas históricas, de las relaciones políticas, administrativas y económicas existentes entre el poder central y los territorios regionales y provinciales, han intervenido de igual manera en los diferentes saltos cualitativos que implicaron la posibilidad de interpretar el cine y el audiovisual argentino como un territorio amplio y complejo que considere las realidades y las improntas de las diferentes regiones culturales y geográficas de nuestro país.

Frente a la problemática de lo regional se identifican cuatro perspectivas principales, cada una de las cuales adopta un recorte específico y consciente de sus objetos de estudio. Entre fines de la década de 1950 y los últimos años del Siglo XX, las publicaciones se caracterizaron por adoptar posiciones marcadamente centralistas y reduccionistas en la mención de obras realizadas en las regiones y provincias argentinas. Domingo Di Núbila, figura emblemática cuyas ideas y marcos conceptuales se replicaron por décadas, confeccionó una periodización del cine argentino que se sostenía en el liderazgo del cine industrial producido por empresas privadas de amplio y mediano

⁵ Específicamente, haremos referencia a los lineamientos que orientan los proyectos de investigación desarrollado en el ámbito del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Los artículos que componen este monográfico redactados por Iván Morales, Jorge Sala y Fabián Soberón han sido realizados en el marco de estos proyectos.

alcance situadas en la ciudad capital del país y en sus localidades aledañas (Kriger, 2011)⁶. En sus escritos la escala regional quedó registrada parcialmente a través de las películas emblemáticas de directores señeros filmadas en provincias argentinas con equipos de trabajo y elencos mayoritariamente porteños, que desde la capital del país se trasladaban a locaciones de toda la Argentina explotando los escenarios naturales. Este tipo de formato de producción-creación cinematográfica, habitual en los años 40 y 50 del siglo pasado, permitió al historiador dar cuenta de una tendencia estética genuinamente nacional a la que denominó “drama folclórico”. En su estudio de los films de esa tendencia, entre los cuales *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) es considerado el máximo exponente, el autor reconocía una serie de características específicas (la preocupación social de sus historias, la exhibición del paisaje y de lo telúrico con gran fuerza expresiva); sin embargo, no produjo reflexiones en torno a otras directrices de producción y marcas textuales impresas en esos relatos folclóricos que hoy en día podrían concebirse bajo el signo de la subvaloración y/o la aculturación de las experiencias y realidades gestadas en el “interior” de la Argentina.

En segundo lugar, con cercanía a las corrientes historiográficas de izquierda, Octavio Getino⁷ incorporó las dimensiones políticas y económicas a las reflexiones sobre cine argentino, cultura y comunicación. Autor de numerosas publicaciones, observó el cine nacional a partir de la óptica del neocolonialismo, el imperialismo cultural y la comprensión del arte como herramienta política para la liberación. De su producción, *Notas sobre cine argentino y latinoamericano* (1984) y *Cine y dependencia: El cine en la Argentina* (1990), entre otros textos, contrastaron las modalidades de producción-creación que tendían a soslayar o bien a visibilizar la realidad política, económica y social de nuestro país y de la región latinoamericana, lo que para Getino significaba adherir a formas cinematográficas foráneas, o bien pensar y concretar modalidades endógenas alternativas y disidentes. En sus escritos, en particular en su libro *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (2005), ahondó en algunos de los realizadores y experiencias que prosperaron en regiones y provincias argentinas, como ser la trayectoria de Gerardo Vallejo -nacido en Tucumán, también partícipe del grupo Cine Liberación- y la producción de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe creada por Fernando Birri a mediados de la década del 50. Ambas experiencias fueron analizadas por Getino en relación con la trascendencia política y estética intrínseca y sus innovadoras perspectivas de las prácticas documentales. La idiosincrasia regional y la exploración de los habitantes de esas zonas y de sus paisajes develaban la “historia oculta” de la Argentina, que no era registrada por otras tendencias cinematográficas ni por las imágenes televisivas de entonces.

⁶ El primer tomo de *Historia del cine argentino* publicado en 1959 abarcaba el período silente y toda la etapa de crecimiento industrial hasta 1942; el segundo volumen, dado a conocer en 1960, revisaba los años 1943-1959, estableciendo una crítica aguda a las políticas de fomento y regulación de la actividad cinematográfica vigentes en los años de gobierno de Juan Domingo Perón. Si bien el autor no descreía completamente en el compromiso del Estado en materia cultural, objetaba las directrices intervencionistas en lo que respecta a la producción, la contratación de directores y actores y los lineamientos que el cine contemporáneo al gobierno peronista manifestaba en el plano narrativo y representacional.

⁷ Realizador, escritor y estudioso, fundó junto con Fernando Pino Solanas el grupo Cine Liberación y fue uno de los directores de *La hora de los hornos* (1968).

Con el cambio de siglo, el crecimiento de la enseñanza y la investigación especializada en numerosos centros universitarios del país, la implementación de políticas públicas y de legislaciones que se tradujeron en el incremento de la producción audiovisual a nivel provincial y regional, y el surgimiento y desarrollo de numerosos archivos regionales, impulsaron no sólo la visibilidad de las producciones gestadas en todo el país sino que a su vez fueron factores decisivos a la hora de diseñar y pensar nuevos modelos de análisis del cine y el audiovisual. Al respecto, las publicaciones colectivas o individuales encaradas por Claudio España (1993; 2000; 2005) y Fernando Peña (2012), otorgaron al fenómeno de lo regional un lugar de mayor relevancia que sus predecesores, estudiando en sus escritos realizadores, films e incluso focos de producción poco conocidos: el ciclo de films rodados en la ciudad de Rosario y en otras localidades de la provincia de Santa Fe en la etapa silente⁸, el surgimiento del estudio Film Andes en Mendoza durante el período clásico-industrial, la Escuela de Cine de la Universidad de la Plata abierta en los años sesenta. Bajo una perspectiva revisionista, estos autores propiciaron abordajes más amplios del cine argentino que, en base a nuevos datos y conocimientos, alertaron sobre la existencia de dinámicas cinematográficas en diferentes localidades y regiones del país.

En esos mismos años, estudiosos y críticos independientes o pertenecientes a universidades de todo el país comenzaron a publicar libros y artículos enfocados en el cine y el audiovisual provincial o regional, enfocándose en casos particulares o ensayando perspectivas más o menos abarcadoras (Portas, 2001; Sáenz, 2004; Neifert, 2007; Neveleff y Monforte, 2008; Beceyro, 2015; Brunetti, 2016, entre otros)⁹. De este conjunto, Raúl Beceyro (2015) fue uno de los estudiosos que expresó de forma suficientemente orgánica su pensamiento de lo regional, delimitando su rango de análisis al cine documental que como director e investigador defendió por ser este un “cine de lo real” capaz de mostrar la zona y lo regional no en relación con las fronteras geográficas propiamente dichas sino en sus coordenadas de afección y acción (políticas, sociales, identitarias).

En lo que respecta a los últimos diez a quince años, los estudios teóricos e históricos que propulsaron el análisis del cine y el audiovisual argentino desde una perspectiva descentralizada y federal se nutrieron en gran medida de las bases teórico-metodológicas desarrolladas por la Nueva historia regional, enfoque sentado de forma interdisciplinar por la historia, la geografía, la economía y los estudios culturales desde mediados de los años 80 en adelante. De igual manera, es posible interpretar que las políticas culturales del Estado nacional que se sucedieron desde la recuperación de la democracia en 1983 hasta nuestros días, tuvieron una incidencia creciente en estas líneas de investigación de carácter

⁸ Entre estos films, a principios de 2024 se proyectó una copia encontrada y restaurada por la investigadora Sofía Elizalde de *El pos de la tierra. Episodio de la vida de un campesino*. Se trata de un film rodado en 1921 por el director rosarino Antonio Defranza; éste fue hecho a pedido de la Federación Agraria Argentina al conmemorarse el décimo aniversario de su creación sucedida en 1922.

⁹ Las propuestas teóricas y metodológicas de estas obras son heterogéneas, ya que algunas tienen filiaciones con las perspectivas de la microhistoria (en lo que respecta a la escala y el abordaje conceptual del objeto estudiado), en tanto otras son menos estructuradas en su redacción y en los planteos reflexivos. Un aspecto que las alinea es el hecho de fortalecer la información y el conocimiento de las prácticas cinematográficas y audiovisuales locales y/o cercanas a los lugares de procedencia, en lo que intervino el empleo de otro tipo de fuentes que ampliaron las tradicionales (fuentes orales, entrevistas, referencias a leyendas y formaciones culturales regionales).

descentralizador. Como expresa Pablo Mendes Calado (2015), los planes, programas y acciones globales gestionados en los gobiernos de Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Néstor Kirchner y Cristina Kirchner redefinieron y ampliaron progresivamente las nociones de cultura y política cultural, siendo una tendencia creciente en la diacronía histórica la aceptación de lo erudito y lo popular por igual, la federalización de la cultura y el reconocimiento de las particularidades e improntas regionales. De esta manera, el despliegue de líneas de financiamiento y la organización de proyectos e iniciativas de desarrollo cultural en el plano de lo regional se sustentó en la reflexión y la deconstrucción de las tradicionales dicotomías centro/interior y ciudad/periferia (Agosto, 2010; Mendes Calado, 2015)¹⁰.

En el campo de la Nueva historia regional, frente a posiciones convencionales, la interpretación de la región como “sistema abierto, dinámico y móvil” (Bandieri, 1996, 2018; Carbonari, 2009) incorpora en la definición de lo regional múltiples factores que no se enfocan necesariamente en las determinaciones geográfico-territoriales o en las construcciones político-estatales, sino que ponen especial atención en los factores materiales y funcionales y en las interacciones sociales y culturales siempre cambiantes. Esta corriente recaba en las “dinámicas intrarregionales”, dando protagonismo a las especificidades de cada espacio que constituye la región, ligadas por su propia naturaleza heterogénea a las identidades culturales múltiples, hegemónicas, emergentes o marginales, que son factores de dinamización y variabilidad (Heredia, 2004). De igual manera, reconoce que toda región mantiene relaciones de entradas y salidas con el entorno inmediato y/o remoto, trazándose “flujos interregionales” (poblacionales, económicos, culturales) de colaboración, interacción o tensión, los que intervendrán de determinadas maneras en la reconfiguración de todos los espacios involucrados. Para este campo de estudios, las regiones y la nación se presentan como “espacialidades diferenciales” no cristalizadas o ancladas en formaciones territoriales e identitarias esencialistas (Leoni, 2015). Bajo esta perspectiva, el conocimiento de lo regional y lo local responde a ajustes en la observación y en las metodologías de análisis; como expresa Sandra Fernández (2019) los usos de estas escalas de análisis se adaptan muy bien a los abordajes que rompen el paradigma del Estado nacional como horizonte omnipresente de la pesquisa. Mediante esta óptica, las aproximaciones sucesivas y multidireccionales más que apuntar en su conjunto a las ideas de totalidad u homogeneización optan por explorar las particularidades, las interrelaciones y las tensiones entre dos o más áreas que forman parte de un contexto mayor o global que los aglutina (Fernández, 2015).

Adecuado al estudio del cine y el audiovisual de las regiones argentinas, esta nueva perspectiva de análisis en clave regional orientó el desarrollo de dos proyectos de investigación que fueron concretados colaborativamente por los integrantes del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine junto con un amplio núcleo de investigadoras

¹⁰ Mendes Calado (2015) analiza comparativamente el Plan Nacional de Cultura (1984) implementado en el gobierno de Raúl Alfonsín; el Plan Federal de Cultura (1990) y el Plan Nacional de Cultura (1994), propios de los mandatos de Carlos Menem, y los programas y acciones desarrollados por los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, entre ellos los emprendimientos de la Dirección Nacional de Industrias Culturales y Acción Federal. Como es posible apreciar, los últimos fueron cruciales a la hora de diseñar las directrices de la actividad cinematográfica planteadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en sus apuestas por la federalización de la producción cinematográfica y la creación de festivales, entre otras áreas.

e investigadores pertenecientes a universidades y centros especializados de todo el país¹¹. El primero de ellos, “Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina”, ya finalizado, tuvo como objetivos producir un relevamiento histórico y extendido de la producción cinematográfica de las regiones argentinas (con excepción del AMBA)¹² y avanzar en el conocimiento de los procesos cinematográficos que caracterizan a esas diferentes regiones. En tanto regiones abiertas, móviles y dinámicas, se constató, entre otras situaciones, que la emergencia y constitución del campo cinematográfico/ audiovisual no se produjo en simultáneo en esos diferentes espacios y que los agentes culturales y sociales que intervinieron en esas configuraciones no eran similares sino que incorporaron un amplio conjunto de personas que (dependiendo los casos) nuclearon a autodidactas, directores viajeros, inmigrantes extranjeros, instituciones culturales privadas y públicas y universidades (Lusnich, Cuarterolo y Flores, 2022)¹³.

Como es posible apreciar, en base a estas situaciones se debieron ajustar y/o reemplazar las periodizaciones que los estudiosos del cine argentino emplearon a lo largo del tiempo, que reconocía fases o épocas que se sucedían desde el período silente al contemporáneo sin sobresaltos. A estos efectos, mientras que en períodos tempranos ciertas regiones dieron a luz una prometedora oferta cinematográfica (aquí se ubican el cine producido en Santa Fe a principios de siglo pasado; la producción de Domingo Filippini en General Pico, La Pampa, en los años 30, y la empresa Film Andes, activa en Mendoza entre mediados de los años 40 y fines de los 50), otros espacios comenzaron a producir cine entrada la década del 50 o bien incluso más tardíamente, ingresando a la actividad en la era del formato del Super-8 y del video (situación que caracterizó la actividad en la región Patagónica, especialmente). En paralelo, las dinámicas heterogéneas en el terreno de lo intra e interregional marcaron el destiempo de algunas provincias y localidades respecto de otras, interviniendo en esas situaciones las realidades propias de cada zona, las motivaciones de las autoridades, las improntas privadas de negocio que permitieron trazar cruces entre emprendedores provinciales y la Ciudad de Buenos Aires (como fue el caso de Film Andes, que primero se valió de recursos y estudios de filmación de Buenos Aires para luego construir el propio). La impronta de individuos, grupos y colectivos de trabajo también han intervenido proactivamente en el desarrollo de polos o centros de producción intrarregionales que desplazan y fomentan la actividad más allá de las ciudades capitales. La experiencia Cine con vecinos impulsada en las últimas dos décadas en la localidad de Saladillo, provincia de Buenos Aires, y la transformación de la localidad de Crespo, Entre Ríos, en un escenario habitual de producción-creación de

¹¹ Ambos proyectos tienen sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y fueron financiados por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y la Universidad de Buenos Aires. En su dimensión regional, se consignaron seis categorías de análisis: Noroeste, Nordeste, Cuyo, Centro, Buenos Aires y Patagonia. Ver: <https://www.ciyne.com.ar/>

¹² Esta cartografía dio lugar a una base de films de acceso público y gratuito alojada en: <http://ciyne.filo.uba.ar/>

¹³ La actividad cinematográfica estuvo de igual manera pautada, en lo que corresponde a la dimensión regional, a los procesos políticos y administrativos que, a lo largo del tiempo y en particular en los años 60, definieron y/o redefinieron la división de las regiones argentinas y las provincias que las conformaron.

films por parte de realizadores y productores nacidos en ese territorio,¹⁴ son experiencias emblemáticas que han visibilizado bajo una nueva escala espacial-cultural zonas de nuestro país en las que no había emprendimientos de producción cinematográfica y audiovisual. Incluso, mediante este enfoque es factible ahondar en la creación de lazos filiales e identitarios en el orden de lo transfronterizo y/o continental, debido al hecho de que algunas regiones del país han consolidado vínculos estables con localidades y/o regiones pertenecientes a países limítrofes. Ejemplo de esto es la constitución de festivales y de producción audiovisual compartida entre Argentina, Brasil y Paraguay¹⁵.

Estudiar el cine y el audiovisual en su dimensión regional significó, de igual manera, entender que han existido prácticas cinematográficas y formas de comprender el cine sumamente divergentes, y que esa diversidad de ópticas llevan a ampliar o a reformular ideas ampliamente instaladas: el supuesto “vacío” de las actividades y de la producción cinematográfica más allá de la Ciudad de Buenos Aires; la asociación del cine industrial porteño al cine de calidad y la vinculación de la producción regional al cine amateur, experimental y/o comunitario, entre ellas. Junto con esta diversidad, también se reconoce la existencia de pujas representacionales que se traducen en la existencia de innumerables modos de pensar y de exhibir lo regional, las identidades y las realidades regionales, las que varían históricamente y en función de los sujetos sociales y culturales constructores de las representaciones y de sus sentidos.

El segundo de los proyectos de investigación, “Modalidades de producción y de representación en los cines regionales de Argentina: diversificación de la producción y debates en torno a las identidades regionales”, actualmente en curso, se concentra en los sistemas o modos de manufacturación de los films que se han plasmado en las regiones argentinas a lo largo del tiempo. Bajo este enunciado general, se consideran la diversidad y el mayor o menor grado de perdurabilidad de las empresas y entidades dedicadas a la producción cinematográfica a nivel regional y/o provincial, acorde con las coyunturas políticas, económicas y culturales en las que se enmarcan; tanto como los criterios a partir de los cuales cada una de las empresas o unidades de producción se ha posicionado en sus decisiones textuales e ideológicas en torno a las problemáticas de las identidades e imaginarios. En esta oportunidad, el marco teórico-metodológico concilia las contribuciones de la Nueva historia regional, los análisis centrados en las facetas económico-productivas del audiovisual nacional y los estudios comparados que facilitan ahondar en las relaciones intrarregionales e interregionales¹⁶. En función de los desarrollos

¹⁴ Ver Aisemberg, Alicia, 2021.

¹⁵ Entre estas experiencias se encuentra el Festival Internacional de Cine de las Tres Fronteras, que se realiza desde mediados de la primera década de este siglo con la participación de las localidades fronterizas de estos tres países.

¹⁶ En lo que respecta al segundo núcleo teórico, se incorpora bibliografía clásica que plantea clasificaciones integrales de los modos de producción y que a su vez realiza estudios descriptivos y conceptuales de los desarrollos tecnológicos y de las actividades que comprende la producción cinematográfica (Bordwell y Thompson, 1995; Getino, 2005; Marzal Felici y Gómez Tarín, 2009; Borello y González, 2012 y 2013). De igual manera, se incluyen otra serie de textos que avanzan en el conocimiento de los sistemas de producción que conciben con la pluralidad de desarrollos efectuados en las regiones audiovisuales de la Argentina: las cooperativas y colectivos cinematográficos, las entidades y productoras de baja y mediana incidencia, la producción de corte institucional, la producción realizada desde unidades y laboratorios universitarios, las coproducciones, y los clústeres audiovisuales, en particular (Fabbro, 1994; Gumucio Dagron, 2014; Molfetta, 2017; Cossalter, 2018, entre otros).

previos y actuales, la investigación respalda la hipótesis de la sostenida descentralización del campo audiovisual de nuestro país, proceso que se hizo visible en las últimas dos décadas con la implementación de nuevas políticas públicas nacionales y provinciales, la consolidación de la tecnología digital, el impulso de las universidades y escuelas de formación profesional, la emergencia de nuevos emprendedores y casas productoras y la conformación de asociaciones de profesionales de diferentes órdenes. Por otra parte, el estudio se localiza en la definición de la producción audiovisual argentina actual entendida como un “complejo campo expandido” en el que conviven múltiples emprendimientos y modelos de negocios que, en gran medida, se desenvuelven al margen o en los límites del sistema industrial (Barnes, Borello y Pérez Llahí, 2014). Con el propósito de relacionar productivamente los modos de producción, las modalidades de representación y las características textuales e ideológicas, a su vez, la investigación formula que las piezas audiovisuales regionales concretadas luego del cambio de siglo asumen un doble carácter -imaginativo y reflexivo- en lo que concierne a las problemáticas regionales desarrolladas, las identidades, la producción de memoria y la apropiación material y simbólica de sus territorios. Bajo este punto de vista, y ante la predominancia de prácticas y sistemas de producción alternativos a lo propiamente industrial (si bien esta modalidad no se encuentra excluida), interesa indagar en torno a si las condiciones económicas limitadas se impusieron en el orden de lo temático y lo estético, o bien si la economía y/o la escasez de medios se ha convertido en una decisión consciente y extendida, en una marca creativa y textual propia que define y expresa las formas de pensar el cine y la realidad.

Reflexiones en torno al cine y el audiovisual de la región noroeste: nuevas perspectivas, nuevos territorios

En este último apartado, de acuerdo con los lineamientos teóricos y metodológicos esbozados en el segmento anterior, se establecen las características principales que orientaron la actividad cinematográfica y audiovisual de la región noroeste. A estos fines, se contemplan la dimensión histórica y una serie de reflexiones generales que interpretan las singularidades de la región tanto como su situación en los que refiere a marcos y escalas territoriales más amplias (interregionales, nacionales, transnacionales). El término Noroeste argentino (NOA) ha sido empleado con diversas acepciones que no son necesariamente excluyentes. De acuerdo con Nicole Pommarés (2017), el NOA está integrado por una gran diversidad de escenarios geográficos y geológicos que comprenden las zonas de la Puna, la Cordillera Oriental, las Sierras Subandinas y el Sistema de Santa Bárbara, situación que engloba cordilleras, llanuras y extensas yungas. La acepción histórico-política deviene por su parte de la aprobación del Tratado Interprovincial de Creación de la Región Norte Grande Argentino (NOA-NEA) suscripto en la ciudad de Salta en abril de 1999, que llevaría a la posterior reunión en el NOA de las provincias de Salta, Jujuy, La Rioja, Catamarca, Tucumán y Santiago del Estero. El mestizaje de los pobladores originarios con inmigrantes procedentes de países de ultramar (españoles, italianos, libaneses y sirios, fundamentalmente), y el protagonismo de sus provincias en las luchas por la independencia del poder español, fueron delimitando una serie de marcas identitarias intrínsecas, a su vez que posicionaron a la región en el tramado histórico y político nacional. Asimismo, como ha analizado Gaspar Risco Fernández (1991 [1986]), en su dimensión cultural el NOA debe ser entendido como un conjunto de

constelaciones culturales superpuestas. En lo que respecta al siglo XX y XXI, las industrias azucarera, vitivinícola y minera crearon proyecciones simbólicas y aglutinadoras en la región. Estas mismas, en tanto, coexisten con otras formaciones económicas, sociales y culturales (ancestrales y también provenientes del espacio-puerto de la ciudad de Buenos Aires), transformando a la región en un espacio abierto y dinámico, que entrelaza (no sin tensiones) estas diferentes matrices.

En relación con los orígenes y el devenir de la actividad cinematográfica y audiovisual, la región NOA registra antecedentes de producción cinematográfica en los años 40, discontinuidad de la producción hasta fines del Siglo XX y mayor crecimiento y estabilidad en las dos primeras décadas del Siglo XXI. Si bien este tipo de procesos son compartidos por otras regiones del país (Nordeste y Patagonia, especialmente), las razones por las cuales el NOA demoró y pausó la actividad son específicas y corresponden a diferentes tipos de fenómenos. Los flujos inmigratorios aluviales comparativamente menores que en otras regiones, las oposiciones perdurables entre el mundo rural y el urbano, las fuerzas centrífugas (económicas y sociales) que implicaron la emigración de la región (Reboratti, 2014; Marchioni, 2015) y la persistencia de una economía regional de baja inserción relativa en el mapa nacional (Cao y Vaca, 2006), son algunos de los aspectos que pueden haber postergado el interés por la actividad cinematográfica, que en líneas generales ha surgido en los centros urbanos con el arribo o el desarrollo de la tecnología necesaria para la filmación y la exhibición de films. En tanto a su vez podría agregarse que el NOA fue una región sumamente abocada y productiva en el campo de otras disciplinas artísticas (pintura, escultura, literatura, música), con personalidades y centros de producción que han obtenido trascendencia local y nacional (Cossalter y Lusnich, 2022).

Con estas características, el diseño de una periodización propia de los recorridos y características del campo cinematográfico y audiovisual abarca tres fases que no condicen necesariamente con las pautadas en otras regiones y que se alejan considerablemente con aquellas pensadas en el orden de lo nacional por los historiadores y estudiosos del cine. En una primera época (mediados de los años 40 a mediados de la década del setenta), quienes promueven la actividad son personalidades provenientes del campo cultural y de las disciplinas humanísticas, instituciones gubernamentales y universitarias, realizadores amateurs y luego profesionales, y algunas pocas productoras radicadas en la región que actuaban independientemente o en colaboración con empresas de Buenos Aires. El Instituto Cine-fotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT), creado en 1946, es la institución de formación superior (y de producción) más temprana creada en el país. Muy activa en el orden de lo audiovisual provincial y lo regional, en 1966 crearía la Televisora Universitaria y con ello colaboraría en la ampliación de los formatos y contenidos audiovisuales inicialmente nucleados en torno al cortometraje y al largometraje documental¹⁷. Hermes Quintana, dedicado a la pintura, la escultura, la fotografía y el cine, oriundo de la provincia de Córdoba y radicado en la localidad de Chilecito (La Rioja) en 1951, es uno de los pocos realizadores de documentales y ficciones que en los años 60 (de forma independiente o con el soporte de instituciones) realizó 13

¹⁷ La primera realización del ICUNT, también se estima de la provincia, se titula *Una institución en marcha* y trata sobre la Universidad Nacional de Tucumán y su inserción en el noroeste argentino.

cortos y medimétrajes que pautan una mirada social de lo regional y registran los paisajes rurales y urbanos de la zona. Entre ellos se encuentran *El algarrobo, fruto de la tierra* (1965), *El carbón* (1966) y *El médico de la cuchilla* (1968); los dos primeros son de corte documental, el tercero una ficción que recoge leyendas y personajes locales. La producción de corte industrial tuvo, por su parte, algunos exponentes en estas décadas, reafirmando con estas iniciativas los intereses de la región de alinearse y/o competir con otros centros de producción industrial contemporáneos (Buenos Aires y Mendoza, concretamente). Aquí se ubican *Mansedumbre* (Pedro Bravo, 1951), primer film tucumano rodado con producción local y entre cuyos aportes financieros y técnicos se encontraba el ICUNT, y *Cerro guanaco* (Juan Ramón Luna, 1959), filmado en Catamarca; ambos realizadores, de raigambre en la región, provenían del ámbito de la literatura y/o, el periodismo, y de acuerdo con las actividades desplegadas (Pedro Bravo fue guionista de films rodados por casas productoras), forjaron relaciones intrarregionales e interregionales que incidieron en sus trayectorias personales¹⁸.

Luego de la recuperación de la democracia en 1983, los años 80 y 90 significaron el asentamiento del campo cinematográfico y audiovisual de la región noroeste, que se logró con las acciones de una serie de directores-faro, la creación de grupos de cineastas que optaron por la autogestión en materia organizativa y el emprendimiento de las universidades provinciales. Internamente, las provincias de Tucumán, Jujuy y Salta son las que concentran mayor actividad y producción en estas décadas¹⁹, siendo motores de cambio y de dinamización del sector audiovisual en general el paso a la tecnología digital y la impronta de las televisoras universitarias y provinciales que produjeron contenidos para cine y televisión.

En relación con los directores-faro que marcaron tendencias cinematográficas intrarregionalmente y que a su vez cumplieron roles artísticos e institucionales en las esferas regional y nacional, las figuras de Gerardo Vallejo (Tucumán) y Miguel Pereira (Jujuy) son paradigmáticas y han sido centro de interés de numerosos estudios críticos que han reflexionado en torno a sus aportes en el campo del documental y la ficción tanto como en el hecho de haber impulsado modalidades de producción-creación que abarcaron el cine autogestivo, independiente o industrial. En la provincia de Salta, la producción de Jorge Cañizares, guionista, productor y director de tres películas que oscilan entre lo documental y lo ficcional (*El hombre olvidado*, 1981; *El hombre de arena: un canto a la libertad*, 1983, y *De halcones y palomas*, 1986) ha sido recuperada en la última década a través de los programas impulsados por el gobierno provincial. Nacido en Jujuy en 1932, a fines de los años 70 realizó sus estudios sobre cine en Buenos Aires; para entonces también viajó a Europa y adquirió equipos profesionales de filmación con los que montó en Salta la productora El Churqui. Alejandro Arroz, productor, guionista y director oriundo de Salta, es otro de los referentes del cine y el audiovisual regional con proyección nacional e internacional. En su extensa trayectoria, su gestión como fundador y promotor de emprendimientos y de entidades dedicadas a la producción de cine y televisión de obras del Noroeste argentino (entre los que se encuentran Yacorate Film y Producciones

¹⁸ Ver Azcoaga y Ovejero, 2014.

¹⁹ Esta afirmación surge del análisis de los datos vigentes en la base de datos <http://ciyne.filo.uba.ar/> y de la lectura de la bibliografía sobre la región en material cinematográfica y audiovisual.

Alternativas de Cine y Televisión, PACT), le valió el apoyo de la Fundación Antorchas, el INCAA y la Secretaría de Cultura de la Nación. En 1997 creó con el patrocinio de la Secretaría de Cultura de Salta la “Semana de Cine Argentino en Salta”, que con su periodicidad y vigencia se transformó en un espacio de reunión y motorización del sector audiovisual, con la exhibición de producciones regionales y la formación de públicos. Su desempeño en el campo de la enseñanza y la capacitación de profesionales se conformó hacia 2002 con la creación del Taller Anual de Cine en Salta, cuyo primer largometraje realizado bajo su dirección, *Luz de invierno* (2007), resultó ganador del primer premio del Concurso Nacional de largometrajes del Interior. Entre otras participaciones, a posteriori, en 2011 y 2012 resultó ganador de los Concursos Federales para la Televisión Digital (INCAA) produciendo la serie de documentales *Blanco y Negro* y la serie de ficción *Historias de la Orilla*. En su actuación individual y colectiva, los films de Alejandro Arroz tienen un fuerte anclaje en la cultura y la identidad regional, con especial referencia a los pueblos originarios. Así, dos de los más tempranos (confeccionados en video analógico) y que marcaron tendencia, concilian el registro y la reflexión en torno a la determinación del pueblo Wichí del Chaco salteño por conservar su música y sus canciones rituales -*A’ HUTSAJ, rito prohibido* (1991)- y la devoción de vastos sectores de la sociedad norteña en sus peregrinaciones y celebraciones a la Virgen de Copacabana en Punta Corral, Jujuy -*Sikuris en Punta Corral* (2002). Por su parte, dos films realizados por Alejandro Arroz, coproducidos con Cuba -*Alberto Castellanos, la vanguardia del Ché en Orán* (2016) y *Alberto Granado, el viajero incesante* (2016), alentaron las relaciones transnacionales entre dos naciones distantes geográficamente y cercanas en el plano de lo histórico y lo cultural. En sus particularidades, ambos coinciden en centrar sus relatos en dos personalidades que conocieron muy de cerca a Ernesto Che Guevara, (Gradado cuando éste era un niño, Castellanos cuando ya era comandante); asimismo comparten modalidades de producción-creación, siendo producciones independientes que tuvieron financiamiento de productores cubanos y de las ganancias obtenidas por Arroz luego del estreno de un film que antecede a estos, *Luz de invierno*.

Una segunda tendencia del cine y el audiovisual regional, relacionada con la conformación de colectivos cinematográficos que adoptan como estrategias combinadas la autogestión, la asociación a movimientos populares, el acceso a los medios de comunicación a través del video analógico en los años noventa y (ya hacia comienzos de los 2000) la reconversión a la tecnología digital con vías a expandir su campo de acción, ha estado representada en su máxima expresión desde 1992 por el colectivo de trabajo Wayruro Comunicación Popular. Fundado por Raúl Ogando y un amplio grupo de estudiantes y profesores de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Jujuy, al cual con el tiempo se fueron integrando otros actores sociales y culturales, Wayruro se ha caracterizado por su carácter independiente²⁰ y por haber abordado la realidad desde una posición y perspectiva particular: los sectores subalternos de su región. La producción de documentales ha sido un instrumento central en la visibilidad y el rechazo de las políticas neoliberales que trazaron el origen del colectivo -así lo demuestran sus primeras obras, entre las que se encuentran *Apuntes de lucha I y II* (1994), *Norte en Marcha* (1994), *Salud y Luchas Sociales* (1995) y *Los Hijos del Ajuste* (1995)-, y de igual modo le permitieron

²⁰ Todas las producciones de la década del noventa fueron realizadas en VHS, y con la incorporación de la tecnología digital a comienzos de los 2000, el formato escogido fue el DVCAM.

ahondar en las condiciones de vida del campesinado andino -*Un día en la vida de la familia Vilté* (2000); *Maestras de la Puna* (2005); *Quemando pecados. Celebración de San Juan en Cochinoca* (2010), o bien en los alcances de la violencia propiciada por la dictadura militar en la región -*La revolución de los pañuelos* (1997), *Ni olvido, ni perdón* (2000) y *Nadie Olvida Nada. Derechos Humanos en el Norte Argentino* (2005)-. Wayruro ha formulado asimismo una nueva concepción de la cultura y de la comunicación popular, ampliando sus actividades a través de su revista homónima, la propulsión de talleres de formación y capacitación audiovisual, los vínculos intrarregionales e internacionales, la creación de una productora y escuela de televisión (Kallpa TV) y la conformación de una nueva comunidad de receptores, con la organización de la Muestra Internacional de Cortometrajes Jujuy Cortos de la cual se han realizado más de quince ediciones²¹.

En las primeras décadas del Siglo XXI se amplía y tiende a regularizarse la producción de obras cinematográficas y audiovisuales en las seis provincias del noroeste, siendo otras particularidades de este momento la incidencia en la exhibición de los festivales, la televisión digital y las nuevas plataformas²², y la conformación de asociaciones que nuclean y dinamizan el campo. La puesta en funcionamiento desde el año 2006 del Concurso Federal para el Desarrollo de Proyectos de Largometraje “Raymundo Gleyzer” del INCAA funcionó como antecedente de la política nacional integral de financiamiento federal del cine argentino que cobraría forma poco tiempo después; de igual manera, surgieron una serie de planes de fomento regionales, entre los que se destaca el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales (POPFCAD). La planificación y la promulgación de leyes y/o normativas provinciales de apoyo y fomento del cine (Gionco y Nóbili, 2022), la creación de la sede de la Escuela Nacional de Cine y Experimentación Cinematográfica (ENERC) dependiente del INCAA en 2015 en la ciudad de Jujuy, y el Primer Plan de Fomento Audiovisual del Instituto de Artes Audiovisuales de Jujuy dado a conocer en 2023²³, son las principales iniciativas desde el punto de vista legislativo e institucional que han fortalecido las prácticas audiovisuales en la región.

A partir de estas nuevas condiciones y alicientes que abrazan fuertemente el campo de lo institucional, la formación de profesionales, un acceso más equitativo a la tecnología y la búsqueda de nuevos canales de exhibición, las seis jurisdicciones del NOA adoptan en el Siglo XXI un mayor y más equitativo protagonismo, si bien aquellas provincias con mayor tradición en el sector audiovisual continuaron liderando el campo de la producción

²¹ En esta etapa, asimismo, otros films potenciaron las relaciones intrarregionales. Entre ellos, *La redada* (Rolando Pardo, 1991) narra la historia de una acción organizada por el gobernador de Tucumán en 1997 en plena dictadura cívico-militar, quien ante la inminente visita del presidente argentino decide transportar al desierto de Catamarca a un grupo de mendigos y vagabundos que viven en las calles. Filmado en locaciones de Salta, el film contó con un elenco de intérpretes de la región y provenientes de Buenos Aires, sus lineamientos narrativos y de puesta en escena se trazan bajo la escala de lo regional cimentando vínculos intrarregionales sólidos.

²² Entre estas, más allá de CINE.AR se ha creado regionalmente la plataforma Cine Tucumano de Género dedicado al terror, la ciencia ficción y el género fantástico: <https://sites.google.com/view/cinetucumanodegenero>

²³ Ver: <https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2023-9-5-1-0-0-primer-plan-de-fomento-audiovisual-de-jujuy>

de films. Con el ingreso a la actividad de nóveles realizadores ganadores de los concursos y líneas de financiamiento recientemente implementadas, las provincias de Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero comenzaron a integrarse y a disputar un espacio propio en el orden de lo regional y lo nacional. Ignacio Lovell -oriundo de Catamarca- concretó varios de sus documentales -*Lagunistos* (2012); *Taku el árbol* (2019)- mediante los logros obtenidos en el Concurso Federal “El camino de los héroes” (2010) y el Concurso de Telefilms Federales (2013), respectivamente; su compatriota Andrea Perea realizó *Adobe extremo* (2012) mediante el Concurso Unitarios “Nosotros” POPFCAD (2011). *Una invasión invisible* (2012), del riojano Jorge Leiva, fue ganador del Concurso Unitarios “Nosotros” POPFCAD (2011); de la misma provincia, la realización de *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2014), proyecto ganador del concurso Raymundo Gleyzer, reafirmó el incremento de la producción riojana. En tanto en Santiago del Estero se consiguieron, entre otras realizaciones, *El fusilamiento del cabo Paz* (Víctor Pérez, 2011); *Salavinamanta Tukuypag* (Daniel Gerez, 2011) -ambos ganadores del Concurso Unitarios “Nosotros” POPFCAD (2010)- y *Juan Saavedra. El bailarín de los montes* (Pablo Argañarás, 2012), concretado bajo el Concurso Unitarios “Nosotros” POPFCAD (2011). Junto con estas incorporaciones al campo del cine y del audiovisual, Tucumán, Salta y Jujuy contribuyeron significativamente a expandir el cine del NOA en su región y en múltiples pantallas de carácter nacional e internacional.²⁴

Otros dos aspectos que han colaborado en el fortalecimiento del campo audiovisual en la región NOA han sido sin lugar a dudas la creación de numerosas asociaciones de profesionales y la apertura de múltiples festivales y muestras destinados a crear públicos locales y a dar a conocer en el orden de lo nacional y lo internacional el cine regional contemporáneo. En estos campos de acción han sido muy productivas la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta, la Asociación Jujeña de Realizadores Audiovisuales, y el Espacio Norte Audiovisual impulsado por Wayruro Comunicación Popular y que comprende varias provincias del NOA y del NEA. Estas entidades funcionan nucleando profesionales del cine y el audiovisual, y a su vez generando talleres de formación. Por su parte, la difusión y el conocimiento del cine de la región se ha plasmado en espacios alternativos a las salas comerciales e incluso a los de cine-arte o centros culturales tradicionales, ya sea mediante secciones especiales en festivales reconocidos –como es la Sección Panorama NOA constituida en el Festival Internacional de Cine Las Alturas–, en muestras y festivales generales o especializados en determinados temas o formatos -Santiago del Estero Film Fest, Imágenes Sociales (La Rioja), Festival de Cine Feminista del NOA; Cine de las Yungas, Festival Internacional de Cine Ambiental; Cortala Yerba Buena, Festival Latinoamericano de Cortometrajes- e incluso generando redes intrarregionales concretas (Encuentro de Festivales del NOA entre ellos).

²⁴ Algunos de los nóveles realizadores de Salta son Carla Gutiérrez Yáñez, Daniela Seggiaro, José Issa, Mariano Salazar y Alejandro Gallo Bermúdez. Jujuy por su parte ha incrementado de forma exponencial su participación en el campo de la realización del NOA, con los films realizados para cine y televisión por un amplio conjunto de directores: Constanza Epifano, Dana Gómez, Ariadna Alcázar, Agustín Cavadini, Hernán Paganini y Pablo Amarayo son algunos de ellos. En Tucumán se han destacado los films de Agustín Toscano, Ezequiel Radusky, Juan Mascaró, Lucas García, Pedro Ponce Uda, Vanesa Pedraza, Verónica Quiroga y Martín Falci, entre otros.

Consideraciones finales

En este artículo se revisaron diferentes perspectivas de análisis vigentes en los estudios sobre cine y audiovisual en la Argentina, con el objetivo de interpretar las posturas y las decisiones que estos han planteado en torno a la posibilidad de integrar experiencias y realizaciones creadas en localidades, provincias y regiones de nuestro país situadas más allá del AMBA. Se pudo observar que si bien esta no fue una dimensión completamente inexistente en los estudios teóricos e históricos publicados en el Siglo XX, la producción regional desarrollada internamente en los territorios regionales con realizadores, equipos e idiosincrasias propias, fue adquiriendo mayor espacio, volumen y consideración en las reflexiones hacia fines de ese siglo y principios del Siglo XXI. De esta manera, no sólo se modificaron los horizontes y objetos de estudio, sino que a su vez se consolidó un nuevo paradigma de estudio que reconoce y sostiene el carácter descentralizado, federal y plural de las prácticas cinematográficas y audiovisuales argentinas.

De acuerdo con las perspectivas de análisis emergentes en la última década, en segundo lugar se trazó un panorama histórico-crítico del cine y el audiovisual de la región Noroeste, constatándose una serie de características y de procesos que individualizan la actividad en estos límites territoriales. Por un lado, se advirtió la necesidad de formular una periodización de las prácticas cinematográficas y audiovisuales interna y propia, que dé cuenta de las dinámicas que han caracterizado el desarrollo del campo audiovisual intrínsecamente. Asimismo, el recorrido histórico devino en el reconocimiento de los múltiples agentes implicados en el quehacer audiovisual de la región, siendo aspectos que se consolidaron en el tiempo su crecimiento y la diversificación de facetas (producción, exhibición, creación de festivales y de asociaciones). En lo que respecta a las modalidades de producción y de representación, la pluralidad de propuestas reseñadas, indican asimismo el carácter proactivo de la región en materia cinematográfica audiovisual, tanto como su creciente inserción en la actividad audiovisual en su dimensión nacional y transnacional.

Bibliografía

- Aisemberg, A. (2021). Un cine de Crespo. Estrategias de construcción de un lugar de enunciación regional. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 19, 162-176. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d09/>
- Agosto, G. (2010). El proceso de descentralización en la República Argentina. *Si Somos Americanos, Revista de Estudios Transfronterizos*, X, 1, 81-101. <https://sisomosamericanos.cl/index.php/sisomosamericanos/article/view/28>
- Azcoaga, G. y Ovejero, V. (2014). Azúcar, peronismo y melodrama en el filme *Mansedumbre* (1952). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 41, 93-105. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/boletin/article/view/6754>
- Bandieri, S. (1996). Entre lo micro y lo macro: la historia regional. Síntesis de una experiencia. *Entrepasados*, 11, 71-100. <https://ahira.com.ar/ejemplares/entrepasados-no-11/>

- Barnes, C.; Borello, J. y Pérez Llahí, A. (2014). La producción cinematográfica en la Argentina. Datos, formas y tipos de empresas. *H-Industria. Revista de historia de la industria y el desarrollo en América Latina*, 14, 17-49. <https://ojs.econ.uba.ar/ojs/index.php/H-ind/article/view/655>
- Beceyro, R. (2015). *Cine y región*. Paraná: Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Borello, J. y González, L. (2012). Características de la producción audiovisual en la Argentina: resultados de una encuesta reciente a productoras. *Imagofagia*, 6, 1-37. <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/650>
- Borello, J. y González, L. (2013). Industrias culturales, innovación y formas de organización en un país semi-industrializado. El caso de la producción audiovisual en la Argentina. *Primer congreso de LALICS*, Río de Janeiro. https://www.redesist.ie.ufrj.br/lalics/papers/84_Industrias_culturales_innovacion_y_formas_de_organizacion_en_un_pais_semi_industrializado_El_caso_de_la_produccion_audiovisual_en_la_Argentina.pdf
- Brunetti, R. (2016). *Cien años de cine en Tucumán*. Tucumán: Ediciones del Parque.
- Carbonari, M. (2009). De cómo explicar la región sin perderse en el intento. Repasando y repensando la Historia Regional. *História Unisinos*, 13, 1, 19-34. <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5070>
- Cao, H. y Vaca, J. (2006). Desarrollo regional en la Argentina: la centenaria vigencia de un patrón de asimetría territorial. *Revista EURE - Revista De Estudios Urbano Regionales*, XXXII, 95, 95-111. <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/1297>
- Castro Avelleyra, A; Grosman, C.; Nannetti, L. y Sala, J. (2022). Proyecciones e impacto de la inserción de las sedes de la ENERC en las regiones argentinas. En A. L. Lusnich; A. Cuarterolo, y S. Flores, S. (Eds.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ciancio, M. (2013). Estudios sobre cine en Argentina. Consideraciones epistemológicas y metodológicas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, diciembre. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/66138>
- Cossalter, J. (2018). Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno. *Folia Histórica del Nordeste*, 32, 7-33. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/3493>

- Cossalter, J. y Lusnich, A. L. (2022). Las dinámicas cinematográficas y audiovisuales en las regiones del Noroeste y Nordeste en la década del cincuenta y los años 2000). En A. L. Lusnich; A. Cuarterolo y S. Flores (Eds.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Devoto, F. y Pagano, N. (2009). *Historia de la Historiografía Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino, Tomo I*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Di Núbila, D. (1960). *Historia del cine argentino, Tomo II*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Fabbro, G. (1994). El cine y el interior. En C. España (Dir.). *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes.
- España, C. (Dir.) (1994). *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes.
- España, C. (Dir.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes.
- España, C. (Dir.) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias I y II. 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes.
- Fernández, S. (2015). La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina. *Revista Folia Histórica del Nordeste*, 24, 189-202. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/309>
- Fernández, S. (2019). Ver de cerca, ver lo pequeño, ver lo diferente: una cuestión de escala. En C. Salomón Tarquini; S. Fernández; M. Manzillotta y P. Laguarda (Eds.). *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Getino, O. (1984). *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. México: Edimedio.
- Getino, O. (1990). *Cine y dependencia: El cine en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Puntosur.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gionco, P. y Nóbili, T. (2022). Legislación audiovisual en las provincias. Del fomento nacional a la industria local. En A. L. Lusnich; A. Cuarterolo y S. Flores (Eds.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.

- Gumucio Dagrón, A. (Coord.). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Heredia, P. (2004). ¿Existen las regiones culturales? Introducción, crítica y proyecciones de los estudios geoculturales. *Silabario*, 7, 103-112.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2017). Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000. *Miguel Hernández Communication Journal*, 8, 7, 19-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6120194>
- Kruger, C. (2011). Del periodismo a la historia: Alex Viani y Domingo Di Núbila. *Adversus*, VIII, 21, 85-100. <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/04-VIII-21.pdf>
- Leoni, S. (2015). Historia y Región: la Historia Regional de cara al Siglo XXI. *Folia Histórica del Nordeste*, 24, 169-180. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/307>
- Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (Eds.) (2022). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Marchioni, M. (2015). Historias provinciales, locales y regionales. Reflexiones acerca de la construcción de los espacios para la interpretación de los procesos históricos en Salta y el NOA. *Andes*, 26, 2, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902015000200001
- Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. (Eds.) (2009). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mendes Calado, P. (2015). *Políticas culturales, rumbo y deriva: estudio de casos sobre la ex Secretaría de Cultura de la Nación*. Caseros: RGC Libros.
- Molfetta, A. (Ed.) (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Neifert, A. (2007). *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca: Edición del autor.
- Neveleff, J. y Monforte, M. (2008). *Mar del Plata. Cien años de cine. 1908-2008*. Buenos Aires: Corregidor.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

- Pommarés, N. (2017). Noroeste argentino. En E. Fucks y M. Pissano (Coords.). *Cuaternario y geomorfología de Argentina: Distribución y características de los principales depósitos y rasgos geomorfológicos*. La plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Ciencias Naturales y Museo.
- Portas, J. (2001). *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco – Editorial Universitaria de la Patagonia Ameghino.
- Reboratti, C. (2014). El noroeste: Entre la globalización y la marginación. *Geograficando*, 10, 2, 2-20. <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov10n02a06>
- Risco Fernández, G. (1991 [1986]). El NOA: superposiciones culturales e identidad regional. En VV.AA. *Educación con el pueblo desde su cultura*. Buenos Aires: Editorial Docencia. Reproducido en *Cultura y región*, 101-164.
- Sáenz, S. (2004). *El cine en Córdoba. Catálogo de la producción cinematográfica 1915-2000*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Modernidad cinematográfica y revisionismo histórico en *El último montonero* (1962/1963) de Catrano Catrani

Cinematic Modernity and Historical Revisionism in “El último montonero” (1962/1963) by Catrano Catrani

Iván Morales*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

Este artículo estudia *La fusilación* (*El último montonero*, Catrano Catrani, 1962/1963), que narra la deriva final de la montonera del Chacho Peñaloza. La película es un objeto extraño en la cinematografía argentina. No sólo por la manera de elaborar estéticamente el pasado histórico nacional sin recurrir a la épica, que había sido el modo dominante en el cine clásico; sino también por ciertas características singulares de su producción y circulación que la marginaron del relato historiográfico en torno a la modernidad cinematográfica argentina. En primer lugar, me enfocaré en la trayectoria del italiano Catrano Catrani y su productora independiente con la que se dedicó a filmar en distintas regiones del país. En segundo lugar, me detendré en el libro de cuentos que adapta la película: *La última montonera* (1955) de Félix Luna. El universo ficcional y la orientación historiográfica del texto proveen una base fundamental para que Catrani construya un relato antiépico que explora formas novedosas de la representación espacial y temporal de los acontecimientos históricos. Finalmente me centraré en el análisis de la película considerando el uso experimental del tiempo narrativo y del paisaje riojano.

Palabras clave: modernidad cinematográfica, Catrano Catrani, Félix Luna, Ángel Vicente Peñaloza, revisionismo histórico.

Abstract

This article examines “La fusilación” (also known as “El último montonero”, Catrano Catrani, 1962/1963), which portrays the final fate of the Chacho Peñaloza’s guerrilla fighters. The film is an anomaly in Argentine cinema. Not only because of its aesthetic approach to historical events that avoids the epic style dominant in classic cinema, but also due to certain unique aspects

* Argentina. Doctor en Historia y Teoría del Arte. Investigador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y docente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires y Montaje en la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Recibió becas de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y de la Comisión Fulbright. Escribió el libro *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios* (1933-1942).

of its production and circulation that have excluded it from the historiographical narrative of Argentine cinematic modernity.

Firstly, the article will focus on the Italian director Catrano Catrani's career and his independent production company, which filmed in various regions of the country. Secondly, it will discuss the short story collection that the film adapts: "La última montonera" (1955) by Félix Luna. The fictional universe and historiographical orientation of the text provide a fundamental basis for Catrani to construct an anti-epic narrative that explores novel forms of spatial and temporal representation of historical events. Finally, the article will analyze the film's experimental use of narrative time and the landscape of La Rioja.

Keywords: cinematic modernity, Catrano Catrani, Félix Luna, Ángel Vicente Peñaloza, historical revisionism

Introducción

Cuando finalizó el rodaje de *La fusilación* (*El último montonero*, Catrano Catrani, 1962/1963),¹ el suplemento cultural del diario *La Nación* publicó un artículo con fotos e información sobre esta nueva producción cinematográfica que narraba los últimos días de Ángel Vicente "Chacho" Peñaloza y su montonera. El autor comenzaba el texto con un repaso de las películas nacionales de tema histórico, desde ejemplos silentes como *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908), hasta grandes producciones de la etapa industrial como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) o *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). El recuento le servía como excusa para lamentarse de que "el tema histórico cayó en desuso, más aún en nuestro día, en que la preocupación de la gente de cine parece orientarse, cada vez más, hacia la realidad interior –densa y desgarrante, desde luego– del hombre actual" (*La Nación*, 24 de mayo de 1962).² La película de Catrano Catrani, entonces, prometía la revitalización de un género, cuya desaparición sería responsabilidad de las preocupaciones estéticas modernistas de los nuevos cines, que abandonaron la representación de los grandes asuntos históricos para recluirse en la interioridad subjetiva. En la misma dirección, ante la pregunta del periodista sobre los nuevos realizadores argentinos, el director declara que "ese movimiento de hombres jóvenes, con todas sus virtudes, que no corresponde negar, se consagra a analizar problemas sociales desde un punto de vista intimista. Se trata, sin duda, de una labor cinematográfica interesante, pero unilateral. Yo no creo que un tema nacional pueda expresarse a través de problemas psicológicos" (*La Nación*, 24 de mayo de 1962).

El diagnóstico inicial del periodista era correcto. El cine argentino había abandonado la representación del pasado histórico, así como también la narrativa criollista había

¹ La película tuvo un primer estreno, bajo el título *La fusilación*, en el Festival de San Sebastián de junio de 1962. El estreno comercial en Argentina se produjo en diciembre de 1963, con el nombre *El último montonero*. A lo largo del texto utilizaré este segundo título.

² *La Nación*, "Las sombras de la historia están otra vez en la pantalla", 24 de mayo de 1962.

perdido presencia en las pantallas.³ Sin embargo, la asunción de que *El último montonero*, por el solo hecho de representar episodios del siglo XIX, se distinguiría de las tendencias estéticas del cine moderno era errada. Al momento de escribir la nota, el periodista no tenía manera de saber, más allá del argumento, en qué consistía la película. Lo verdaderamente curioso son las opiniones del director sobre su propia película, cuya versión final estuvo lejos de evitar el intimismo que decía rechazar. Después del tardío estreno nacional, en diciembre de 1963, *Tiempo de cine*, una revista ligada a la renovación de la generación del sesenta, comenzaba la reseña de la película citando aquellas declaraciones de Catrani en *La Nación* (“no creo que un tema nacional pueda expresarse a través de problemas psicológicos”), con el objetivo de señalar que *El último montonero* hacía lo contrario: “Pese a ella, esta película dirigida por el propio Catrani ubica la acción entre los años 1860-1870, luego que la batalla de Pavón afirma la unidad argentina, y no se detiene en la Historia, sino en la situación espiritual de varios hombres” (*Tiempo de cine*, 1965: 59).⁴ La crítica es breve y más bien negativa, pero enumera una serie de rasgos de la película que la emparentan con los procedimientos estéticos de la nueva ola cinematográfica antes que con otras ficciones históricas clásicas como *La guerra gaucha*, cuya figuración de la historia del país y sus protagonistas es a través de la épica y la exaltación del coraje del héroe. De allí que *Tiempo de cine* señala que la acción ocurre “en el plano psicológico y no en el épico”, que el protagonista “recuerda sucesos de su vida, que el film visualiza y con los cuales trata de expresar su ansiedad interior”, o que abundan “las fotogénicas nubes, las flores en primer plano, la detención morosa en el paisaje” (*Tiempo de cine*, 1965: 59).

Tomando como punto de partida esta inadecuación entre las expectativas generadas por el asunto y la forma que finalmente adquirió la película, en este ensayo propongo estudiar *El último montonero* como un objeto extraño en la cinematografía argentina. No sólo por el modo de elaborar estéticamente el pasado histórico nacional sin recurrir a la exaltación heroica, lo cual la convierte un caso atípico; sino también por ciertas características singulares de su producción y circulación que la marginaron del relato historiográfico en torno a la modernidad cinematográfica argentina. En primer lugar, me enfocaré en la trayectoria del italiano Catrano Catrani. El director y productor de esta película fue un personaje secundario en la época del cine industrial, con una obra modesta y sin grandes títulos que trascendieron en el tiempo. Sin embargo, a comienzos de los años cincuenta, reinventó su carrera fundando una empresa propia con la que se dedicó a filmar en distintas regiones del país. Catrani ensayó un modo de producción descentralizado e independiente sostenido en la figura del director-productor, característico del tiempo en que los grandes sellos cinematográficos entraron en crisis. En segundo lugar, me detendré en la obra literaria sobre la que se basó Catrani para realizar su película: *La última montonera. Cuentos bárbaros* (1955), de Félix Luna. Este libro de cuentos, perteneciente a una etapa temprana en la carrera de quien se convertiría en un famoso historiador y divulgador, plantea una lectura revisionista de los años finales del Chacho Peñaloza en la que Catrani se apoya firmemente para llevar a cabo su versión cinematográfica. El universo ficcional y la orientación historiográfica del texto de Luna –un autor nunca mencionado como parte de la renovación literaria que se produjo en el cine de

³ Sobre el declive del criollismo en el cine, véase Bernini (2007: 66) y Suarez (2023: 303-307).

⁴ *Tiempo de cine*, “De lo nuestro...”, marzo 1965, p.59.

los años sesenta– proveen una base fundamental para que *El último montonero* construya un relato antiépico que explora formas novedosas de la representación espacial y temporal de los acontecimientos históricos. En esta dirección, finalmente me centraré en el análisis de la película considerando el uso particular del tiempo narrativo y del paisaje riojano. Si el modo de producción itinerante que practicó Catrani como productor independiente contribuyó a saldar la deuda visual con el resto del país que tradicionalmente tuvo el cine nacional (siempre centrado en Buenos Aires), en *El último montonero* hay además una operación experimental con el paisaje que lo libera de las necesidades convencionales de la narración.

De los grandes estudios a la producción independiente

Catrano Catrani llegó a Buenos Aires en el año 1938, junto a su esposa Vlasta Lah. Ambos habían estudiado cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, lo que les permitió insertarse rápidamente en la joven industria cinematográfica nacional. Él como director y jefe de los Estudios San Miguel, ella como asistente de dirección. La obra y la vida de cada uno recibieron escasa atención en las historias del cine. Catrani suele aparecer mencionado como un director de comedias correctamente realizadas. Era un cineasta de oficio que cumplía con su tarea sin grandes pretensiones artísticas, lo cual explicaría el poco interés de la crítica en analizar su obra. Lah, en cambio, fue la primera mujer en dirigir un largometraje sonoro en Argentina. A pesar de este acontecimiento disruptivo en una industria dominada por hombres, recién en la última década comenzó a generar interés historiográfico a partir de diversas lecturas feministas de la historia del cine. Su biografía continuó rodeada de imprecisiones durante varios años, hasta la aparición de la investigación de Candela Vey y Martín M. Pereira (2023), quienes a través de un exhaustivo trabajo de fuentes no sólo rescataron del olvido y el menosprecio la vida y obra de Lah, sino también ubicaron con mayor precisión la trayectoria del coprotagonista de la historia, su esposo.

Después de un período de adaptación e incertidumbre laboral, en el cual Catrani apenas realizó dos cortos documentales,⁵ entre 1942 y 1948, consiguió el puesto de jefe de los Estudios San Miguel. El cine argentino aún era una industria joven y el aporte profesional de los inmigrantes que provenían de cinematografías más experimentadas podía ser aprovechado por los estudios locales. Esta primera etapa significó el momento más estable de la carrera de Catrani y Lah. Aun con la crisis de celuloide que afectó la producción nacional, la pareja pudo establecerse en el país y él logró filmar sus primeros cuatro largometrajes.⁶ Sin embargo, la estadía en Estudios San Miguel estuvo signada por la inestabilidad que marcó al director a lo largo de toda su vida. Catrani abandonó el estudio antes que Lah, quien continuó trabajando allí durante tres años más. Vey y Pereira atribuyen el alejamiento a una pelea con el director gerente de los estudios (2023: 85), a

⁵ Recién llegado a Buenos Aires filmó *Praderas argentinas* (1938) para Argentina Sono Film y más tarde *Catamarca, Tierra de la Virgen del Valle* (1941) para Estudios San Miguel, con la que logró un premio a la mejor película corta de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina.

⁶ *En el último piso* (1942), *Llegó la niña Ramona* (1945), *Los hijos del otro* (1947), *Los secretos del buzón* (1948).

lo cual hay que sumar la profunda crisis económica que ya en 1947 sufría la empresa de Miguel Machinandierena (Kohen, 2001). Aunque también es posible pensar que se debió a cierta insatisfacción artística y profesional que de algún modo pareciera haber intentado corregir, pocos años después, a través de un proyecto personal.

A principios de la década del cincuenta, Catrani continuó su trabajo bajo el mismo sistema de producción, dirigiendo tres películas para tres estudios distintos –Film Andes, Estudios Mapol, Producciones Otto Lamm–,⁷ y en los últimos años del peronismo hizo tres cortometrajes de producción estatal. Pero hacia 1954 se produjo una suerte de giro en su carrera con la creación de Producciones Catrano Catrani. Esta iniciativa no fue un caso aislado en el campo cinematográfico argentino. El surgimiento de múltiples productoras independientes en la última década del cine clásico fue más bien un síntoma del estado crítico en el que se encontraba la industria, momento en el cual quebraron muchos de los grandes estudios y la producción se atomizó en distintos proyectos de corta vida que intentaron aprovechar los subsidios y créditos blandos que el Estado otorgaba a través del Banco Industrial.⁸ La particularidad del caso Catrani reside en lo que filmó y, al mismo tiempo, en las posibilidades que se le abrieron con este modo de producción autónomo.

Las cinco películas de la productora se filmaron fuera de Buenos Aires. *Codicia* (1955) en Misiones y en Paraguay, *Al sur del paralelo 42* (1955) en Santa Cruz, *Alto Paraná* (1958) en Corrientes, *Álamos talados* en Mendoza (1960) y *La fusilación (El último montonero, 1963)* en La Rioja. El desplazamiento geográfico en este ciclo de películas regionales resulta una rareza en un cine argentino excesivamente enfocado en Buenos Aires. No obstante, la iniciativa de Catrani podría ponerse en serie con una antigua demanda de ciertos sectores del campo cinematográfico que ya en la década del treinta exigían que la producción nacional (porteña) mirara hacia el interior del país. Una primera formulación programática de este reclamo fue impulsada desde las páginas de *Cinegraf*. La revista dirigida por el conservador Carlos A. Pessano, decididamente opositora al primer cine sonoro argentino y al mundo tanguero, urbano y popular que dominaba sus historias, puso en primer plano la necesidad de salir en la búsqueda de paisajes naturales que no estuvieran moralmente contaminados por los vicios de la ciudad (Morales, 2021). Con el mismo objetivo, pero sin ese sesgo ideológico y enunciado por una figura vinculada directamente a la práctica audiovisual, en 1939 Homero Manzi escribió, en su columna sobre cine del diario *El Sol*, el artículo “El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en la cinematografía argentina”. Para Manzi era necesario que el cine saliera de la artificialidad del set de filmación y que le otorgara al paisaje natural un lugar central. Como ha analizado Nicolás Suárez (2023), el aporte de Manzi al cine criollista no sólo consistió en promover el rodaje en locaciones reales y escenarios naturales –*Nobleza gaucha* (1937)–, sino también en ampliar el paisaje visual (y sonoro) más allá de la pampa –*La guerra gaucha* (1942), *Su mejor alumno* (1944)–. La otra gran figura que abordó seriamente este problema fue Mario Soffici –*Viento Norte* (1937), *Prisioneros de la tierra* (1939), *El camino de las llamas* (1942)–, quien “se ocupaba de estudiar y recorrer [las locaciones] en la etapa de preproducción de sus películas” y consideraba al espacio filmico

⁷ *Lejos del cielo* (1950), *La comedia inmortal* (1951), *Mujeres en sombra* (1951).

⁸ Para profundizar, véase Posadas (1992) y Peña (2012).

“no como un componente aislado o puramente decorativo, sino como el centro alrededor del cual orbitan los otros elementos compositivos de la película” (Suárez, 2023: 148).

Catrani, aun siendo una figura mucho más marginal que Manzi y Soffici, puede insertarse en este linaje que ha buscado un sentido amplio de lo nacional en el interior del país. En sus películas, el territorio donde son filmadas y la cultura local son determinantes: la selva y el guaraní en *Codicia*; el frío extremo y el rompimiento del glaciar en *Al sur del paralelo 42*; el detective rural y las persecuciones en lancha de *Alto Paraná*. Si bien sus motivaciones son menos claras y sus películas son dispares tanto en la realización final como en la recepción crítica y de público, el contraste con su obra anterior es evidente y para el director este ciclo regionalista significó un quiebre definitivo. Librado de las imposiciones de los estudios para los que trabajó, Catrani pareciera haber encontrado un nuevo modo de producción que le permitió expresar de manera más personal sus ideas cinematográficas. A propósito del estreno de *Alto Paraná*, una reseña periodística reprodujo algunas opiniones de Catrani donde refiere a la inconformidad que sentía con las películas de la etapa anterior debido a la necesidad de trabajar con “temas más humanos”, y esto lo habría logrado por primera vez en *Codicia*, es decir la obra que inauguró su productora independiente.⁹ Una pista todavía más elocuente en torno a la concepción que tenía sobre las intenciones estéticas se encuentra en una carta enviada al crítico Jorge Miguel Couselo, una vez finalizado el rodaje de *El último montonero*. Allí afirma que “desde *Codicia*, *Alto Paraná* y *Álamos talados*, en la búsqueda de una línea cinematográfica que penetrara las relaciones entre el hombre y la amplia tierra que lo genera he tratado de expresar imágenes que tradujeran este sentido americanista [...] he tratado de alcanzar la forma que más se acercara al fin de mis ideas” (Carta de Catrano Catrani, 1962).¹⁰

Si bien ProduCCiones Catrano Catrani tuvo serias dificultades para mantenerse con vida, en un contexto convulsionado por el golpe de Estado de 1955 que implicó que una de sus películas –*Al sur del paralelo 42*– nunca se estrenara,¹¹ también le otorgó a Catrani ciertas posibilidades de retribución económica y consagración profesional difíciles de imaginar en su actividad como director de segunda línea de los Estudios San Miguel. *Alto Paraná*, de hecho, resultó un éxito de taquilla. Fue –junto a *El jefe* (Fernando Ayala, 1958)– la película más vista del año, recuperó el costo de producción y recibió un suntuoso premio del Instituto Nacional de Cinematografía (Di Núbila, 1959: 257). De hecho, con las ganancias que dejó, Catrani financió varios proyectos futuros, entre ellos, la ópera prima de su esposa *Las furias* (Vlasta Lah, 1960) (Vey y Pereira, 2023: 114). Por otro lado, *El último montonero*, que no había obtenido ninguno de los quince premios a la producción otorgados por el Instituto en 1961, fue una de las dos películas argentinas enviadas al Festival de San Sebastián de 1962 –junto a *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica, 1962). Catrani participó de la Selección Oficial y ganó el premio a mejor director en el Concurso Hispano-Americano, compitiendo con *Pueblito* (Emilio Fernández, 1962) que consiguió el premio a la mejor película. Justamente, Catrani fue comparado por la

⁹ Véase *El Debate*, “Información sobre ‘Alto Paraná’, 27 de octubre de 1959.

¹⁰ Carta de Catrano Catrani a Jorge Miguel Couselo. Abril de 1962. Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

¹¹ En la Fundación Cinemateca Argentina se conservan las cartas sobre este litigio entre Catrani y las nuevas autoridades.

prensa española con el Indio Fernández, quizás uno de los mejores directores de la historia del cine global a la hora de elaborar cinematográficamente el vínculo entre el hombre y la tierra. A los cincuenta y dos años de edad, el cine de Catrani recibía un reconocimiento y una legitimación del campo cinematográfico impensados algunos años antes.

Félix Luna y el revisionismo histórico

Así como *El último montonero* raramente es mencionada en las historias del cine o en los análisis en torno al cine moderno, la obra literaria en la que se basa la película no aparece, ni siquiera lateralmente, como parte de la renovación literaria que marcó al cine argentino. En parte, esto es lógico: Félix Luna no es un escritor asociado al campo literario y mucho menos al universo cinematográfico. Los nombres importantes de esa transformación y modernización estética son los de Beatriz Guido, David Viñas, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, que hicieron dúos creativos con directores claves como Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Armando Bo, José Martínez Suárez, Manuel Antín, y cuya influencia fue decisiva por lo menos hasta mediados de la década del sesenta.¹² Sin embargo, el cine independiente de Catrani, en otro gesto que lo diferencia notablemente del cine industrial de los años cuarenta y su recurrencia a los textos clásicos de la literatura universal, también abrevó en nuevas fuentes literarias.

Gonzalo Aguilar (2005) señala que en el bienio 1957-1958 surgieron cuatro películas fundamentales de esa conjunción novedosa entre escritores y directores – *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958), *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957), *El trueno entre las hojas* (Armando Bó, 1958), *El jefe*– de las cuales se desprenden dos orientaciones predominantes: el cine urbano y el cine de la tierra. Aunque la obra de Catrani ha pasado desapercibida, sus películas podrían ubicarse en esta segunda tendencia, que “no es solamente el registro de territorios postergados; también es la contracara de una modernización urbana que se veía como amenaza de ciertos valores tradicionales” (Aguilar, 2005: 260). *Alto Paraná* es una adaptación de *Los casos de don Frutos Gómez*, del correntino Velmiro Ayala Gauna. En Álamos Talados, Catrani traspuso la obra homónima del escritor Abelardo Arias, quien además participó del guión junto a Antonio Di Benedetto, otro novel escritor mendocino en aquel entonces. Y, finalmente, *El último montonero* está basada en los cuentos de Félix Luna (nacido en Buenos Aires pero con fuertes raíces riojanas) que, por esos tiempos, todavía era un escritor e historiador relativamente desconocido. De hecho, en 1958 Bernardo Verbitsky escribió en la revista *Ficción* un artículo titulado “Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura”, en el cual realizaba una suerte de panorama crítico de la literatura argentina. Verbitsky cuestionaba que el campo literario girara hace años en torno a Eduardo Mallea, Manuel Mujica Lainez, Jorge Luis Borges, y sus detractores. No sólo criticaba la incapacidad de ampliar el canon con autores que fueron contemporáneos a estos, sino también con los valiosos autores nuevos que habían publicado recientemente. Entre ellos, menciona a Marco Denevi y *Rosaura a las diez* (estrenada en el cine ese mismo año). Y tiene un comentario muy elogioso para *La última montonera* de Félix Luna, un libro en el que “hay

¹² Para profundizar los vínculos literatura-cine en la crisis del sistema clásico y los inicios del cine moderno, véase Aguilar (2005) y Zangrandi (2023).

eco de historia y verdad humana; su estupendo cuento ‘La fusilación’ vale más que unas cuantas novelas juntas con las cuales se ha hecho ruido en tiempo reciente” (1958).¹³ Es decir, el cuento núcleo de la adaptación cinematográfica que llegaría algunos años más tarde.

En Catrani, entonces, hay una intención explícita de tomar autores argentinos emergentes y nunca llevados al cine, que poseían una obra arraigada en la tierra en la que nacieron y cuyo material literario le permitió expandir su universo estético, no sólo en lo relativo al registro del paisaje y los mundos representados, sino también a la narración. Porque si bien *Alto Paraná*, respetando el género de los cuentos populares de Ayala Gauna, se ajusta al modelo del policial y a una narración clásica; en *El último montonero* la perspectiva revisionista de Luna para narrar la montonera del Chacho Peñaloza pareciera invitar a Catrani a buscar formas cinematográficas modernistas a la hora de poner en escena ese pasado histórico y el discurrir de los pensamientos de los personajes.

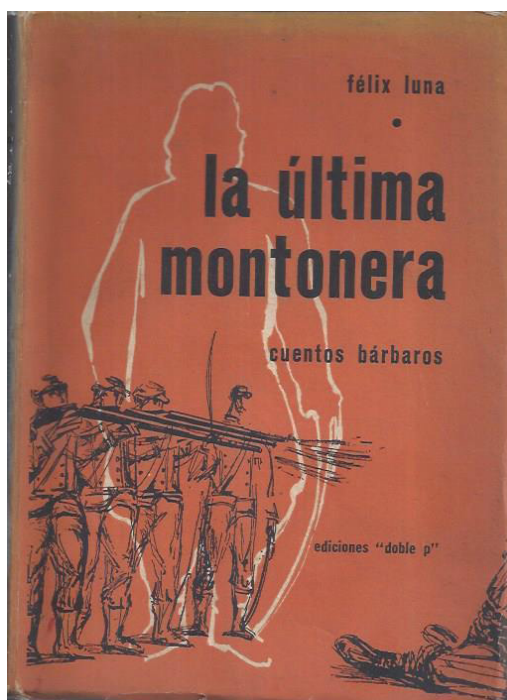


Figura 1. Tapa del libro.

Aunque la producción de Luna se remonta a la década del cuarenta, el primer libro que lo consagró como historiador fue *Los caudillos* (1965), sobre las biografías políticas de José Artigas, Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Ángel Vicente Peñaloza y Felipe Varela. A propósito de esta obra, Armando Raúl Bazán dice que Luna practicó un “revisionismo esteticista” porque “la preocupación por la síntesis literaria prevalece sobre la intención erudito-documental” (1982: 141). Omar Acha es más preciso y sostiene que Luna en realidad practicó un “revisionismo crítico pero encaminado hacia la conciliación

¹³ *Ficción*, “Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura”, marzo-abril 1958, pp. 3-20.

de las partes” (2019: 17). Una “recuperación moderada de la tradición federal y no liberal” que se inserta en el linaje del revisionismo de corte radical, identidad política que había heredado de su padre. Sin embargo, tal vez el esteticismo al que refiere Bazán cobra otra operatividad si se observa la primera obra de ficción de Luna, más de una década anterior a la publicación de *Los caudillos*, en la cual hay una plena literaturización de ese mismo pasado histórico. Lo que verdaderamente importa en este caso, antes que el análisis científico de los acontecimientos, es el efecto estético. En todo caso, la perspectiva revisionista que se desprende de la obra no responde al método historiográfico sino a la capacidad de Luna para elaborar imágenes, sensaciones, emociones y pensamientos de estos últimos montoneros llanistas perseguidos por el gobierno nacional, y condenados al olvido o a la barbarie por el relato mitrista-sarmientino.

En rigor, el libro no trata sobre el Chacho Peñaloza, sino sobre la deriva final de su montonera después de la batalla de Pavón y la disolución de la Confederación Argentina. De Peñaloza sólo se narra su muerte en un poema (“Se moría el Chacho”), ubicado en la mitad del libro, que refuerza el carácter espectral de una figura presente en el recuerdo de los montoneros que habitan cada cuento. Los seis relatos (“El coronel Chanampa dando la cara al destino”, “Los motivos de Santos Guayama”, “La promesa”, “La fusilación”, “Volviendo, el hombre”, “Muerte en el Paraguay”) están protagonizados por personajes, reales y ficticios, que formaron parte de las huestes montoneras. Transcurren más o menos cerca de la muerte del Chacho y refieren a distintos episodios vinculados a la dispersión de sus hombres: el exilio en Chile, el retorno al hogar, la incorporación a la montonera de Felipe Varela, o el reclutamiento forzado para combatir en la Guerra de la Triple Alianza.

En ninguno de estos casos hay un enfoque heroico ni predominan las escenas de acción, como se esperaría de una ficción cuyo trasfondo histórico está marcado por batallas, enfrentamientos, asedios y persecuciones. Que el caudillo no sea el protagonista del libro es elocuente, pero además su única aparición sucede en plena agonía, a punto de morir. No hay acción sino reflexión. El monólogo interior en verso está introducido por el narrador que dice: “Entre el segundo y el tercer lanzazo / del Mayor Irrazábal / el general pensaba:” (43). En ese breve instante, Peñaloza se eterniza en la memoria del pueblo riojano: “Me matan, mas no saben que a mi nadie me mata / pues no soy una carne desgarrada que muere / sino un mito que el Llano de La Rioja dilata” (51) [...] “mis viejos huesos cesan, mas nace mi memoria” [...] “El hombre pasa y muere; la leyenda perdura. / Yo vivo desde ahora en coplas y consejas, / soy huésped de guitarras, materia de ternuras/ y de cuentos que cuentan a los changos las viejas” (52). Al mismo tiempo, Peñaloza acepta este destino e incluso se hace responsable: “Ahora siento que todo, por fin, ha terminado. / así nomás debían terminar estas cosas. / Es justo que tal sea. Mi ciclo se ha cerrado. / Ya acaban, ya el degüello, la sangre numerosa... / ¡Viejo rito del odio que en mi se perpetúa...!” (52). El revisionismo conciliatorio al que se refiere Acha se deja ver en las palabras que Luna pone en la conciencia de Peñaloza, quien no se victimiza sino que se reconoce como parte de una estirpe vinculada a la sangre. La continuidad del libro equilibra las responsabilidades. No sólo porque evidencia que después de muerto el líder la persecución a los gauchos montoneros no cesa, sino también porque Luna introyecta la duda en un capitán mitrista.

El relato inmediatamente siguiente al poema, “La fusilación”, está contado desde el punto de vista del capitán Miguel Gómez Azcuénaga quien, en 1967, debe escoltar a

un montonero de Varela hasta el pueblo donde será fusilado. Pero después de hablar con el prisionero, se cuestiona el sentido de la guerra: “¿Tanto terror les inspiraremos? ¿Qué barbaridades habremos cometido para que así nos teman?” (66). Incluso, le da validez a lo que le plantea el enemigo: “Tiene razón el hombre. No se va a ningún lado con esto. La sangre pide sangre. ¡Expedición pacificadora! Estamos sembrando la semilla de un odio tremendo. No tenemos derecho a catalogar a estos pobres hombres como bárbaros, sin apelación ni caridad, mientras nosotros nos atribuimos el usufructo de la civilización...” (67). Y antes de ejecutar la orden de ejecución, se lamenta: “Toda la vida tendré esta culpa comiéndome el alma” (68). El subtítulo del libro *La última montonera. Cuentos bárbaros*, que fue removido en ediciones posteriores, incluye también, entonces, a las autoridades nacionales.

La antiépica recorre todo el libro. Está presente en cada uno de los montoneros que protagonizan los cuentos, y se expresa a través del tono crepuscular de sus reflexiones y de una profunda conexión con la tierra, no como campo de batalla sino como parte constitutiva de estos personajes que están dejando de existir. Así, el Coronel Ceferino Chanampa (en “El coronel Chanampa dando la cara al destino”), para quien “dejar la patria era como si le arrancaran las entrañas (20), y quien es, en sí mismo, “la tierra, el paisaje, el cielo, las gentes, las cosas” (20), mientras escapa con sus tropas hacia Chile tiene “la sensación de ser un ciclo cerrado y que en ese instante estelar se completaba su existencia armoniosamente, auténticamente” (25). El coronel Santos Guayama (en “Los motivos de Santos Guayama”) medita largamente si tiene sentido matar a tres prisioneros hasta que tiene una visión reveladora: “él y sus montoneros eran como esas hojas que el viento barría desdeñosamente [...] él y todo lo que representaba era precario, endeble” (34). Entiende que “ellos, los montoneros, estaban ya de más” y por lo tanto “era absurdo matar a los vencedores” (36). El soldado Nolasco Ferreira (en “La promesa”), en un parate de la guerra debido al Tratado de La Banderita, vuelve a su rancho y lo único que quiere es “dialogar con el rescatado paisaje” (42). El montonero condenado (en “La fusilación”) ante la pregunta por su origen dice “mi pago es toda La Rioja” (61), y antes de ser fusilado, el capitán mitrista lo describe “con esos ojos achinados que se están bebiendo ansiosamente su paisaje para llevarlo retratado hasta la fosa” (69). Paulino Carrizo (en “Volviendo, el hombre”), viejo montonero que de niño conoció a Quiroga, fantasea desde Chile con su regreso a La Rioja para luchar junto a Varela: “¡Cómo se alegrarán los olivos y las viñas, cómo me recibirá a las risadas el Pujllay enharinado, cómo me abrazará el paisaje guiñándome el ojo redondo de la represa, pupila fija que está siempre mirando el cielo para ver si le llueve!” (81). Por último, el soldado Tránsito Argañaraz (en “Muerte en el Paraguay”), reclutado forzosamente para combatir en una guerra ajena y agonizando en un hospital de campaña, tiene la muerte más terrible porque “la vieja tierra no ampararía sus huesos. Lo extrañaría la sierra de Argañaraz y el viejo pimiento de su casa [...] No se pudriría bajo la arena calcinada de su pago, con los cardones velando su despojo como candelabros litúrgicos; se tornaría barro y fiebre bajo las palmeras extrañas” (94). En definitiva, cada uno de los cuentos está atravesado por telurismo profundo que ya se lee en el poema de apertura del libro –“Invocación”–, el cual funciona como elegía de los “espíritus errantes de la montonera pobre” (14) y evocación del territorio riojano.

Considerando esta perspectiva centrada en los montoneros riojanos, y atendiendo a las fuentes orales y populares en las que se basó Luna, *La última montonera* puede

pensarse también influenciado por lo que Ezequiel Adamovsky (2017a) estudió como “revisionismo popular”. Mientras que el revisionismo histórico, en su vertiente ortodoxa vinculada a la derecha nacionalista y antiliberal de los años treinta, reivindicó la figura de Juan Manuel de Rosas denostada por la historiografía oficial;¹⁴ Adamovsky indaga en “otras visiones del pasado generadas o transmitidas entre las clases populares con independencia de las que emanaban de ámbitos intelectuales” (2017a: 79), que reivindicaron al gaucho montonero antes que a caudillos como Rosas o, incluso, Quiroga. El criollismo tuvo un lugar central en este proceso ya que el protagonista del género, el gaucho matrero, estaba íntimamente conectado con el montonero y el caudillo federal. José Hernández, autor del *Martín Fierro* (1873), obra fundacional del criollismo, escribió tempranamente *Rasgos biográficos del General D. Ángel V. Peñaloza* (1863). Allí no solo exaltaba el heroísmo del Chacho sino también denunciaba a Mitre y Sarmiento como responsables de su asesinato. Esta “potencial analogía entre la vida del caudillo riojano y la del matrero perseguido [...] se actualizaría poco después en la pluma de Eduardo Gutiérrez”, en una serie de folletines editados desde 1886 donde la figura del Chacho se funde con un personaje ficcional como el de Juan Moreira (Adamovsky, 2017b: 33). Las apariciones de Peñaloza y sus montoneros en publicaciones populares se extendieron profusamente hasta mediados del siglo XX, mientras que en la historiografía, salvo casos aislados, no hubo lugar para ellos. El mismo Félix Luna, a propósito de sus primeras investigaciones históricas –*La Rioja después de la Batalla de Vargas* (1950)–, recuerda esta carencia:

En este trabajo yo pedía un poco de comprensión para esos paisanos que se alzaban atrás del Chacho o de Felipe Varela, que desertaban para no ser llevados a la guerra del Paraguay, que sólo sabían pelear porque habían vivido su entera existencia bajo el signo de la guerra, la devastación y el saqueo. Por entonces ya se manifestaba un movimiento de revisión histórica, pero estaba dirigido casi totalmente a reivindicar la figura de Rosas. Debo de haber sido de los primeros que, sin llegar a la exaltación de los montoneros, al menos trató de que se entendieran un poco mejor sus motivos [...] Yo volvería a retomar algunos de los personajes históricos de mi trabajo inaugural en mi libro de cuentos *La última montonera* (1955) y después, con más rigor, en *Los caudillos* (1965) (Luna, 1996: 58).

En la historia del cine argentino, la montonera de Peñaloza tampoco tenía lugar hasta la aparición de la película de Catrani.

¹⁴ Para profundizar sobre las complejidades y ambigüedades de esta corriente historiográfica, véase Cattaruzza (2003).

Montoneros contemplativos

El cambio de título de *La última montonera* a *El último montonero* sugiere la necesidad de concentrar en un sujeto individual lo que en el libro tenía una estructura coral y superpuesta. Ángel Vicente Peñaloza, a quien Luna no le dedica ningún cuento específico, en la obra de Catrani es un personaje concreto: ¿es el último montonero?¹⁵ Esto podría atribuirse a características propias de la estructura dramática del guión, que necesita de unidad de acción y de personaje para transponer la multiplicidad de los cuentos en una narración coherente. O a exigencias del espectáculo cinematográfico, que demanda un protagonista heroico con el que el público se identifique. Incluso, el cambio de título pudo haber estado motivado por una estrategia comercial, dado que, en 1963, cuando se estrenó la película en Argentina, se cumplían cien años del asesinato de Peñaloza y la lectura revisionista de ciertas figuras era una tendencia cada vez más en boga en todo el espectro ideológico.



Figura 2. Peñaloza contempla el paisaje antes de perdonarle la vida al unitario.

Pero Catrani no convierte a Peñaloza en un héroe épico ni en motor de la acción. Su transposición mantiene el enfoque histórico-ficcional que propone Luna. Si bien la secuencia inicial consiste en una adaptación de “Los motivos de Santos Guayama”, en la que el protagonista del cuento –el gaucho montonero y coronel Santos Guayama– es reemplazado por su caudillo, el Chacho Peñaloza (Juan Carlos Lamas); la sustancia y el sentido crepuscular se mantienen. A tal punto que Catrani pone en la voz de Peñaloza buena parte de lo que Guayama dice y piensa en la versión literaria. En el cuento, a través del uso del discurso indirecto libre, el narrador expresa las meditaciones de Guayama sobre si debía matar o dejar vivir a los prisioneros unitarios. En la película, el contenido es el mismo, pero la enunciación en tercera persona deja lugar a la primera persona a través

¹⁵ Es inevitable el vínculo con el título de la biografía de Peñaloza que escribió Domingo F. Sarmiento, *El Chacho. Último caudillo de la montonera de los Llanos* (1868), en la que justifica y capitaliza su involucramiento intelectual en el asesinato.

de recursos específicamente cinematográficos. Mediante un movimiento de cámara, el rostro de Peñaloza se encuadra en un primer plano cerrado que da lugar a lo que ahora es un monólogo interior materializado en la voz en *off*:

...Estos doctores, de corbatín y levita, tan devotos de ese librito, la Constitución, que para ellos es algo así como un San Nicolás bendito que los puede salvar de cualquier apuro, representan esa lejana, inaccesible jerarquía del Gobierno Nacional, a cuya voz se mueven ejércitos, se entrega dinero, se declara fuera de ley a la montonera. Hay otras cosas, compañeros, mucho más fuertes y estables que nosotros. Nosotros estamos sentenciados. Los sobrevivientes de la insurgencia estamos solo durando, demorando. Y yo, el general montonero Ángel Vicente Peñaloza, un bandido, el Chacho, tengo ya la muerte montada sobre mis espaldas. (Catrani, 1963)

En esa perífrasis de gerundio –“estamos solo durando, demorando”– podría explicarse toda la película, que hace de la dilatación temporal uno de sus principios constructivos y que ubica esta representación histórica más cerca del cine moderno que del cine clásico. Aunque Catrani incorpora al héroe montonero a su relato, ya no hay lugar para hazañas y victorias épicas. Esa posibilidad se clausura en los primeros minutos de la película, distanciando a *El último montonero* de películas como *La guerra gaucha* o *Pampa bárbara* que avanzan progresivamente hacia la concreción de grandes objetivos. Aquí, como en los cuentos originales y en el cine modernista, la acción narrativa se diluye, se distiende. En este sentido, la secuencia inmediatamente posterior al monólogo interior de Peñaloza irrumpe con los disparos de un cañón militar que derriba al caudillo de su caballo. En un gesto que transmite debilidad, se incorpora con ayuda de sus montoneros y sacrifica al caballo herido. Luego, vemos a la montonera marchar con un ritmo cansino. Se detienen en un claro, Peñaloza tropieza y un compañero lo asiste. El Chacho se para sobre una piedra y comunica a los suyos la rendición. Un joven se acerca, el caudillo lo mira, se quita la escarapela de su sombrero, se la entrega y, en una suerte de rito de pasaje, le dice: “Nolasco Ferreira sos coronel”.

Al finalizar este largo prólogo, la pantalla imprime el título *El último montonero*, estableciendo el punto cero del relato, que consiste en la historia adaptada del cuento “La fusilación”. En la versión de Catrani, el protagonista es Nolasco Ferreira (Romualdo Quiroga) varios años después de que Peñaloza lo convirtiera en coronel. Lo vemos andar a caballo maniatado y escoltado por el capitán mitrista (Aldo Mayo) hacia el sitio de ejecución. La narración presenta una organización no lineal en la que “La fusilación” es la columna vertebral sobre la que se van enhebrando los otros cuentos. El prólogo con Peñaloza fue un *flashback*, al igual que los distintos episodios que irá rememorando el montonero en su procesión. En estos recuerdos se transponen distintos cuentos del libro, que aquí funcionan como fragmentos de la vida de Nolasco Ferreira. El último montonero al que refiere el título, entonces, no necesariamente es Peñaloza, sino también este montonero desconocido.

Cada *flashback*, cada adaptación fílmica de los cuentos, relata una derrota y dilata el final inevitable: el fusilamiento. En el primer grupo de *flashbacks*, Catrani hilvana la

historia de “La promesa” con el poema “Se moría el Chacho”. Nolasco Ferreira regresa a su hogar y le promete a su esposa (Marcela López Rey) que no volverá a la guerra, sin embargo, el asesinato de Peñaloza lo obliga a unirse nuevamente a la insurgencia. Catrani pone en escena lo que en el libro está apenas evocado por un poema altamente estilizado y en el que se omite la parte más atroz de ese episodio histórico. No solo registra la lanza atravesando al caudillo, mientras en *off* se recitan los versos del poema. También filma el degüello en un plano detalle, que derrama la sangre sobre la tierra, y la posterior exhibición pública de la cabeza decapitada sobre una pica. Así, Peñaloza, el héroe, el líder, muere antes de llegar a la primera mitad de la película. El segundo grupo de *flashbacks* narra el fracaso de los nuevos levantamientos montoneros, y para ello Catrani junta los cuentos “El coronel Chanampa dando la cara al destino” y “Volviendo, el hombre”, que refieren al exilio en Chile. Aquí, Nolasco Ferreira es herido intentando cruzar la frontera, y su compañero fallece años después congelado en las minas chilenas, con la añoranza insatisfecha de volver a su tierra.



Figura 3. El asesinato de Peñaloza.

Esta imposibilidad de acción, que en términos históricos se debe al control de las montoneras federales por parte de la nueva conformación del Estado Nacional, en la versión cinematográfica de Catrani deriva en una elaboración estética particular que se vincula con la ruptura de los nexos sensorio-motrices (Deleuze, 1984) propia de la transición a la modernidad cinematográfica. Si los personajes están imposibilitados de

reaccionar en términos bélicos, o cuando lo hacen, advierten que es inútil, el único estado de existencia que les queda es el de la contemplación. Esta motricidad paralizada encuentra una síntesis narrativa y visual en el hecho de que el protagonista de la historia, con sus manos esposadas, no puede hacer nada más que recordar acontecimientos del pasado. Así como también en la imagen de Peñaloza abstraído en sus pensamientos, incapaz de condenar al prisionero. Pero, sobre todo, se expresa en la traducción audiovisual del lugar privilegiado que Luna le otorgaba al vínculo de los montoneros con el entorno natural. A diferencia de los soldados del ejército nacional que, como dice el cuento “La fusilación”, padecen el paisaje “siempre igual a sí mismo” (Luna, 1955: 55), y que en la película se los muestra afectados por la intensidad del sol; Nolasco Ferreira avanza sin signos de agotamiento, deteniendo su mirada con gestos de placer en una profusión de planos de la flora y la fauna de los Llanos. Porque, como se escucha en la voz en *off* espectral de Peñaloza: “Nosotros también somos la tierra, el paisaje, el cielo y las cosas” (1963).



Figura 4. La mirada de Nolasco Ferreira se pierde en el paisaje.

La figuración del espacio natural que lleva a cabo Catrani se puede vincular con el concepto de paisaje cinematográfico de Martin Lefebvre (2006). Si el escenario (*setting*) es el espacio donde suceden las historias (guerras, expediciones, leyendas, aventuras, etc.) y se vincula al modo narrativo, el paisaje (*landscape*) es su opuesto. Es el espacio liberado de los acontecimientos cuya actividad espectral predominante es el modo espectacular. Por supuesto, la historia de *El último montonero* no podría existir más que en el territorio riojano y, en este sentido, se sirve de él como escenario. Pero, a diferencia de otras películas de asunto histórico (y de otras películas regionalistas del mismo Catrani) donde predomina la representación espacial al servicio de la narración y la acción, aquí el espacio se manifiesta ampliamente como un paisaje liberado de las motivaciones diegéticas. En una película donde la inacción, o la imposibilidad de accionar, domina a un grupo social derrotado y en extinción (la montonera), Catrani ensaya una suerte de telurismo modernista demorándose sistemáticamente en largos planos generales y panorámicos que imponen su propia temporalidad. En la insistencia de inducir la expectación del paisaje, *El último montonero* parece sugerir que, pese a la derrota, la tierra permanecerá sobre cualquier contingencia histórica.



Figuras 5 y 6. Izquierda: Después del asesinato de Peñalosa, la mujer de Nolasco Ferreira mira a su esposo partir y perderse en el paisaje. Derecha: Con el punto de vista invertido, en el final, la mujer y su hijo observan a Nolasco Ferreira llegar al paredón de fusilamiento.

Consideraciones finales

Cuando se estrenó la película en Argentina, la recepción fue más bien negativa. Así como *Tiempo de cine* –quizás la publicación que por afinidad estética estaba más dispuesta a comprender las intenciones de Catrani– cuestionó que “no fija una posición ante el proceso histórico y no vigoriza su planteo intimista de los personajes” (1965: 59), los principales diarios, a la inversa, se irritaron por el marcado sentido de su interpretación de la historia. *La Nación* dijo que representa “el espíritu de las tendencias históricas revisionistas” y que “es evidente que prevalece la posición tendenciosa y parcial” (1963).¹⁶ *La Prensa* sostuvo que “en un intento de revisionismo histórico [...] se quiere demostrar que Sarmiento estaba equivocado, y que la civilización era mucho más bárbara que la barbarie”.¹⁷ Y *La Razón* se molestó por la deformación del personaje del Chacho (“no hay en sus decisiones esa fuerza impulsiva y siempre amenazante”), concluyendo que “es muy difícil hacer revisionismo cuando quien lo pretende no abrevó en fuentes más hondas” (La Prensa, 1963).¹⁸ *El último montonero*, entonces, fue evaluada por su perspectiva histórica antes que por sus atributos estéticos. La crítica del momento ignoró que ambos aspectos estaban íntimamente relacionados, que la búsqueda formal de Catrani exigía una elaboración cinematográfica de la historia distinta a la predominante en la primera mitad del siglo XX; así como también indagar en otras fuentes históricas y literarias. Sólo el diario *Crónica* ensayó una fuerte defensa de la película. Primero, publicó una reseña muy elogiosa que no sólo destaca sus virtudes estéticas (“pocas veces una cámara argentina bebió con tanta fruición un paisaje, un tema, un sentimiento”),¹⁹ sino también recuerda el desinterés del Instituto Nacional de Cinematografía al excluirla de los premios económicos

¹⁶ *La Nación*, “Evocación del levantamiento de ‘El Chacho’”, 26 de diciembre de 1963.

¹⁷ *La Prensa*, “‘El último montonero’”, 27 de diciembre de 1963.

¹⁸ *La Razón*, “Los últimos estrenos”, 26 de diciembre de 1963.

¹⁹ *Crónica*, “‘El último montonero’: estupendo documento de un momento argentino”, 27 de diciembre de 1963.

anuales, y reivindica el reconocimiento internacional en San Sebastián. Tres días después, en un segundo artículo, *Crónica* denunció la indiferencia del público con la película y el desprecio general al ser estrenada en una fecha desafortunada como el 25 de diciembre. El párrafo final, parece adivinar el destino que efectivamente tuvo *El último montonero* en la historia del cine: “A casi dos años de filmada, *La fusilación* tuvo el desprecio del instituto, debió peregrinar para conseguir su exhibición y, ahora, el olvido como premio al ingenio, al trabajo, a la honradez artística. Hechos como el que comentamos pueden llegar a convertir a directores cinematográficos en seres que se sumen a la indiferencia colectiva. (“La fusilación...”, 1963)”²⁰

Vista hoy, *El último montonero* se ubica en una zona de indeterminación dentro de la historia y la historiografía del cine argentino, por diversos motivos. Como película histórica y criollista, está desfasada. Llegó demasiado tarde al grupo de producciones que florecieron en la primera mitad del siglo y entraron en declive hacia el fin de los años cuarenta. Pero demasiado temprano para ser incluida en el resurgimiento del género que se produce en 1968 con el *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson, el cual se extiende a la década siguiente con varias películas basadas en literatura decimonónica o ambientadas en el siglo XIX. Muchas siguieron el modelo inaugurado por *Martín Fierro*, cuya lectura de la historia es más bien esquemática y escolar. Otras, como *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1978), ensayaron posicionamientos políticos explícitos y críticos a la hora de interpretar el siglo XIX.²¹ *El último montonero*, a pesar de cierto revisionismo moderado que distancia a Catrani del potencial crítico de Favio o Solanas, arriesga una propuesta estética que está más cerca de establecer puentes con la obra de estos directores antes que con *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968), *Don Segundo Sombra* (Manuel Antín, 1969) o *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971).

En este sentido, en cuanto a su inscripción en el devenir histórico-estético de la cinematografía nacional, también presenta un estado liminal difícil de clasificar. Catrani es un director formado en la época de los estudios, representante del viejo cine, cuya obra nunca fue leída en términos autorales como ha sucedido con directores del estilo de Hugo del Carril o Mario Soffici. Sin embargo, sería un error vincular esta película al modo de representación clásico. No sólo por el tipo de exploraciones formales que analicé anteriormente y que Catrani nunca antes había intentado, sino además por la presencia de dos figuras novedosas en la película que la conectan con la renovación de los años sesenta. Ariel Ramírez, responsable del uso atípico y creativo del bombo y del charango en la banda sonora de *El último montonero*, pudo haber sido recomendado por Félix Luna, quien mantenía una relación laboral y de amistad con el pianista y compositor. Pero, a su vez, era una figura en ascenso dentro del folklore que ya había trabajado en *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), una obra fundamental en la transformación del cine argentino hacia un nuevo realismo. El aporte de Ramírez en *El último montonero* es previo a la enorme popularidad que alcanzó con su *Misa criolla* (1964) y con el disco que acompañó al libro de Luna, *Los caudillos* (1965). Así como también antecede a su trabajo musical en *Martín Fierro* de Torre Nilsson, cuya banda sonora presenta una elaboración más convencional si se la compara con el grado de experimentación sonora de la película de Catrani.

²⁰ *Crónica*, “‘La fusilación’ y un público indiferente”, 30 de diciembre de 1963.

²¹ Sobre *Martín Fierro* de Torre Nilsson y este nuevo ciclo de películas históricas, véase Suárez (2023).

En segundo lugar, se encuentra la joven actriz Marcela López Rey, quien se había destacado en *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), otra película central de la modernidad cinematográfica local con la que puede establecerse un hilo conductor. A simple vista, *El último montonero*, que transcurre en un ámbito rural y en un lejano pasado histórico, pareciera difícil de emparentar con el cine de la generación del 60, cuyo núcleo estético se compone del deambular urbano, la ruptura con el pasado, y la experiencia del tiempo presente. Pero, al mismo tiempo, la postura antiépica de la película de Catrani, la narración morosa, la exploración del espacio, el tono intimista, la introspección y el enfoque en la psicología de los personajes antes que en sus acciones, son puntos de encuentro muy elocuentes. Es como si el característico deambular existencial de los jóvenes porteños del cine moderno, que orbitan un contexto de orfandad política y desorientación generacional marcado por la caída de Perón y la falta de proyecto futuro, fuera trasladado por Catrani a los gauchos montoneros dispersos y sin un horizonte definido. Muerto el líder –el Chacho Peñaloza–, sólo les queda vagar sin rumbo por la aridez de la tierra riojana. Un espacio que ya no funciona como escenografía para la acción, sino que, como sucede con la urbanidad de la modernidad cinematográfica, se ha convertido en un paisaje que adquirió otra densidad espacial y temporal.

Bibliografía

- Acha, O. (2019). Félix Luna, historiador. En *Todo es Historia: la revista de cinco décadas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Adamovsky, E. (2017a). ¿Un “revisionismo popular”? Criollismo y revisionismo histórico en Argentina. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 10, 24, 77-96. <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1110/686>
- Adamovsky, E. (2017b). El criollismo como canal de visiones críticas sobre la historia argentina (desde el Martín Fierro hasta c. 1945). *Anuario IEHS*, 32, 1, 25-50. <https://anuarioiehs.unicen.edu.ar/resumenes/2017/1%20El%20criollismo%20como%20canal%20de%20visiones%20cr%C3%ADticas%20sobre%20la%20historia%20argentina.html>
- Aguilar, G. (2005). En las vísperas de la narración. Escritores y guionistas del período. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1983*, Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Bazán, Armando Raúl (1982). *La Rioja y sus historiadores*. Buenos Aires: Platero.
- Bernini, E. (2007). El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo. En G. Korn (Comp.), *El peronismo clásico (1945-1955)*. *Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso.

- Cattaruzza, A. (2003). El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas. En A. Cattaruzza y A. Eujanian (Eds.). *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Di Núbila, D. *Historia del cine argentino. Tomo II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Kohen, H. (2001). Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956, Vol. I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Lefebvre, M. (2006). Between Setting and Landscape in Cinema. En M. Lefebvre (Ed.). *Landscape and Film*. Abingdon: Routledge.
- Luna, F. (1955). *La última montonera*. Buenos Aires: Beas ediciones.
- Luna, F. (1996). *Encuentros a lo largo de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Morales, I. (2021). *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Posadas, A. (1992). La caída de los Estudios ¿solo el fin de una industria?. En S. Wolf (Ed.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Suárez, N. (2023). *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Vey, C. y Pereira, M. M. (2023). *Por ser mujer. La biografía de Vlasta Lah*. Buenos Aires: Ediciones del camino.
- Zangrandi, M. (2023). *Los agentes dobles. Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Tres películas góticas del norte argentino

Three Gothic Films from Northern Argentina

Fabián Soberón*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

A partir del concepto de gótico sureño norteamericano, propuesto por el crítico Thomas Ærvold Bjerr, consideramos la existencia de un gótico del norte argentino para las producciones cinematográficas de la región Noroeste. A partir de esta analogía nos proponemos reflexionar sobre la estética gótica en tres películas del norte argentino: *Nosilataij. La Belleza*, de Daniela Seggiaro (Salta), *Almamula*, de Juan Sebastián Torales (Santiago del Estero) y *El motoarreatador*, de Agustín Toscano (Tucumán). Las características góticas se manifiestan en la puesta en escena y en la narrativa, y representan las contradicciones éticas, políticas y religiosas de las sociedades, o denuncian, impugnan y desmontan las paradojas y los efectos distorsivos de una determinada sociedad. Las particularidades mencionadas se relacionan con el concepto de lo “monstruoso”. Si bien partimos de una comparación, entendemos que nuestra categoría estética puede ser pensada para las películas que surgieron en el seno específico de la cultura del noroeste argentino. Si consideramos los grupos sociales representados en las tres películas analizadas en este artículo, el gótico del norte argentino, como la idea de barbarie propuesta por el pensador Tzvetan Todorov, no es privativa de una clase, sino que existe en los diferentes sectores sociales. Asimismo, tomamos el concepto de región como el enclave no esencialista para indagar en las producciones. Entendemos que este estudio puede extenderse a otros casos del cine del norte argentino.

Palabras clave: cine, norte, gótico

Abstract

Based on the concept of the American Southern Gothic, proposed by the critic Thomas Ærvold Bjerr, we consider the existence of a Gothic of northern Argentina for the film productions of the Northwest region. Based on this analogy, we propose to reflect on the gothic aesthetics in three films of northern Argentine cinema: *Nosilataij. La Belleza*, by Daniela Seggiaro (Salta), *Almamula*, by Juan Sebastián Torales (Santiago del Estero) and *El motoarreatador*, by Agustín Toscano (Tucumán). Gothic features are manifested in the mise-en-scène and narrative, and

* Argentina. Licenciado en Artes Plásticas y Especialista en Gestión Cultural por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesor Adjunto de Historia del Cine, Video y TV 1, Teoría y Estética del Cine, Video y TV 2, Comunicación Audiovisual y Crítica de cine en la UNT. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) de la Universidad de Buenos Aires.

represent the ethical, political and religious contradictions of societies, or denounce, challenge and dismantle the paradoxes and distorting effects of a given society. The aforementioned particularities are related to the concept of the “monstrous”. Although we start from a comparison, we understand that our aesthetic category can be thought of for the films that emerged in the specific heart of the culture of the Argentine northwest. If we consider the social groups represented in the three films analyzed in this article, the Gothic of northern Argentina, like the idea of barbarism proposed by Tzvetan Todorov, is not exclusive to one class but exists in the different social sectors. We take the concept of region as the non-essentialist enclave to investigate productions. We understand that this study can be extended to other cases of cinema in northern Argentina.

Keywords: cinema, north, gothic

Introducción

Malebranche tenía razón. ¡No somos nuestra propia luz!
Flannery O’ Connor

En este trabajo abordaremos el análisis de tres películas en el marco del concepto de gótico del norte argentino. Ellas son: *Nosilatiaj La Belleza*, *Almamula* y *El motoarreatador*. Thomas Ærvold Bjerr (2017) sostiene que el gótico sureño norteamericano tiene sus raíces en las tensiones culturales del sur de los Estados Unidos, una región intolerante, conservadora y con enfrentamientos violentos entre grupos étnicos. La literatura del gótico sureño se opone a la versión idílica del sur bucólico y está basada en tópicos de la zona: esclavitud, racismo y patriarcado. Partiendo de esa caracterización, se pueden encontrar rasgos góticos en la producción audiovisual del norte argentino. El cine de esta zona o región puede ser visto como expresión de una cultura oscura, violenta, racista, homofóbica y discriminatoria. Así, entendemos que el gótico del norte argentino está signado por la cultura de unas sociedades norteñas atravesadas por el militarismo, el autoritarismo, la religiosidad popular, el catolicismo conservador, el racismo y la xenofobia.

Con “gótico” no nos referimos a la ficción que propone fantasmas, monstruos o seres sobrenaturales vinculados con el fantástico, sino a una dimensión relacionada con los prejuicios morales: una serie de personajes morbosos que reclaman pureza en el contexto católico, represivo y militarista en términos políticos. La historia de un joven ladrón que mantiene relaciones conflictivas (amor/rechazo) con una empleada doméstica, el asedio y el maltrato vecinal y familiar a un adolescente homosexual en la clase alta santiagueña y los conflictos de clase en el marco de luchas de micro poder en Salta, forman parte de las representaciones del gótico del norte argentino. Las tres películas analizadas en este artículo integran el corpus de esa estética en la que conviven el maltrato con la fe católica, la piedad religiosa con la violencia y la discriminación, la violación, el amor y las disputas de clase, el patriarcado aristocrático con el cliché del amor matrimonial.

Este trabajo surge en el campo de estudios sobre la producción audiovisual de la zona del norte de Argentina y también se basa en los mencionados estudios literarios de

obras norteamericanas. Las películas analizadas no formulan de forma explícita la estética gótica, sino que somos nosotros los que leemos los rasgos góticos en las producciones cinematográficas de estos tres directores/as del norte argentino.

Gótico sureño norteamericano y gótico del norte argentino

Esta sección está dedicada a presentar las figuras y los tópicos representativos de la narrativa gótica norteamericana y el modo en que son recuperados y reconfigurados en el cine gótico norteño de Argentina. Como ya se dijo, Thomas Ærvold Bjerr sostiene que el gótico sureño norteamericano tiene sus raíces en las tensiones y aberraciones propias del sur norteamericano, una región violenta y conservadora. Así, el gótico sureño rompe con la versión idílica del sur pastoral y agrario; se basa en las realidades históricas de la región: esclavitud, racismo y patriarcado (Bjerr, 2017: s/p).

Ærvold Bjerr postula que la literatura sureña se opone a la interpretación del sur como un lugar bucólico; representa y metaforiza los rasgos históricos de la región. La obra de William Faulkner (1897–1962) y de Flannery O’ Connor (1925–1964) son, para este autor, ejemplos paradigmáticos del gótico como expresión literaria de la oscuridad sureña. En los cuentos de O’ Connor y en las novelas de Faulkner leemos la representación de lo grotesco, lo extraño, lo deforme a través de perpetradores y víctimas, dobles, personajes tullidos que realizan actos delirantes narrados como sujetos “normales”, fantasmas que transitan como espíritus “amables”. Lo anómalo convive con la figuración de lo liviano y forma parte de esa continua amalgama cultural que une a violadores con religiosos, a represores con tranquilos o violentos delirantes. En el gótico sureño norteamericano el monstruo –y lo monstruoso– no es únicamente lo otro (el tullido, el deforme o el miserable) ni está fuera del sujeto, sino que está dentro del individuo. La barbarie forma parte del individuo civilizado.¹

A partir de la consideración de las figuras y los tópicos en la literatura gótica del sur de Estados Unidos, nos interesa establecer una analogía con las producciones cinematográficas del norte argentino. Por supuesto, ni los porteños ni los fueguinos ni los habitantes del norte argentino conforman un grupo homogéneo o un tipo social. Ninguna sociedad es idéntica a sí misma y menos aún los habitantes del norte argentino. Partimos de la idea de que los grupos sociales y culturales son heterogéneos. Lo regional no surge como un objeto de estudio conformado a partir de una delimitación geográfica (esto equivaldría a sostener una posición esencialista), aunque no podemos desconocer el lugar que tienen lo geográfico y lo administrativo en la conformación de las regiones. En este sentido, atendemos a lo que sostiene Sandra Fernández sobre el estudio histórico de las regiones:

¹ En el ensayo “Algunos aspectos de lo grotesco en la literatura sureña” (1960), Flannery O’ Connor sostiene que la concepción del hombre en el sur sigue siendo teológica. La sociedad sureña está obsesionada por Cristo, dice la autora, y eso influye a la hora de pensar qué tipo de literatura han producido sus escritores. En el caso del norte argentino es importante pensar qué tipo de sociedades tenemos y cuán religiosas son nuestras sociedades. Quizás este examen nos ayude a ver qué conexiones hay entre la concepción teológica del mundo y las estéticas literarias y cinematográficas.

Circunscribir un espacio desde un punto geográfico o administrativo no nos augura una buena investigación regional, simplemente nos señala a priori el efecto de uso de una dimensión espacial, que puede resultar o no pertinente. Adecuar de manera forzada un análisis a una realidad recortada geográfica o jurisdiccionalmente lejos de reconfortar el incentivo historiográfico puede relegarlo a la simple expresión de deseo de describir “lo cercano”. (2015: 60)

Más adelante, agrega que debemos considerar “la recuperación de la experiencia de los sujetos [...] para abordar el estudio de los movimientos sociales e identidades” (Fernández, 2015: 64).

La región norte se manifiesta entonces, siguiendo a Pablo Heredia, en “grupos que sostienen diversos espesores de identificación con lo propio, el nosotros y lo nuestro” (2007: 25). Justamente, al proponer la existencia de un gótico del norte argentino entendemos a la región no tanto como construcción geográfica esencialista sino como una producción simbólica y cultural. Aunque no estemos dispuestos a pensar en las regiones como parcelas estancas o inmóviles, creemos que podríamos admitir que los tucumanos, los salteños, los jujeños, los catamarqueños y los santiagueños comparten un plexo cultural común que ha surgido de la influencia diversa y cambiante del autoritarismo y del catolicismo –y de las formas religiosas, políticas, sociales que emergen de este cóctel– en la zona norte de la Argentina.

Lo que proponemos es analizar la producción cinematográfica de la zona a partir de la comparación con la literatura del gótico sureño norteamericano, ese vasto, iracundo y amplio sur de los Estados Unidos, con la que, entendemos, tiene ciertos rasgos en común.

El gótico en el norte argentino

Conjeturamos que el gótico del norte en el ámbito cinematográfico coincide con la aparición del cine contemporáneo en el Noroeste argentino, es decir, los años que van desde el 2011 hasta el 2021. El gótico se puede estudiar en otras manifestaciones de la cultura y en periodos anteriores de la historia cultural, como en los casos de la producción literaria de Tomás Eloy Martínez, Elvira Orphée, entre los sesenta y los noventa, y en autores que producen en los años 2010, como Daniel Medina (Salta) y Salvador Marinaro (Salta). Pero aquí nos focalizamos en el análisis del fenómeno del cine contemporáneo, específicamente en producciones audiovisuales de Santiago del Estero, Salta y Tucumán, ya que entendemos que en estas piezas se pueden estudiar de forma más clara y contundente los mencionados rasgos góticos.

Existen zonas oscuras de la Argentina donde priman las violaciones a los derechos humanos y donde los vejámenes sociales amparados en la religiosidad y el autoritarismo son un rasgo histórico común. Sin embargo, el contexto cultural de la zona norte –entendiendo a la cultura como un hecho complejo que cambia con el tiempo– ha generado las condiciones para que surja un gótico cinematográfico –aunque no exclusivo– del norte argentino. La cultura de la región está configurada históricamente por aberraciones éticas, violaciones a los derechos humanos, contradicciones sociales y culturales. A la vez que se defiende un orden social basado en la jerarquía eclesial católica, se condena

como enfermo o anormal la homosexualidad. En amplios sectores sociales (tanto de la aristocracia como del pueblo norteño), al mismo tiempo que se defiende la vida humana como una creación divina, se avalan las violaciones a los derechos humanos; es decir, se realiza apología del crimen a individuos en nombre de la religión católica.

Los hechos mencionados y la convulsa historia de la región han sido el contexto propicio para que surjan un cine y una literatura que den cuenta de estos fenómenos sociales y culturales. En el cine y la literatura de la región del norte, se produjeron largometrajes y relatos, cuyos ejes temáticos son las representaciones de un otro barbarizado; es decir, la construcción de un otro concebido como deforme, grotesco o monstruoso². Este proceso de representación de lo bárbaro (la construcción del gótico) abarca personajes de diversos estratos o clases sociales: está relacionado con las figuras del adolescente homosexual en una familia de clase alta, del delincuente de clase baja, de mujeres de clase media, villeros, mujeres wichís, curas que asisten a familias aristocráticas.

Por estas razones, consideramos que en las producciones culturales de Tucumán, Salta, Catamarca, Jujuy, Santiago del Estero y alrededores se pueden percibir rasgos de una producción cultural gótica (pensamos en la literatura, el cine, las artes visuales y el teatro de la zona). En el norte conviven –no como hechos contradictorios sino complementarios– una serie de situaciones: los mandatos de la iglesia católica y las violaciones a niñas desprotegidas, los curas villeros y los ciudadanos ricos que odian a los “negros”; los marginales que padecen desnutrición y que han votado al ex dictador Domingo Antonio Bussi y aún votan a su hijo, Ricardo Bussi; los nuevos ricos que adoptan comportamientos y la vestimenta de los ciudadanos que sobreviven en las villas miseria; la caterva de múltiples tipos de intolerantes religiosos y no religiosos, neo nazis que se enmascaran con el ropaje de nacionalistas buenos; el clientelismo elemental en sus múltiples versiones. Para continuar con las analogías con el sur de los Estados Unidos, en el norte argentino existe lo que, sin ironía, se podría definir como el Ku Klux Klan norteño: las familias aristocráticas que son capaces de aplastar a un villero con el auto o de azotarlo con un látigo, antisemitas ocultos en la piel de una oveja buena, y la doble moral de aquel que abraza el gesto solidario a la vez que rechaza al que piensa de modo diferente. En este contexto, ser racista y ser católico no es una contradicción sino una conjunción que produce una anomalía ética y cultural que se ha naturalizado y que, en ocasiones, se festeja.

Volviendo a lo que han producido los escritores del sur estadounidense, se puede considerar el gótico del norte como una categoría de análisis cultural, es decir, para el abordaje de obras literarias, cinematográficas, visuales o teatrales. En el norte argentino se escucha –mutatis mutandis– el eco de los personajes religiosos, delirantes y siniestros de Flannery O’ Connor, William Faulkner, Erskine Caldwell y Cormac McCarthy, entre otros.

² Si bien la analogía entre el gótico sureño estadounidense y el gótico del norte argentino se puede extender hasta considerar tipos de personajes y la elaboración narrativa de intolerancias, consideramos que el concepto de lo monstruoso en particular adquiere rasgos específicos en las representaciones audiovisuales y literarias del norte argentino. Esto es así no sólo porque las producciones cinematográficas y literarias se produjeron en un contexto social muy distinto al de Estados Unidos sino porque la penetración de la religión en la esfera privada y las condiciones económicas que forman parte del capitalismo argentino conforman una estructura diferente al de Estados Unidos con una religión protestante y con una economía del primer mundo. El cine, inevitablemente, se hace eco de las condiciones económicas y religiosas y las estéticas –si bien no son un efecto mecánico de las condiciones económicas– dan cuenta de las diferencias estructurales.

Estos autores han trabajado con lo que se podría denominar “monstruosidades góticas” (siguiendo a la misma Flannery O’ Connor, 1960: s/p)³ y han representado lo deformado y lo grotesco, lo monstruoso, a través de sus personajes y tramas. En los personajes de las novelas de Faulkner, Caldwell y MacCarthy, lo monstruoso, la barbarie, forma parte del individuo civilizado.

De modo similar, consideramos que en los personajes de Elvira Orphée, Héctor Tizón, Tomás Eloy Martínez, Daniel Medina, Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, entre otros escritores y realizadores audiovisuales regionales o zonales, también podemos leer, ver y escuchar los rasgos de lo deforme, lo grotesco, lo monstruoso, trabajados en el contexto de la cultura del norte argentino. De esta manera, en las novelas, los cuentos, los largometrajes y los cortometrajes de estos escritores y directores cinematográficos, se ha representado al otro como monstruoso (con las contradicciones que esto supone); y también se ha desmontado –en determinadas producciones– ciertos rasgos de las figuras relacionadas con el gótico del norte. En sus películas y en las piezas literarias, los personajes son vistos como bárbaros inquietantes y tiernos, mujeres falsas, mentirosas y manipuladoras, curas maniqueos e intolerantes: en todos los casos, se trata de sujetos extraños y deformes en términos morales, individuos que llevan adelante acciones consideradas –a priori– enfermas.

En este artículo, vamos a analizar cómo aparece la estética gótica en tres películas contemporáneas del noroeste argentino: *Nosilataj*, *La belleza*, *Almamula* y *El motoarreatador*. Cuando decimos que existen rasgos de un gótico específico en la producción cinematográfica del norte argentino, nos referimos a películas que han trabajado con un conjunto de rasgos en la puesta en escena y en la narrativa, ya sea para representar las contradicciones éticas, políticas y religiosas de las sociedades, o para denunciar, impugnar y desmontar las paradojas y los efectos distorsivos de una determinada característica cultural. Los rasgos del gótico norteño están presentes en *Almamula*, *Nosilataj*, *La Belleza* y *El motoarreatador*.⁴

³ En el ensayo “Algunos aspectos de lo grotesco en la literatura sureña”, O’ Connor sostiene que “Siempre que me preguntan por qué los escritores sureños tienen una predilección particular por escribir sobre fenómenos (freaks, monstruos), digo que es porque todavía somos capaces de reconocer a uno. Para poder reconocer a un fenómeno, es necesario tener alguna concepción del hombre en su totalidad, y en el Sur la concepción general del hombre sigue siendo, en general, teológica. Ésta es una afirmación extensa, y es peligroso hacerla, porque casi cualquier cosa que uno diga sobre las creencias sureñas puede ser negada a continuación con igual propiedad. Pero al abordar el tema desde el punto de vista del escritor, creo que es seguro decir que, si bien el Sur no está centrado en Cristo, ciertamente está obsesionado por Cristo. El sureño, que no está convencido de ello, teme mucho haber sido formado a imagen y semejanza de Dios...”.

⁴ Dentro de la producción audiovisual, se pueden listar: las películas dirigidas por Agustín Toscano y Ezequiel Radusky –*Los dueños* (2013) y *El motoarreatador* (2019)–, *Sangre blanca* (dirección Bárbara Sarasola Day, 2018); los documentales *La ciudad de las réplicas* (dirección Belina Zavadisca, 2015) y *La hermandad* (dirección Martín Falci, 2019); los cortometrajes *En el mismo equipo* (dirección Carlos Vilaró Nadal y Bonzo Villegas, 2014), *Santa* (dirección Vilaró Nadal, 2014), *Totitita* (dirección Bonzo Villegas, 2015), *Elvira en el río Loro* (dirección José Villafaña, 2009), *Jazmín* (dirección Verónica Quiroga, 2020), *Eva* (dirección Dana Gómez, 2017), *Imilla* (dirección Mayra Nieva, 2019) y *Perfume de gol* (dirección Fátima Genovese, 2017), entre otros trabajos audiovisuales. Asimismo, encontramos rasgos góticos en los personajes de la novela *Aire tan dulce* (2009, Buenos Aires) y en los libros de cuentos de la mencionada escritora tucumana Elvira Orphée (*Las viejas fantasiosas* y otros). También en los cuentos de Salvador Marinaro (Salta) y en las novelas *Detrás de las imágenes* y *La felicidad de los normales*, del periodista y escritor salteño Daniel Medina.

El gótico en el detalle: el pelo como sinécdoque de la violencia. Sobre *Nosilatiaj La belleza*, dirigida por Daniela Seggiaro (2012)

Nosilatiaj la belleza es una producción excepcional. En primer lugar, *Nosilatiaj* ha sido rodada en una zona marginal para el cine argentino.⁵ En segundo lugar, aunque el problema que plantea no es nuevo, sí lo es la consideración de los sectores que toma para mostrar las relaciones de poder. Si bien ha habido películas que han propuesto las relaciones asimétricas entre patrones y sirvientes (pensemos en *Los dueños*, de Toscano y Radusky, 2013), *Nosilatiaj...* expone el conflicto entre un sector de la sociedad criolla (la burguesía blanca) y el grupo wichí a través de un asunto que parece menor o insignificante: la belleza del pelo. Ya Michel Foucault había advertido sobre los diferentes modos de control y de disciplinamiento que operan en una sociedad. Es decir, el filósofo francés plantea que no sólo se expresa el poder a través del Estado y de su eje armado (el ejército y la policía) sino que esa relación se exterioriza y se instala a través de diferentes tecnologías: la escuela, el hospital, la familia, etc. Las técnicas de control no sólo se dirigen al cuerpo, sino que también atraviesan el cuerpo. Dice Foucault: “El control de la sociedad sobre los individuos no se lleva a cabo sólo mediante la conciencia o la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo” (Foucault, 1994: 47). En el caso de la película *Nosilatiaj...* vemos claramente, cómo el uso y el abuso de poder se establecen en las situaciones mínimas. En tercer lugar, la película combina el uso de recursos audiovisuales (encuadre, voz en off, punto de vista, etc.) que enfatizan la apuesta estética.⁶

La película dirigida por Daniela Seggiaro narra un problema que depende exclusivamente de la conformación cultural propia de la zona: la relación entre la burguesía local-criolla y la cultura aborígen de los wichí. Sin embargo, podríamos decir que, a partir de la narración de este particular conflicto, la película expone, de modo indirecto, un conflicto general que atraviesa a la cultura argentina y latinoamericana. Es decir, la película nos permite pensar las particularidades de la zona y a la vez nos permite ver que los conflictos van más allá de la zona. En el caso de *Nosilatiaj...*, a partir de este conflicto cultural, la película plantea la relación de poder entre una señora empleadora de la burguesía local (criolla) y una joven wichí, empleada.

La religiosidad popular católica no está en el centro en la película de Seggiaro, aunque se puede pensar que el hogar es católico y es desde esa cosmovisión interiorizada que se juzga al otro y se lo maltrata. En un primer plano, se muestra que el hogar de Sara es un hogar católico, y este plano no es menor ya que nos permite, de alguna manera, destacar

⁵ Basta considerar los modos de producción del cine argentino e identificar la zona central de producción para constatar la afirmación hecha sobre el centro y los márgenes. No sólo consideramos el caudal de películas (largometrajes y cortometrajes) realizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a lo largo del siglo XX, sino también los modos de producción. En otro trabajo (“Cine independiente de Tucumán: estudio de tres casos”) hemos constatado que la producción de cortometrajes independientes conforma el grueso de las realizaciones audiovisuales de Tucumán, sólo para poner un ejemplo del cine hecho por fuera de Buenos Aires. Esto significa que la producción audiovisual industrial o comercial es escasa en el norte (Noroeste o Noreste) respecto de la que se produce en la capital de Argentina. En este sentido (los modos de producción: coproducción internacional, intermedio e independiente) el cine del NOA es marginal respecto del centro de mayor producción en Argentina.

⁶ En otro artículo (“Conflictos de poder en *Nosilatiaj. La Belleza*”) hemos analizado el trabajo audiovisual de esta película.

la procedencia religiosa de la mujer que ostenta poder. Es desde esa instancia legitimadora que se produce el rechazo de la cultura aborigen. En todo caso, es la dificultad para aceptar al otro y respetar al otro en su “diferencia” lo que desencadena y estructura la narración fílmica. En este sentido, el otro barbarizado (wichí) es un personaje que forma parte de la representación que adopta las características góticas ya que la mujer criolla de clase burguesa rechaza y maltrata a la wichí sólo por su condición de poder religioso-céntrico y por su rol en las disputas de clase. Recordemos que el gótico –tal como nosotros lo entendemos– es una forma de representación que muestra al otro barbarizado y lo hace desde las tensiones de clase, raza, etnia y religión. Es decir, en *Nosilatiaj...* el rechazo parte de un rasgo religioso internalizado. El catolicismo ha vencido a la barbarie aborigen en la conquista y en el mundo contemporáneo se reproduce esta victoria desde el lugar que le corresponde a ambos actores en una ciudad de la provincia de Salta.



Imagen 1: *Nosilatiaj. La belleza*

El abuso del pelo, y el control del pelo, funcionan como una sinécdoque de los conflictos racistas y de las ambigüedades morales de la cultura de la zona. Las contradicciones entre la religión católica (con su mandato de respeto a la vida humana) y el abuso de poder a los subordinados (wichís) son un exponente, según nuestro análisis, de los rasgos góticos trabajados en la película dirigida por Seggiaro. Cabe aclarar que ni la autora ni la crítica han vinculado estas contradicciones con el concepto de gótico del norte argentino. Lo que proponemos es mirar desde la estética gótica del norte los comportamientos representados en la película. De este modo, queremos señalar los microconflictos y las particularidades de las tensiones entre grupos y sectores de las sociedades tal como han sido representadas en el cine (y en otras formas de representación artística y no artística). En este caso, la directora Daniela Seggiaro y su equipo se han valido de recursos propios del lenguaje audiovisual para mostrar las tensiones y las particularidades de una familia de clase burguesa en una ciudad del norte argentino.

La fotografía de *Nosilatiaj* propone encuadres precisos, largos planos que dejan que la naturaleza se expanda en el cuadro: los árboles, el río, el agua turbia, el suelo árido, las hormigas que se abren a la luz. La historia del personaje de Yola (la joven wichí) propone el uso de planos abiertos y planos cerrados: tanto en un caso como en el otro dan cuenta de un cuadro que permite que el tiempo transcurra, que la realidad se expanda en su dimensión temporal. Estos planos demorados, que dejan que el tiempo atraviese la narración, generan una buscada morosidad narrativa. A la vez, ciertos planos del entorno son desenfocados ex profeso: el uso del desenfoco va acompañado de la voz fuera de cuadro que refuerza el sentido de la evocación. Es decir, la voz de Yola recuerda su infancia a través del sonido con imágenes abstractas que acentúan el sentido onírico. Sonido y sentido se complementan. Como dice Octavio Paz (1990): la poesía surge de la unión de sonido y sentido como una red inextricable. Quizás el recurso de la abstracción unido al sonido de una lengua “otra” (extranjera: la lengua wichí) genera, junto con los intertítulos una forma de evocación que podríamos asociar a la poesía, al modo de enunciación poético. No hay lirismo sólo en las imágenes puras sino también en la posibilidad de unidad que se genera a partir del recurso mencionado.

En esta película no sólo hay desmesura en las relaciones entre jefa y empleada, sino que el lugar que tiene el pelo en el conflicto de poder adquiere las dimensiones de la desmesura. El gótico tiene que ver con la modificación de las dimensiones, una exageración que surge de los enfrentamientos y las uniones paradójicas entre religión y sexualidad, creencias morales y actos delictivos, intolerancia y bondad, racismo y clase.⁷

Iglesia, violencia y deseo en el gótico del norte. Sobre *Almamula* (2023), dirigida por Juan Sebastián Torales

Almamula pone en escena el conflicto entre el entorno preestablecido por la religión católica y el deseo de un adolescente que va en contra del lugar común falocéntrico. La elección del campo como entorno visual y la creación de una banda de sonido funcional son elementos fundamentales para la construcción audiovisual del gótico cinematográfico. La banda de sonido crea una atmósfera relacionada con el thriller y el terror, géneros de los que se apropia la película dirigida por Torales. El trabajo sonoro es central para la invención de *Almamula*, el personaje de la leyenda local (la mujer monstruosa) y también para intensificar las tensiones ligadas a las violaciones de la norma religiosa. La atmósfera sonora inventa el tono oportuno para remarcar las situaciones conflictivas.

La película propone una relación entre los prejuicios atávicos religiosos y el deseo por fuera de lo normativo de un adolescente de clase alta en Santiago del Estero: la tensión se produce entre la ley religiosa católica, el mandato familiar católico y el deseo juvenil.

⁷ En su segundo largometraje, *Husek* (2021), la directora Daniela Seggiaro lleva al extremo la relación de tensión entre la sociedad blanca y los miembros de una comunidad wichí. Hay fragmentos de la película en los que se usa la lengua wichí. Esas frases dichas por el nieto Leonel o por el abuelo Valentino no están traducidas al español. Una parte importante de *Husek* está hablada en la lengua indígena. Eso produce un fenómeno, al menos, curioso. El espectador asiste a una película en la que se siente extranjero. Se habla una lengua que no es la suya y no se trata de una lengua de la Europa blanca sino de una comunidad indígena. En este sentido, *Husek* está narrada desde la perspectiva de los wichís. El gótico del norte argentino aparece en el conflicto de poder y de clase entre el sector blanco de la sociedad y la comunidad wichí.

En *Almamula* (Juan Sebastián Torales, 2023), un adolescente, Nino, ha cometido un pecado sexual para los chicos y padres del barrio: ha besado a otro chico. Los amigos y compañeros lo golpean y lo denuncian. La familia decide huir del barrio y se toman unas vacaciones obligadas en la quinta ubicada en el campo de Santiago del Estero. Allí circula la leyenda de la *Almamula*: una mujer monstruosa que persigue a los que han cometido un pecado carnal. El relato plantea una particularidad: Nino no huye de la aparición de la *Almamula* sino que quiere encontrarse con ella. Hasta que llegue el final del relato no sabremos si lo logra. Pero los pecados no son una exclusividad de Nino. La hermana y sus amigas confiesan una tarde calurosa que se besan entre ellas y que se desean. Hablan de lesbianismo y esperan la llegada de la *Almamula*. La madre de Nino mira con deseo al empleado morocho de la finca y la hermana de Nino lo rechaza cuando una amiga dice que el “negro” (léase morocho) está bueno, sexualmente hablando. Incluso en el inicio de la estadía en la finca la hermana se enoja por la decisión de los padres y le reprocha el tiempo que se quedarán en la finca. Pregunta si la van a inscribir en una escuela de negros. El conflicto racial y de clase marca el guión de la película.

La madre de Nino es la principal interesada en que su hijo abandone la desviación sexual (la homosexualidad denunciada por los amigos y los padres del barrio). Ella profesa la fe católica y es amiga del cura que los guía en la ceremonia de la “confirmación” católica. El cura tiene un lugar clave en la construcción narrativa. Él representa el eje del bien en el planteo binario que hace la iglesia. En una de las reuniones en el templo les dice que la iglesia es el símbolo del camino correcto. Si ellos (los confirmantes) quieren alejarse del pecado deben mantenerse bajo el amparo de la iglesia.

Nino asiste a las reuniones y escucha los consejos del cura y de su madre, pero el deseo sexual se impone y le toca el pene al novio de su hermana (instigado por éste en el monte) y tiene un interés declaradamente sexual por el empleado de piel oscura, ese que también desea la madre y rechaza por cuestiones de clase la hermana. En este marco, deseo, represión religiosa y deber familiar se enfrentan y producen las contradicciones góticas. La mujer monstruosa llamada *Almamula* no es otra cosa que un símbolo fantástico y la expresión de los conflictos entre moral religiosa, clasismo y deseo sexual por fuera de lo heteronormativo.

Según nuestra perspectiva, la película representa un típico escenario del gótico del norte argentino. Nino vive en cuerpo propio las contradicciones que arman el gótico en el relato: desea lo prohibido y la iglesia (en pleno siglo XXI) condena su deseo de forma extrema, impiadosa y rígida. Mientras, el cura profesa un discurso de bondad y misterio, rechaza todo aquello que no sigue la ley binaria de la moral católica. Nino, su hermana, su madre, avanzan en las contradicciones de su deseo, pero el ambiente familiar y social festeja la religiosidad, a la vez que condena toda desviación de la regla moral.

La película expone las tensiones góticas: lo monstruoso no es sólo la mujer fantástica que vive en la espesura del monte sino las contradicciones sociales y familiares que inundan la mente y el cuerpo de Nino (y también las conciencias de sus padres). Lo monstruoso está en el corazón de Nino, la hermana y la madre. Nadie ni nada puede acallar el tormento que genera el deseo que bulle en el interior de cada persona.

"Faltar a la iglesia es un pecado mortal", dice la madre luego de afirmar que a Nino le gusta el empleado morocho. Con esta afirmación ambigua la madre se refiere al color de

la cruz que ha insertado en su camisa de Confirmación, pero la frase adquiere otro sentido si se la relaciona con la escena anterior en la que Nino está con el empleado morocho. Al lado del río, el empleado quiere curar las heridas de la pierna de Nino y éste huye como si supiera que el deseo puede jugarle una mala pasada. En el confesionario Nino le dice al cura: “soy una rama muerta” (es decir, una rama que está lejos del árbol de la iglesia) y “a veces me toco pensando en Cristo”. En esta escena vemos el uso atinado del plano/contraplano. Se trata de la alternancia de planos del cura (con su consiguiente subjetiva) y planos de Nino (con la subjetiva, también). El director ha elegido representar la confesión de Nino con un primer plano frontal. Este tipo de plano se repite en la película. Creemos que busca no sólo aumentar la tensión dramática y exponer la intimidad del personaje sino también enfatizar el enfrentamiento del personaje con el orden moral asfixiante.



Imagen 2: *Almamula*

Nino confiesa el peor pecado: tiene deseos homosexuales con Jesús. Según la perspectiva del cura, Nino comete un error inadmisibile: desea a Dios hecho hombre. Nino merece las llamas del infierno. El cura interpretado en la película encarna los rasgos de los personajes góticos: representa la versión extrema del catolicismo que brega por la moral pura, incontaminada, y rechaza todo aquello que se aleja de los valores religiosos, aunque se trate de un joven que busca su identidad sexual.

Después de la escena en el confesionario, Nino y su madre viajan en auto. Ella llora, desconsolada. A continuación, Nino se interna en el monte con el cuadro dedicado a la *Almamula*. Es un cuadro pintado por su abuela. Lo coloca sobre el tronco de un árbol y se masturba con la estampita de Jesús en su mano izquierda. En esta escena, como en otras, el rol del fuera de campo es fundamental. Los planos se alternan configurando una tensión entre lo que se ve en campo y lo que queda afuera. La película dirigida por Torales hace un uso estético del fuera de campo. En esta escena, combina este recurso visual con el énfasis creado por la banda sonora. Frente al monte y en plena masturbación, Nino dice: “vení a

buscarme”. Nino mira hacia el monte e invoca a la Almamula. Pero los planos elegidos por el director son sutiles y evasivos. No vemos la mano en acto de masturbación. Lo que no se ve sugiere una acción ambigua. ¿Está realmente masturbándose? ¿Cuándo termina el acto? El sonido ambiente y los efectos sonoros enfatizan la opacidad de la escena desde el punto de vista sonoro y refuerzan el efecto buscado. Por otro lado, podemos preguntarnos en relación con la construcción narrativa: ¿a quién incita Nino? ¿Le pide a Almamula que lo busque? No sólo le dice al cura lo que piensa (se toca pensando en Cristo) sino que lo hace en el monte invocando la presencia de Almamula. Nino es un provocador: quiere que la mujer monstruosa lo lleve. En términos católicos, quiere el infierno.

En otra escena, Nino y el empleado morocho van a pescar juntos. Nino ve que el empleado musculoso se quita la ropa para adentrarse en el agua. El cuerpo desnudo desfila en la amplitud del agua. Nino se quita la remera y se sienta en el cauce del río. El empleado regresa después de un breve chapuzón y se sienta a su lado. El deseo de Nino sobrevuela el aire. Antes le ha dicho que quiere ver al Almamula y el otro le ha dicho que eso no existe. Sentados uno al lado del otro, desnudos, Nino estira su mano y la coloca sobre la pierna del empleado. Éste sobreentiende el gesto y aparta la mano. El deseo de Nino es superior pero la norma se lo impide. En todo el relato la ostentación de los cuerpos ocupa un lugar clave. Esta escena es una síntesis del juego visual y carnal. Nino se mueve entre el deseo sexual y la prohibición. El cuerpo es el lugar donde se libra el combate. Cerca del final de la película, Nino se acerca al Cristo que han puesto para presidir el acto de la confirmación. Nino camina lentamente y mira al cuerpo del cristo de madera. Estira el brazo y quita el trapo que cubre el pene (que se mantiene fuera de campo). Nino cumple su objetivo. Quiere que el deseo venza.

En *Almamula*, la condición de homofóbico y de católico no conforman una contradicción sino una conjunción que produce una anomalía ética y cultural que se ha naturalizado y que, en los comportamientos del cura, del padre y la madre, se atiende sin matices. Ésto es el centro del gótico del norte argentino, tal como lo venimos analizando en este artículo.

La película plantea un conflicto típico del gótico del norte argentino: el entorno racista y homofóbico crea un orden social que transforma la conciencia del personaje; éste se mueve en el conflicto generado por la monstruosidad exterior que inunda la subjetividad. Nino es juzgado en el entorno vecinal, familiar y eclesiástico como lo monstruoso (“desviado” le dice la hermana en el auto) y lo monstruoso se introduce en “la mente” y el cuerpo de Nino y se resignifica. En este sentido, los recursos de las cadenas y los ruidos (que construyen desde lo extradiegético un ser apenas sugerido en la diégesis: un monstruo animalizado⁸), el uso del fuera de campo y las tomas del monte enfatizan el conflicto que se libra entre el entorno católico conservador y homofóbico, la conciencia y el cuerpo de Nino.

⁸ La película plantea una cuestión interesante para pensar: ¿quién es más monstruoso? Almamula es la mujer monstruo que se lleva al monte a las personas que han cometido un pecado carnal. Cuando la película inserta por una fracción de segundo el plano de un ser visualmente monstruoso se escuchan los ruidos de las cadenas y una respiración entrecortada, propia de un ser animalizado. Inmediatamente posterior al plano creado por los sonidos y la imagen vemos el plano de Nino, quien se siente atraído por la aparición de la mujer monstruo. Entonces nos preguntamos, ¿quién es más monstruoso: Almamula o Nino?

La moral ambigua del ladrón y del robado: sobre *El motoarreatador*, dirigida por Agustín Toscano (2018)

En la película dirigida por Agustín Toscano podemos ver las manifestaciones del gótico a partir de un pliegue constituido por el ladrón y la víctima. Las monstruosidades y los fenómenos grotescos tienen relación con el desorden y el desapego de la ley, la relación ambigua con el orden civil. Los personajes coquetean con la desobediencia, viven en el borde de lo prohibido, fabrican máscaras para ser otros y violan los principios de la convivencia y las reglas de juegos de los comportamientos humanos. Usan la mentira como moneda de cambio.

En este sentido, es importante pensar en cómo estos vaivenes con la ley adoptan las formas del descontrol. Asimismo, nos parece importante analizar cómo estos desbordes configuran lo monstruoso en la película. Las monstruosidades no aparecen en el plano de lo fantástico sino en la dimensión de los comportamientos humanos: lo estafalario y lo deforme se imponen como una marca clara y contundente en la narración. Los personajes tienen conductas exageradas que rozan lo ridículo, pero lo ridículo no toma una forma desubicada o exótica, sino que se podría decir que arma una sintaxis, hace un sistema. En toda la narración hay una clara intención de irrespetuosidad. Los personajes no respetan la ley civil, y el efecto más claro es el desorden y el surgimiento de formas diversas de lo grotesco.

El film cuestiona las relaciones de poder entre dos personas del mismo grupo social: la clase baja. Los personajes (una mujer golpeada y el ladrón que la violenta) adoptan comportamientos grotescos, estafalarios, simulan ser otros, mienten y usan la palabra y los cuerpos para engañar al otro. Esto ocurre porque en el ámbito del gótico, los límites morales se corren, los velos se caen (como diría Albert Camus) y predominan las máscaras.⁹ Así, desarma el cliché sobre la idea de ladrón y propone una tensión entre dos individuos que forman parte del sector subalterno. La violencia se ejerce por partida doble y se trata de una violencia silenciosa y sentimental. A medida que avanza la película, el maltrato es más sutil hasta que alcanza un grado de expresión física y corporal.

El motoarreatador desarma la idea de identidad porque deconstruye el cliché del ladrón. A diferencia del prejuicio que ve en una persona pobre que roba la encarnación del mal (la barbarie), *El motoarreatador* cuestiona ese lugar cerrado, esa configuración sin aristas. Dos jóvenes están subidos a una moto y le roban a una mujer en un banco. Pero uno de ellos empieza una extraña carrera de culpa y cuidado. Busca a la víctima. En la primera escena en el hospital, Elena (la mujer golpeada) está postrada, en silencio. La médica ve a Miguel y le pregunta si la conoce. Miguel le dice que sí, que se llama Elena. En ese instante empieza el pacto de máscaras. Miguel miente. La médica le cree. Luego Miguel vuelve al basural, en las afueras de la ciudad, en el que han quedado los restos de la cartera de la víctima. Un ángulo aberrante deja en el cuadro la escena de revisión de los restos de Elena. El ángulo de toma descubre la situación inusual que protagoniza Miguel. Vuelve al basural a revisar los objetos que pertenecen a la víctima como si tuviera un afecto especial por

⁹ A propósito de la categoría existencialista de lo absurdo, el filósofo francés Albert Camus sostuvo en su ensayo *El mítico de Sísifo* que lo absurdo deviene cuando un día la persona advierte que los decorados y las máscaras se caen.

ella. Con travelling de seguimiento y movimientos diversos, *El motoarreatador* propone una puesta audiovisual diferente a la primera película de Toscano, *Los dueños*. (codirigida con Ezequiel Radusky). En *El motoarreatador* los ángulos aberrantes y los movimientos bruscos pretenden dar cuenta de la tensión dramática, de los espacios cerrados, de las emociones de los personajes. La cámara no es neutra ni busca serlo, sino que propone una mirada sobre la realidad hecha de imágenes y sonidos.

El motoarreatador pone en escena un conflicto moral y social. ¿Cómo se construye un ladrón? ¿Cómo se desarma un ladrón? ¿Qué relaciones existen entre el gótico del norte argentino y la idea de barbarie? En la película, las máscaras esconden el proceso de doble barbarización. La mujer golpeada barbariza al ladrón Miguel a través del engaño, del juego de máscara. Miguel hace lo propio en relación con Elena. Ambos esculpen otro torcido, deforme, y buscan imponer un orden falso para avanzar en su objetivo: salirse del rol asignado por la sociedad.



Imagen 3: *El motoarreatador*

Miguel va a la casa de Elena y se siente cómodo allí. En cierta manera, se apropia de la casa a medida que trata de solucionar el problema con su esposa, la madre de su hijo. La salud de Elena mejora y vuelve a ese lugar. Hay una escena que describe, de alguna forma, el tono ligado a lo absurdo y lo grotesco (por momentos) de la película. Antes de que Elena vuelva, Miguel tira desodorante de ambiente. Desnudo, con el casco puesto (como si su destino de motoarreatador lo llevara en todo momento), camina por la casa con el desodorante en la mano. El desplazamiento desnudo indica que Miguel se siente dueño de una casa ajena. El casco es inseparable de su persona y, a la vez, es índice de una escena ridícula, que linda con el delirio, lo exagerado, lo inusitado, lo grotesco.

¿Podríamos decir que sólo Elena es víctima de Miguel? ¿Podríamos decir que Miguel es la víctima de Elena? ¿Quién es la víctima de quién? En esta dirección, el film impugna la idea de una identidad como esencia, como una cosa fija, como un cliché. La identidad, parece decirnos la película desde la estética gótica, no es una marca fijada para la eternidad desde lo social, sino que es un prejuicio que circula en la sociedad y que favorece a los sectores que ostentan el poder económico y social. En este caso, ladrón y víctima se cruzan. La ambigüedad moral de los personajes se convierte, nos parece, en una perspectiva política clara desde la construcción narrativa. Esa ambigüedad moral sostenida caracteriza lo gótico. Los personajes se mueven en una especie de zona confusa. Ambos son buenos y malos, no son puros, y generan un engaño hacia el otro, aunque tienen a los valores puros como utopías, como símbolos morales que no cumplen. Pensemos en cómo el catolicismo del norte ha marcado los comportamientos humanos: Elena le miente a Miguel. Miguel la trata bien, pero le oculta que él ha sido el ladrón que la ha dejado postrada. En ese marco, la narración nos muestra que los personajes son complejos desde lo moral, desde lo social. No son entes puros que representan un estamento fijo en términos sociales. La supuesta víctima (Elena) miente. El ladrón quiere mejorar su condición de arrebataador y causante de dolor al acercarse y cuidar a su víctima. Así, el discurso narrativo no toma a los personajes como entes cerrados sino como actores sociales con sus complejidades. Por momentos, pareciera que se trata de un enfrentamiento entre dos marginales que juegan a ser otros a través del engaño. Ambos llevan consigo la barbarie y podrían ser pensados como representantes de una complejidad moral que atraviesa a la sociedad, no sólo al sector social de los pobres. Ambos construyen sus ficciones.¹⁰ Ahora bien, la construcción de las máscaras tiene una duración determinada. Miguel irá a la cárcel y será Elena, la víctima, la que visite a Miguel. En esta película (a diferencia de *Almamula*) la representación con estética gótica no descansa en personajes de la clase alta nortea. En este film, el gótico se esparce como atmósfera en los diversos rincones de la clase baja.¹¹

¹⁰ Hay un juego de máscaras en el cuento “Buena gente de campo”, de Flannery O’ Connor. Una chica llamada Hulga es filósofa y tiene una pierna de palo. Cuando escucha hablar a su madre con el vendedor de Biblias se enoja porque la madre le dice al vendedor que la gente campesina es la sal de la tierra. Hulga es arrogante, intelectual y amarga, tiene un rechazo por los campesinos analfabetos. Sin embargo, al tratar al vendedor ella esconde su visión y acepta salir de paseo con el analfabeto. El vendedor se pone su máscara frente a la madre de Hulga y también frente a la chica filósofa. Le dice que él siempre está pensando (como una especie de pensador rural) y se inventa una personalidad que no tiene. El cuento pone en discusión lo que propone el título: la “buena gente de campo”. ¿Qué tan perverso y dañino puede ser el mentiroso vendedor de Biblias? De un modo similar, aunque en un contexto diferente, la película de Toscano pone en discusión los roles atribuidos al ladrón y a su víctima. ¿Quién y en qué momento ejerce la conducta bárbara?, parece preguntar la película. También hay un juego de máscaras entre el ladrón y la víctima: ¿quién engaña a quién? En el gótico del norte argentino los roles morales están cuestionados y la religiosidad tiene una oscuridad difícil de extirpar.

¹¹ En el cortometraje tucumano *Ahí vienen* (dirigido por Pedro Ponce Uda y Lucas García, 2021) también se establece una puja de poder entre personajes de clase baja. El cortometraje representa un momento de la historia de la provincia y en esa jornada se concentran dispositivos y prejuicios ligados a la vida policial y política. Un almacenero tiene como empleado a un chico de un barrio pobre (Villa 9 de Julio). El dueño del almacén ejerce su poder con el muchacho. Este llega tarde y es reprendido. En la otra cuadra, vive otro comerciante. El corto emplaza el conflicto en la semana de los saqueos en Tucumán, en diciembre de 2013. *Ahí vienen* trabaja de forma lograda la relación entre el afuera y el adentro. Para ello es clave el movimiento de la cámara que se desplaza entre el interior del almacén y el exterior, la calle. La cámara compone un plano que une el afuera y el adentro: el interior del almacén (la conciencia del almacenero pobre) y la pobreza

Consideraciones finales

El gótico del norte argentino surge de una analogía con el gótico sureño de Estados Unidos. En el caso de este artículo, se trata de una forma que aparece en las representaciones literarias y cinematográficas. El cine contemporáneo del noroeste argentino ha captado las paradojas éticas, religiosas y políticas y puede ser pensado como gótico, como el resultado de la ambigüedad moral que salva la pureza religiosa a la vez que expulsa lo que no condice con la inmarcesible e hipócrita religiosidad. El gótico de la zona norte está asociado al lado oscuro, perverso y malicioso entrelazado con un propósito digno o humano. Es decir, se trata de la combinación de ambos factores, tendencias o comportamientos: la búsqueda de un rédito moral a través de medios ambiguos o turbios; en el gótico estamos ante acciones que tienen una aparente finalidad bondadosa en medio de la barahúnda de telarañas viciosas. Ese entramado siniestro conforma su corazón. En este sentido, lo gótico no se reduce a lo que comúnmente llamamos el lado oscuro del individuo, sino a la convivencia de la buena fama del dictador Antonio Domingo Bussi como padre de familia con el plan sistemático de asesinar a inocentes, en la tendencia autoritaria de la sociedad en combinación con la ternura y la “buena onda” en las relaciones humanas, en la mezcla de utopía y desencanto, en el cruce de la religiosidad popular con los irracionales prejuicios antisemitas.

Como dijimos, gótica no es la ficción que narra historias de fantasmas, monstruos e individuos sobrenaturales anclados en el fantástico, sino la narración audiovisual o cinematográfica que pone en escena personajes con prejuicios morales y antropológicos: una serie de individuos que reclaman pureza en el marco del catolicismo. En un sentido amplio, aludimos al costado siniestro del ser humano en el contexto del norte argentino. Lo propio del gótico del norte es la representación no contradictoria que une represión y encanto, religiosidad represora e hipocresía delirante. El gótico racista, homofóbico y religioso es el aire que respiran los personajes de la ficción y, también, en ocasiones, los de la realidad.

Hemos estudiado tres casos del gótico del norte argentino: las formas de la violencia familiar y social en el cine de Tucumán, Santiago del Estero y Salta en las películas de Daniela Seggiaro, Juan Sebastián Torales y Agustín Toscano. Los personajes tienen un costado avieso, odioso o directamente malvado. Las personas que se representan como generosas o buenas (el cura en *Almamula*, la empleada-falsa dueña en *El motoarreatador*, la mujer que maltrata a la wichí en *Nosilatiaj...*) realizan acciones malvadas o crueles: maltratan o mienten, denigran o excluyen. Los habitualmente representados como malos estereotipados o bárbaros (un ladrón, una mujer diferente o que encarna la barbarie) pueden ser sinceros o bondadosos. Lo que suele ocurrir es que la bondad o la generosidad estén teñidas de oscuridad o penumbra. La religión (asociada con el bien en la teología católica) tiene un costado perverso o tremendo. Las acciones de los personajes ligados a la

extrema que se cifra en el exterior. Una pregunta se instala desde el título del cortometraje: ¿quiénes son los que vienen? Viene la horda de negros villeros a destrozarse el país, se podría responder desde una concepción sarmientina, ligada a una idea de la separación tajante entre civilizados y bárbaros. El dueño del almacén también forma parte del conglomerado de barrio pobre y se enfrenta en una lucha de poder con el empleado. La barbarie, según la concepción de Todorov, no es propia de un grupo social sino que forma parte de toda la sociedad. Los rasgos de la estética gótica aparecen de forma nítida en este drama social que muestra a las claras los prejuicios de clase en la sociedad tucumana del siglo XXI.

religión están contaminadas por las contradicciones de una religiosidad perversa. De esta forma, lo real adquiere ribetes grotescos, delirantes o ridículos.

El ladrón de *El motoarreatador* es un sujeto ambiguo: roba y maltrata y, a la vez, le tiene piedad a la mujer golpeada. La mujer golpeada está atravesada por contrastes: se encariña con el ladrón y lo engaña. El ladrón le miente, pero la atiende como si fuera una madre. Después le grita y la maltrata. El cura de *Almamula* quiere el bien para Nino, pero lo encierra en una habitación como una cárcel y lo condena al infierno porque su deseo se sale del molde de la institución religiosa. La madre quiere a Nino, pero odia su condición sexual. La hermana es lesbiana, pero le dice “desviado”. La mujer-jefa de clase media de *Nosilatiáj...* que maltrata a la joven wichí lo hace de una forma desmesurada, exagerada, actúa la violencia, se aprovecha de su condición de clase y barbariza a la joven. Esa barbarización tiene un origen histórico (proviene de las relaciones asimétricas que vienen desde los tiempos de la colonia) y se proyecta en el tiempo de la película, o sea en el mundo contemporáneo representado.

Si consideramos los grupos sociales representados en las tres películas analizadas en este artículo, el gótico del norte argentino, como la idea de barbarie propuesta por el pensador Tzvetan Todorov, no es privativa de una clase sino que existe como elemento inevitable en los diferentes sectores sociales: una mujer de la burguesía que maltrata a una joven wichí en una ciudad de Salta, un adolescente de la clase alta de Santiago del Estero excluido por su familia y por la iglesia, dos personas (ladrón y víctima) de clase baja de Tucumán que asumen el juego perverso de las máscaras.¹²

La estética gótica consiste en la descripción de una deformación y en la expresión de una profunda soledad de los personajes. La deformación tiene que ver con lo grotesco, con lo ridículo y lo exagerado. Las cosas, los cuerpos, las acciones, los juicios de valor resultan exagerados y turbios, oscuros en la aparente claridad y pureza de las acciones representadas por las instituciones ligadas al bien y contradictoriamente perturbadoras en su llaneza. El gótico surge como muestra de un mundo que quiere ser el reino de lo bueno pero que, en el fondo, esconde lo perverso, lo tremendo, lo turbio. Los personajes del gótico viven en una profunda soledad a raíz del aislamiento y de la intolerancia de los que lo rodean. Tanto la mujer-falsa dueña de *El motoarreatador* como la joven wichí de *Nosilatiáj...* y el adolescente de *Almamula* viven tiranizados por las ambigüedades morales, las violencias y las reglas siniestras de la familia y el entorno social.

Bibliografía

Bjerre, T. (2017). Southern Gothic Literature. En *Oxford Research Encyclopedias*. Oxford University Press. Extraído el 1 de marzo de 2019 de <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>

¹² En otro artículo (“El cine contemporáneo en el NOA: entre la ficción social y el documental”, incluido en el libro *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*) hemos estudiado las formas de la barbarie en el cine social del noroeste argentino considerando la teorización del filósofo Todorov en su libro *El miedo a los bárbaros*.

- Fernández, S. (2015). La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina. *Folia Histórica del Nordeste* (24), pp. 189-202.
- Foucault, M. (1994). *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.
- Heredia, P. (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI. En *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: UNCuyo.
- Medina, D. (2018). *Detrás de las imágenes*. Río Cuarto: Ed. Nudista.
- Medina, D. (2023). *La felicidad de los normales*. Río Cuarto: Ed. Nudista.
- O' Connor, F. (2005). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ed. Lumen.
- O' Connor, F. (1960). Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction. Extraído el 1 de abril de 2024 de OConnor Grotesque.pdf (thinkingtogether.org)
- O' Connor, F. (2005). *The Complete Stories*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Orphée, E. (1981). *Las viejas fantasiosas*, Buenos Aires: Ed. Emecé.
- Orphée, E. (2009), *Aire tan dulce*, Buenos Aires: Ed. Bajo la luna.
- Pucci, R. (2007). *Tucumán 1966. Historia de la destrucción de una provincia*, Buenos Aires: Ed. Del Pago Chico.
- Soberón, F. (2021). Bazán Frías y el gótico del norte argentino. *Revista Caiana* (19).
- Soberón, F. (2021). El cine contemporáneo en el NOA: entre la ficción social y el documental. En *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*. Tucumán: Ediciones de la Escuela Universitaria del Cine, Video y TV, UNT.
- Soberón, F. (2021). Rugby, iglesia y melodrama en el gótico del norte argentino. En *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*. Tucumán: Ediciones de la Escuela Universitaria del Cine, Video y TV, UNT.
- Soberón, F. (2021). Conflictos de poder en *Nosilatiaj. La Belleza*. En *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*. Tucumán: Ediciones de la Escuela Universitaria del Cine, Video y TV, UNT.
- Vignoli, M. (Coord.). (2017). *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Buenos Aires: Imago Mundi.

La conformación de un cine de consumo masivo en el noroeste argentino durante la última década

The Formation of a Mainstream Cinema in Northwestern Argentina Over the Last Decade

Jorge Sala*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

Desde los años 2000 la producción audiovisual de las provincias argentinas tuvo un importante crecimiento cualitativo. Este aumento estuvo acompañado por la falta de políticas de exhibición comercial, creando una situación paradójica. En ese contexto aparecieron algunas películas que se propusieron romper ese círculo vicioso. El artículo examina el surgimiento y desarrollo de una tendencia innovadora: el cine masivo regional. Se pondrá el foco en tres producciones gestadas en el noroeste argentino (NOA): *Ángel propio* (Guillermo Cau, 2015, Jujuy), *Badur hogar* (Rodrigo Moscoso, 2019, Salta) y *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán). Se tomarán tres ejes de análisis: la inscripción genérica de las películas, las formas de representación de lo urbano y el uso del lenguaje local. El artículo expondrá cómo tales recursos constituyen las claves desde las que las películas apuntaron a la masividad comercial.

Palabras clave: Cine regional; Masividad; Noroeste argentino

Abstract

Since 2000s, the regional cinema has seen significant qualitative growth. This increase was accompanied by the lack of trade display policies, creating a paradoxical situation. In this context, some films aimed to break this vicious circle. The article examines the emergence and development of an innovative trend – regional mass-consumption cinema – focusing on three productions developed in the Argentine Northwest: *Ángel propio* (Guillermo Cau, 2015, Jujuy), *Badur hogar* (Rodrigo Moscoso, 2019, Salta) and *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán). Three axes of analysis will be taken: the specific genre inscription of this films, the representation of cities and the use of local language. Based on these elements, the commercial strategies implemented by the films will be exposed.

Key words: Regional Cinema; Mainstream; Argentine Northwest.

* Argentina. Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Profesor Regular de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes. Es autor del libro *Escenas de ruptura. Relaciones entre el cine y teatro argentinos de los años sesenta* (2020).

Superar el oxímoron

Todo artículo académico exige la incorporación de algunas palabras clave. Cláusulas ineludibles dentro del pacto establecido por cualquier publicación de este tipo, las *keywords* son, al menos en lo que refiere a la propia experiencia, un elemento al que generalmente se le presta una nula atención. Sin embargo, ellas detentan una razón de ser que bajo ningún punto de vista resulta menor. Destinadas en principio a facilitar las operaciones de búsqueda digitales, asumen también otro papel central como efectivos vehículos ordenadores de expectativas de lectura. Los datos materializados allí traducen (o deberían traducir) filiaciones teóricas, delimitaciones de corpus y herramientas de análisis. En otras palabras, lo que allí se exhibe remite a una perspectiva alrededor de un problema específico y sus modos de abordaje.

“Mainstream” y “Cine regional” fueron aquí dos de las elegidas para oficiarse de núcleos condensadores de varias ideas que vendrán a continuación. Más allá de la capacidad, propia de toda palabra clave, de funcionar como una suerte de *trailer* textual que anticipa contenidos, resultaría oportuno detenerse un momento en las implicancias que el cruce de ambos campos semánticos suscita. Agregar el adjetivo “masivo” para caracterizar un tipo de obras audiovisuales provenientes de provincias como Jujuy, Salta o Tucumán moviliza dos tipos de visiones. Por un lado, una posición para la cual postular la existencia de un “mainstream del NOA” sería un exceso retórico, un oxímoron. Para esta línea, la pretendida masividad de esas películas resultaría imposible, habida cuenta del carácter minoritario y, en un gran número, ajeno a los gustos populares que definieron históricamente a las producciones regionales. Por el contrario, la segunda perspectiva -que es la que aquí se defenderá- se asienta en la idea de que el estado actual de desarrollo cuantitativo y cualitativo y, asimismo, estético y comercial visible en el audiovisual de varios lugares del país hacen posible pensar en la emergencia de una noción distintiva: la de *cine regional masivo*.

En su libro *Cultura Mainstream* (2011) el sociólogo Frédéric Martel señala cómo los fenómenos culturales de masas tendieron a propagarse globalmente incorporando creaciones provenientes de zonas geográficas lejanas (en todo sentido) a los centros habituales. Esta internacionalización radical podría admitirse, en parte, como una de las razones que explican la existencia en el noroeste argentino (NOA) de algunas propuestas gestadas bajo el deseo de obtención de una aceptación masiva. En los últimos años, la aparición de un conjunto de películas portadoras de rasgos similares en lo relativo a su adscripción genérica, a un marcado anclaje en las formas de habla locales y en lo que atañe a su inscripción en ámbitos urbanos tuvieron como meta superar significativamente el número habitual de espectadores. Indagar en esas esas cuestiones, tomando como casos singulares tres títulos -Ángel propio (Guillermo Cau Juliá, 2015, Jujuy), *Badur hogar* (Rodrigo Moscoso, 2019, Salta) y *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán)- podrá echar luz sobre las estrategias puestas en juego por sus artífices en la búsqueda de abandonar el lugar de “pariente pobre” asociado mayoritariamente al cine realizado en las provincias.

Un horizonte abierto

Desde mediados de la década del noventa el audiovisual producido en áreas externas al Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) experimentó un crecimiento de dimensiones significativas. Al abaratamiento de costos motivado por la implantación del video y los medios digitales se sumó, ya adentrado el siglo XXI, la implementación de políticas públicas que tuvieron como consecuencia la creación de polos audiovisuales regionales. La tendencia federalizadora propulsada desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), basada en la concreción de líneas de financiamiento, créditos y concursos específica y equitativamente distribuidos, recibió un espaldarazo fundamental con la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación audiovisual en 2009, la que sirvió de marco para la consolidación de productoras que pudieron trazar líneas de trabajo continuas.

A partir de alcanzar una estabilidad económica en las distintas provincias tendió a perfilarse, en algunos casos por primera vez, la existencia de unos campos audiovisuales autónomos, algo prácticamente inimaginado en etapas anteriores. Sobre esa base material y como una réplica menor pero no por ello menos significativa de lo que ocurrió en esa época con la consolidación del Nuevo Cine Argentino, la aparición de una camada de directores, actores y técnicos nóveles hizo posible que se empezara a hablar, más o menos tímidamente, de un *Nuevo Cine*, ya sea Tucumano, Cordobés, Salteño, etcétera.

El contexto relativamente favorable en el que provincias como Chaco, San Juan o Tierra del Fuego pudieron dar a conocer producciones capaces de ir un paso más allá del amateurismo y el voluntarismo hasta entonces imperante dejó al descubierto también una contracara para nada auspiciosa. El despliegue de fondos estatales no terminó nunca de configurar una política destinada a resolver las formas de circulación de los materiales y, sobre todo, a fomentar una relación fructífera con el público. Desde los noventa y aún en la actualidad los audiovisuales originados en las distintas regiones se caracterizaron por su crecimiento numérico sin haber podido captar una parcela de público significativa que estuviera dispuesta a pagar una entrada. En líneas generales, el panorama resulta paradójico: una gran cantidad de obras financiadas tuvo como su principal receptor una audiencia extremadamente escueta y atomizada. Esto, que replica lo que sucede con los estrenos porteños en los que un número pequeño de títulos concentra el grueso del consumo sobre el total de las ficciones nacionales, se magnifica en las provincias. Además de tener que afrontar una batalla desigual respecto a los títulos más populares del mercado, estas también corrieron (y corren aún hoy) con la desventaja de carecer del aparato publicitario de las grandes productoras, del poder de convocatoria de estrellas como Ricardo Darín o Guillermo Francella y, asimismo, no han contado con presupuestos que posibilitarían desarrollar algunos efectos visuales costosos y de alto impacto capaces de competir con los *blockbusters* internacionales o nacionales.

Como exponentes germinales de una tendencia en desarrollo, Ángel propio, *Badur hogar* y *El motoarreatador* se nuclean alrededor de un idéntico deseo congregante: superar el estigma de lo minoritario. Como se verá a continuación al recuperar algunas declaraciones de intención de sus artífices, la llegada al gran público fue el motor principal de las búsquedas emprendidas en cada caso. Vistos en conjunto, los films en cuestión son mojones de un camino aún no del todo definido. No obstante, la notable presencia de tres procedimientos narrativos y estilísticos comunes -la apelación a formatos genéricos, el

emplazamiento urbano de los relatos y el interés por explorar el habla local- conforman los signos definitorios de este movimiento en ciernes. El objetivo del presente trabajo radica en observar los usos particulares de estos aspectos en dichos films.

La apelación a modelos temáticos reconocibles

Una de las razones del éxito de los diversos géneros cinematográficos estuvo históricamente asociada a su capacidad de configurar un reaseguro doble, tanto en lo que refiere a sus condiciones de producción como en lo que respecta a su consumo. Por un lado, los géneros establecen un conjunto de rasgos recurrentes convertidos en herramientas utilitarias por los creadores para economizar ideas en lo que refiere a la construcción de tramas y motivos visuales; al mismo tiempo, debido a su carácter tipificado, las narraciones amparadas en modelos conocidos con anterioridad facilitan la identificación y la aceptación por parte de unos receptores que, en consecuencia, tienden a definir sus gustos sobre la base de la adhesión a las pautas provistas por determinados formatos específicos. Su naturaleza acumulativa y repetitiva, así como su cualidad predecible (Altman, 2011) se encuentran en las bases de su popularidad y permanencia a lo largo de más de cien años.

Como es de sobra conocido, economía y estandarización, prerrogativas obligadas de todo esquema industrial en general, constituyeron históricamente unos pilares centrales para la edificación del mainstream cinematográfico cuyo centro irradiador fue, prácticamente desde siempre, Hollywood.

Ángel propio, *Badur hogar* y, en menor medida, *El motoarrebataador* coinciden en su abierta reivindicación del papel aglutinador y convocante propio de los géneros. La decisión de entablar una relación dialógica con tales modelos, lejos de aparecer como una apuesta meramente celebratoria, cobra un matiz singular al situarla dentro de los contextos específicos que dieron cabida a dichas propuestas. En un número decididamente mayoritario, las películas que conformaron la tradición audiovisual del noroeste argentino estuvieron ligadas al realismo. Desde Jorge Prelorán en adelante, la condición referencial de las imágenes obtuvo un lugar preponderante. Esta tendencia, a la que podría adjudicarse el nombre de “imperio de lo testimonial” demostró una preferencia por el documental, por los dramas sociales y por filmaciones de tipo etnográfico. Tomando en cuenta la existencia de esa suerte de canon precedente, la decisión de Rodrigo Moscoso y de Guillermo Cau Juliá de que *Badur hogar* y *Ángel propio* se abastecieran narrativamente de los parámetros de la comedia romántica o de enredos resulta un gesto innovador con relación al pasado. En tanto modelo antirrealista y, además, vinculado a expresiones comerciales provenientes de Hollywood, así como del cine industrial argentino, su inscripción en los casos mencionados funciona como un movimiento a contrapelo del canon.

A diferencia de las anteriores, *El motoarrebataador* traza una relación productiva con el registro realista, pero lo hace trastocando la condición testimonial. En este sentido, su inscripción plantea un posible linaje. Ahora bien, el realismo en el film de Toscano es efecto de la inclusión de dos claves genéricas contrapuestas. La relación que une a Miguel (el ladrón que da título al film) con Elena a partir del robo de su cartera apela en muchos momentos a procedimientos propios de la comedia; en igual medida, el desenvolvimiento de la trama se vale de unos recursos relacionados con el cine de suspenso. La imposibilidad

de enmarcarla dentro de un modelo predeterminado hizo que fuera ubicada bajo la ambigua rúbrica de “comedia dramática”. En una entrevista publicada con motivo del estreno del film, Agustín Toscano remarcaba la posición oscilante y multivalente de *El motoarreatador*: “La comedia dramática es esa bolsa que puede llenarse de películas que no se definen por ningún género. Sin embargo, me gusta cómo suena la reunión del concepto de comedia con su supuesto antagonico el drama”¹

Lejos de representar un problema, la indefinición constitutiva, convertida en principio rector cumplió una función capital debido a su capacidad de captación de intereses diversos. Incliniéndose del lado de la ambivalencia el film ofreció un abanico amplio que posibilitó complacer demandas múltiples. Relato poliédrico, *El motoarreatador* parte de acontecimientos verídicos incorporados al relato bajo la forma del testimonio (de ahí la importancia dada, por ejemplo, al registro documental de la huelga policial vivida en Tucumán durante 2013); y, en simultáneo, aquellos datos extraídos de la crónica delictiva local operan como sustento para el despliegue de lo risible y del *thriller*.

Ángel propio y *Badur hogar* entablan una relación más ortodoxa con los elementos identitarios del modelo de referencia. Género urbano, cosmopolita y burgués por definición, la comedia romántica se sitúa en las antípodas del exotismo rural pauperizado, indigenista o bien proletario característico de gran parte de las producciones provenientes de Salta y Jujuy. El hecho de que ambas provincias no contaran con antecedentes temáticos cercanos determinó, al mismo tiempo que la fundación de un gesto innovador, la conformación de un elemento determinante a la hora de explotarlas comercialmente.

A partir de una excusa argumental deudora del fantástico, *Ángel propio* narra el encuentro amoroso de dos adolescentes, Víctor y Belén. Cumpliendo con una de las reglas básicas de la comedia romántica, aquella que determina que la pareja protagonista debe estar necesariamente atravesada por un antagonismo o una disparidad inicial, el conflicto en este caso se asienta sobre el hecho de que ambos personajes provienen de épocas distintas. Al cumplir 18 años, Víctor se desmaya en un bar en el que festejaba bebiendo la que parece ser la primera cerveza de su vida. El cartel que sitúa la acción en 1943 opera como una indicación temporal de base. Sin ningún tipo de mediación narrativa, Víctor despierta en el baño de una disco en 2013. El estado de confusión y desconocimiento con relación a ese presente que es, por otra parte, el propio de los espectadores traza las distintas situaciones.

Estableciendo un parentesco directo con otros exponentes del género como *La casa del lago* (Alejandro Agresti, 2006) o *Kate y Leopold* (James Mangold, 2001), Cau Juliá convierte al anacronismo en el principio constructivo preponderante. Sobre la base de las confusiones propias del encuentro entre dos tiempos disímiles se despliegan varios momentos que definen el tono liviano de la propuesta. El juego de seducción de la pareja protagonista cobra fuerza sobre el trasfondo de esa incomprensión inicial. Esto se apoya en uno de los parámetros centrales del género mediante el cual busca exteriorizar cómo la expresión del amor romántico se sobrepone a cualquier tipo de disparidad originaria.

¹ Arahete, Pablo (2018): “Los que nacen sin techo están obligados a asumir la desigualdad como una fuerza del destino. Entrevista a Agustín Toscano”, en *Cinefreaks*, disponible en Agustín Toscano: Los que nacen sin techo están obligados a asumir la desigualdad como una fuerza del destino. | CineFreaks.net (último acceso: 20/05, 2024).

A diferencia de las propuestas de Toscano y Moscoso en las que lo social se visibiliza como una variable significativa, la película de Cau Juliá prescinde conscientemente de toda manifestación relacionada con el entorno inmediato. Una decisión amparada en su inscripción dentro del terreno de lo fantástico en el que su verosimilitud se compone de ángeles de la guarda o trastocamientos temporales. Su película celebra la idea de entretenimiento entendido como una forma de evasión de la realidad circundante. Más allá de la intención de formular algunas reflexiones morales hacia el final de su recorrido, estas no establecen anclaje alguno que inscriba problemáticas de su presente histórico. En una provincia como Jujuy, atravesada en 2015 por conflictos políticos y sociales de gran magnitud,² Ángel propio se postulaba como un objeto capaz de suturar esas fisuras ofreciendo al gran público una instancia momentánea de olvido.

Con un mayor conocimiento sobre los géneros en los que abreva su película, Rodrigo Moscoso elaboró la trama de *Badur hogar* apelando a dos modelos históricamente hermanados. En ella se dan cita tanto los lineamientos relacionados con la comedia romántica como aquellos que remiten a la tradición de la *Screwball Comedy*, particularmente en lo que atañe a las características de su protagonista femenina. Identificado como un cineasta rupturista que integró la primera camada del por entonces efervescente Nuevo Cine Argentino con su ópera prima *Modelo 73* (2001), su segundo largometraje significó un alto grado de sorpresa, sobre todo para la crítica especializada. La abulia o, más exactamente, la plasmación de la pérdida del tiempo típicamente adolescente determinante en la definición del comportamiento de los personajes de su primer largo se sustituye en *Badur hogar* por un ritmo acelerado, alocado, propio de la comedia de enredos. Así también, la construcción de acciones débiles y su pérdida de sentido se transforma en este caso en un relato organizado a partir de una estructura narrativa clásica.

La mención comparativa pretende, más que acentuar el distanciamiento entre las dos películas, introducir otra cuestión. Uno de los principales problemas del NCA, sobre todo en sus primeros años, se vinculó a su escaso impacto en el gran público, convertido en una barrera infranqueable. Las propuestas surgidas del movimiento, exceptuando unos pocos títulos, no lograron atraer a un número significativo de espectadores que estuvieran situados por fuera de los nichos de consumo del cine de arte. Un ejemplo de esta dificultad puede observarse justamente en lo que fue el recorrido público de la ópera prima de Rodrigo Moscoso. Presentada en el BAFICI en 2001, la película obtuvo una recepción favorable por parte de la crítica especializada; en paralelo, el director fue rápidamente incluido como un integrante del emergente NCA. Estas instancias legitimadoras no tuvieron un eco en la distribución. *Modelo 73* se estrenó comercialmente recién en 2005 en el MALBA. Estas restricciones determinaron que tuviera una circulación pública extremadamente escueta.

Resulta prácticamente imposible no relacionar la intencionalidad explícita de *Badur hogar* al proponerse lograr una recepción más amplia sin considerar la experiencia minoritaria que la precedió. Este exponente del *mainstream* salteño, entonces, puede ser leído como un gesto rectificador. “Quería hacer una película amable con el público -afirmó

² 2015 fue el año en el que Gerardo Morales ganó las elecciones como gobernador. Perteneciente a las filas del radicalismo, Morales quebró una larga sucesión de gobiernos peronistas. A su vez, su llegada al poder extremó las tensiones con los movimientos sociales, disputa que tuvo uno de sus puntos más álgidos con la detención de Milagros Sala, máxima líder de la organización de desocupados Tupac Amaru.

Moscoso en una entrevista- pero sin entregarme a los clichés de este tipo de historias”³. En un movimiento oscilante entre la aceptación de las claves narrativas de la comedia romántica y la posibilidad de reintroducir públicamente algunas marcas autorales (la ciudad de Salta como emplazamiento determinante, el lugar de los objetos devenidos fetiches, la construcción del punto de vista sobre un sujeto mediocre o, más precisamente, “quedado”) fueron los cimientos de su propuesta. El cruce entre ambos puso en evidencia también un doble objetivo: complacer al gran público y volver a seducir a los críticos especializados y a los consumidores del cine de arte después de largos años de ausencia.

Más allá de postular una visión personal acerca de la comedia romántica, el empleo del género efectuado por Moscoso puede ser interpretado como una operación de corrimiento, o más bien de ensanchamiento de las fronteras habitualmente trazadas para el cine regional. En su estudio sobre la película, Iván Morales (2021) plantea cómo el director “se sirve de los recursos de la comedia para hacer risible todo intento de convertir a la imagen (cinematográfica) de la salteñidad en una identidad fija condenada a repetir eternamente las mismas prácticas, tradiciones, paisajes, tópicos y personajes” (Morales, 2021:151). Como refiere el autor, en Moscoso, al igual que en Cau Juliá y Toscano, la utilización del género estuvo atravesada por un dilema inscripto en las propias imágenes. Si la adscripción genérica implicaba una apertura hacia el exterior sobre la base de la adopción de lo foráneo ¿de qué manera se inscribía lo local? En otras palabras ¿resultaba factible edificar una comedia romántica o un *thriller* que, más allá de recurrir a fórmulas temáticas al uso pudiera redireccionarlas para el armado de unas ficciones en las que también tuviera lugar la aparición de imágenes propias, autóctonas? Como se verá a continuación, los tres directores ensayaron unas respuestas no necesariamente coincidentes que tomaron a la ciudad y al habla regional como sus zonas de expresión.

La ciudad como enclave conflictivo

La asimilación que las tres películas exhiben con relación a los procedimientos tipificados provistos por los géneros debe admitirse como un indicador fehaciente de la existencia de una tendencia regional en ciernes. Aun cuando la inclinación coincidente a este tipo de modalidad narrativa se perfila como uno de los rasgos más innovadores con relación a las experiencias pretéritas, esta estuvo acompañada también por otras decisiones alrededor de ciertos aspectos formales. Examinar las modalidades de inclusión utilizadas por los directores en su determinación por convertir a sus películas en objetos de consumo masivo resultará revelador de su carácter bifronte: si bien la delimitación de operaciones comunes permitirá observar zonas de convergencia que fortalecen la idea de existencia de un movimiento, su desmontaje analítico hará posible apreciar su uso diferencial implementado en cada caso. Lo que se busca, por tanto, es determinar no solo lo coincidente, sino también expresar mecanismos singulares y no compartidos.

Como se mencionó al principio, la decisión de anclar los relatos en el entorno urbano es uno de los rasgos comunes presentes en estos films. Antes de ingresar de lleno en

³ Diego Brodersen: “Cine salteado”, *Página 12, Suplemento Radar*, 12/05/2019, Disponible en Cine salteado | El cine de Rodrigo Moscoso, de modelo 73 a Badur Hogar | Página|12 (pagina12.com.ar) (último acceso: 25/05/2024).

el examen del tratamiento visual dispuesto en cada caso resulta pertinente esbozar algunas ideas generales sobre dos aspectos nodales. En primer lugar, aparece el problema del papel que lo espacial asume dentro de las producciones regionales como un vehículo central de expresión de lo identitario. Ligado con lo anterior, en segundo término, es importante dar cuenta de las características mediante las cuales se estructuró históricamente en las regiones un pensamiento sobre lo espacial que podría definirse como canónico. Por más de un siglo este inscribió un *modo de ver* que aún en la actualidad produce efectos concretos en sus receptores. En suma, al considerar la incidencia de ambas cuestiones pueden comprenderse de una manera más cabal las implicancias concomitantes producto de la inclinación compartida hacia lo urbano presente en las películas en cuestión.

Con relación al primer punto hay que partir de una premisa: Espacio y Región son términos prácticamente hermanados. Sin embargo, al observarlos de manera autónoma estos revelan lo asimétrico de su relación: el espacio, entendido bajo criterios amplios, no requiere obligatoriamente del anclaje en una región singular para producir significados; por el contrario, las múltiples conceptualizaciones teóricas sobre esta última la muestran atravesada por una dependencia directa hacia lo espacial convertido este en una referencia ineludible. Esta cuestión aparece, incluso, en definiciones más recientes.⁴ Así, aunque en su gran mayoría ellas desplacen abiertamente el lugar de lo material palpable (territorial, natural) para adoptar unas caracterizaciones que colocan en primer plano sus aspectos lingüísticos, culturales o de diversa índole, la mención a lo espacial pervive. Esto puede verse, por ejemplo, en las ideas de Pablo Heredia, uno de los referentes principales en el estudio sobre el tema cuando define a las regiones como “*espacios* culturales imaginados colectivamente como *escenarios* en donde se despliegan identidades (prácticas y pertenencias culturales) que se reconocen comunes para la mayoría de los miembros que los habitan” (2004:103). El subrayado de la frase me pertenece; pensar una región es, entonces, delimitar un espacio; y también, empleando un término caro al mundo de las ficciones audiovisuales, construir un escenario.

Si la continua necesidad de aludir a lo topológico para la conceptualización de lo regional es la prueba del alto nivel de dependencia, esta asume un grado aún mayor en lo que respecta a los audiovisuales regionales. Ya desde sus expresiones más tempranas el cine producido en las provincias manifestó una clara preocupación por dejar asentadas unas marcas que permitieran establecer la identificación inmediata de los lugares de procedencia de las obras. Bajo esta idea, los directores otorgaron un rol protagónico a la filmación en locaciones. En gran medida esto se debió a una reivindicación de su cualidad referencial, entendida como el vehículo más fértil de transmisión de singularidades autóctonas. El espacio en la pantalla fue, entonces, un soporte a partir del cual se gestaron diversas poéticas históricas, así como reflexiones y polémicas. Como un ejemplo de esto basta con revisar las obras principales de algunos referentes internacionalmente reconocidos: de Fernando Birri a Miguel Pereira, o de Jorge Prelorán a la temprana Lucrecia Martel, puede comprobarse cómo en sus films las distintas locaciones son los núcleos depositarios de preocupaciones estilísticas de diversa índole.

⁴ Un recorrido exhaustivo sobre las transformaciones históricas de los conceptos de “región” y “regionalismo” en la teoría literaria puede encontrarse en Molina y Burlot (2018).

Su significativa capacidad de transmisión de valores narrativos, expresivos y simbólicos se encuentra modulada por un conjunto de variables que moldean sus formas. Aunque estas son de carácter general y, por tanto, no pueden pensarse como rasgos privativos de lo regional, es en este ámbito donde su expresión cobra un sentido especial. En primer lugar, la condición referencial de los espacios reales activa operaciones que pueden ir de la identificación o *reconocimiento* (característica, aunque no excluyente, de las acciones esperables en el público local) al aprendizaje o *conocimiento* (también definitoria, aunque no de manera unívoca, en los espectadores foráneos). Por otra parte, la construcción de imágenes sobre el terruño por parte de realizadores locales lleva implícita, por lo general, una carga afectiva ligada a la experiencia.

La configuración histórica de un canon que signó las representaciones de las regiones estuvo determinada, como se sabe, por una diferenciación fundante con relación a ese centro identificado con Buenos Aires. La capital se conformó como territorio urbano, en tanto el resto del país se erigió bajo diversas expresiones de la naturaleza no invadida por la gran metrópoli. Deudora de una larga tradición literaria y plástica cuyos antecedentes más lejanos se remontan al Siglo XIX (Arancibia, 2015: 92), el ensalzamiento del exotismo rural fue uno de los cimientos de esa lógica canónica. Inscribir la fisonomía de cada provincia era equivalente a exhibir sus paisajes característicos. Bajo esta premisa, la magnificación de la belleza natural adquirió un rol preponderante. Con sus variantes, el pintoresquismo campero convertido en marca identitaria de lo regional configuró dos líneas-fuerza: en primer lugar, formuló la demarcación de un pensamiento alrededor de lo espacial que decantó en la conformación de postales turísticas; en segundo término, su carácter prácticamente unívoco estableció verdaderas barreras para la inscripción audiovisual del entorno urbano.

Volviendo a las películas en cuestión, puede verse, como ya se mencionó, cómo estas coincidieron en su decisión de anclar sus relatos en la ciudad. Convertidas en un *locus* prácticamente excluyente, las imágenes obturan o bien reducen al mínimo la aparición de paisajes naturales en los tres casos. A simple vista podría considerarse que una de las razones que condujo a los cineastas a optar por formular de tal manera sus puestas en escena fue una consecuencia de la abierta adscripción de sus propuestas con relación a unos géneros netamente urbanos. Sin embargo, al vincularlas a la tradición iconográfica precedente su sesgo polémico se observa de un modo más fuerte. No se trató, cabe aclarar, de un gesto inaugural y, por lo tanto, carente de experiencias previas. Como afirma Víctor Arancibia (2015) en los últimos veinte años la producción cinematográfica y televisiva del NOA buscó construir otro tipo de representaciones relacionadas con la región que abogaron por un franco distanciamiento del pintoresquismo rural.

La opción compartida de situar las acciones respectivamente en San Salvador de Jujuy, Salta Capital y San Miguel de Tucumán, es decir en los principales conglomerados urbanos, aunque no resulta un factor innovador en sí mismo, adquiere un sentido mayor de novedad en tanto forma parte de las estrategias implementadas por unos films que tuvieron como destinatario potencial al público masivo. Se trató de una apuesta con cierto grado de riesgo, en tanto para las películas en cuestión el hecho de inscribir las ciudades significó optar por el abandono total de la explotación preciosista del paisaje, un recurso que en el pasado había demostrado su probada eficacia en términos comerciales. Si la filmación del entorno natural había constituido, por mencionar un ejemplo, una de las

razones principales del éxito de un film como *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) a escala internacional, la decantación hacia lo urbano proponía localizar el atractivo comercial de las películas bajo coordenadas radicalmente opuestas. A su vez, las ciudades, emplazamientos tradicionalmente negados por el canon regional, hacen especialmente visibles las tensiones entre lo local y lo cosmopolita (Morales: 2020) por su misma aparición. Estas llevan a preguntarse de qué manera unos relatos urbanos -y de género- expresan cuestiones ligadas a las identidades autóctonas sobre la base de elementos considerados ajenos; a su vez, plantearía interrogantes acerca de cuáles serían sus estrategias puestas en juego para satisfacer las expectativas del público foráneo mediante estas imágenes.

De las tres, *Ángel propio* es la única que formula una representación de la ciudad preocupada por subrayar continuamente una relación no ambigua con su referente real. Ya desde los planos iniciales, cuya función es la de enmarcar las acciones, San Salvador de Jujuy aparece construida desde una mirada que parte de una reivindicación de lo patrimonialista (García Vargas, 2010). La secuencia de montaje que oficia de apertura presenta una sucesión de imágenes de la casa de gobierno, la catedral y la Plaza Belgrano, a las que minutos más tarde se agregan otras que exhibe la peatonal homónima (centro neurálgico de San Salvador) o la antigua estación de trenes por la que circulan los protagonistas. Los planos vectorizan en este caso una definición clara sobre lo urbano al ser dispuestos como enclaves visuales que los expone como variaciones de unas postales turísticas ya muchas veces vistas. La ciudad recortada en *Ángel propio*, en sintonía con lo que se mencionó anteriormente acerca de su inscripción genérica, parte del borramiento de las fisuras sociales o de conflictos como los que podrían surgir de la exhibición de zonas periféricas. Las imágenes preciosistas, cercanas a lo publicitario, concuerdan con esta decisión de convertir el film en un producto de puro entretenimiento.

En el film de Cau Juliá no aparecen signos en los que pueda advertirse una voluntad rupturista ni innovadora en términos visuales. En comparación con los otros casos analizados aquí, su propuesta resulta retardataria. Los emplazamientos elegidos en *Ángel propio* para inscribir lo urbano son refuerzos de lo localista que hacen de esos monumentos inamovibles, patrimoniales, su principal bandera. Ahora bien, la inclinación a adoptar una estética de esta clase puede interpretarse como el resultado de una consciencia cabal sobre los destinatarios de su propuesta. Para el director, la seducción de un público mayoritario debe efectuarse a partir de lo ya conocido o, en otras palabras, sobre las bases del reconocimiento de las pautas provistas por el canon.

Cabría preguntarse por qué razones esta inclinación hacia lo patrimonialista fue una estrategia de obtención de masividad por parte del film. Podrían considerarse dos cuestiones. No contar con una presencia en festivales internacionales de renombre y, a su vez, carecer de estrenos comerciales en provincias ajenas a la propia, son dos hechos que motivaron a que las pretensiones de masividad de *Ángel propio* tomaran al público jujeño como su receptor prácticamente único. Siendo esta una diferencia con lo sucedido con las otras dos realizaciones, Cau Juliá no tuvo que enfrentar la dicotomía entre lo local y lo global que la representación de la ciudad podía significar. De ahí se desprende que haya privilegiado, por sobre toda posible disrupción, el reconocimiento inmediato del espacio para satisfacer a sus potenciales consumidores.

De un modo radicalmente opuesto al anterior, las ciudades inscriptas en los films de Moscoso y Toscano eluden la demarcación de referencias visuales asociadas a lo patrimonial. Con mayor énfasis en *Badur hogar* que en *El motoarreatador*, en ambas lo urbano carece de hitos, de marcas de reconocimiento innegables. Al no proveer pistas que den cuenta del anclaje preciso de los emplazamientos encuadrados por la cámara las operaciones de identificación de los espacios quedan dirigidas de un modo restrictivo. Los únicos espectadores capaces de reconocer los lugares filmados son aquellos que los conocen de antemano. Como resultado de tales operaciones sustractivas, las ciudades en estos films poseen la capacidad de asumir, aunque sea momentáneamente, el lugar de significantes parcialmente vacíos. Adoptando esta forma, unos espectadores provenientes de ciudades muy distantes a Salta o San Miguel de Tucumán podían establecer unas atribuciones múltiples sobre aquello que veían. Lo que se deduce de estas decisiones sobre el tratamiento espacial es su clara voluntad de privilegiar, de un modo más o menos fuerte, su carácter ambiguo. Al no detentar unas marcas preclaras, las imágenes son pasibles de relocalización en ámbitos geográficos múltiples en la mente de un número amplio de receptores.

El film de Moscoso evade la figuración de emplazamientos postales de Salta. Hay aquí una abierta oposición con relación al imaginario colectivo dominante. Si, desde hace décadas, la capital provincial en la que transcurre *Badur hogar* es concebida como “el” lugar principal capaz de proveer un disfrute turístico de tipo urbano, la sustracción visual sobre lo patrimonial puesta en práctica por el director escapa de este designio.

Aunque se vislumbra un deseo de operar sobre la base de una ambigüedad constitutiva, lo que Moscoso procura es volver visible una concepción distinta sobre la ciudad. En su puesta los lugares que conforman esa particular visión sobre la capital aparecen determinados por la clase a la que pertenecen sus protagonistas. Como un relato sobre una capa social sin mayores problemas económicos, *Badur hogar* no se detiene a exhibir la periferia o los márgenes. O, en todo caso, Moscoso se preocupa de elaborar imágenes que refieren a bordes de otro tipo. Los barrios privados surgidos en las últimas décadas son, en sí mismos, unos no-lugares ajenos a la conflictividad social inherente a lo urbano. Esas otras periferias, territorios dominados por uno de los sectores presentes en el film, magnifican la idea de ambigüedad espacial de la que este hace gala. Otro tanto ocurre al observar la casa de Luciana, situada en un emplazamiento que, como el de los *countries*, aparece ubicado a mitad de camino entre lo rural y lo urbano.

De las tres películas, *Badur hogar* es la que articula de modo más consistente un engarzamiento de la ciudad con el paisaje natural. La escena de la declaración amorosa de la pareja protagónica resulta capital en este sentido. Situada en un mirador, el recorte expone las curvas de la geografía, la altura del cerro que posibilita una visión de la ciudad a gran escala. Es la única que podría acercarse en todo sentido a una postal turística, cuestión refrendada por los diálogos en los que se alude a la belleza del paisaje y a la calidad de sus comidas. Pero nuevamente, en términos específicamente visuales la ciudad, convertida en una figura abstracta en la que solo se percibe la multiplicidad de sus luces encendidas, carece de coordenadas que redundan en una evidente opacidad referencial.

Mientras la porción urbana que Moscoso torna visible se restringía a los espacios dominados por los sectores sociales dominantes, *El motoarreatador* efectúa un recorte

por el vértice opuesto. Aquí la periferia no solo ocupa el centro de la escena, sino que deviene un núcleo que excluye en un fuera de campo total aquellos espacios que podrían asociarse con otras clases ajenas a lo marginal. Sin apelar en ningún momento a un preciosismo “*for export*”, no hay vestigios posibles para un establecimiento de postal turística alguna. Pautados por su condición marginal, los personajes se mueven en espacios cuyas figuraciones aparecen como conjugaciones que materializan sus propias carencias. Los *monoblocks* de paredes descascaradas, las casillas en barrios de emergencia e incluso la casa de Elena rezuman esas faltas desde una perspectiva que abiertamente se inclina por la vaguedad con la que se asumen sus coordenadas.

De modo similar a lo que ocurre con *Badur hogar*, la ciudad de *El motoarrebataador* estuvo construida partiendo de formas que apuntan a una recepción múltiple y no enraizada en lo local. Los emplazamientos encuadrados podrían asimilarse a otros tantos procedentes de otras urbes atravesadas, al igual que San Miguel de Tucumán, por un alarmante crecimiento del delito y la violencia. Sin embargo, no es factible afirmar que Toscano pretende con ello eliminar coordenadas de reconocimiento. Lo que intenta, en todo caso, es lograr que los espacios que conforman su ciudad sean pasibles de una adaptación que las torne comparables o próximas a otros territorios ajenos. En este sentido, las imágenes documentales proyectadas en la televisión cumplen una función central de anclaje que no solo delimita una geografía concreta, sino que ubica las acciones ficcionales dentro de un contexto local portador de rasgos precisos. El film recorta una urbe en la que el acento está puesto en la representación de la pobreza y la violencia. De esta forma, la mención al barrio Ejército del Norte en el que se produce el saqueo a una heladería cumple esa doble función que, al mismo tiempo que ancla el relato alrededor de un referente local, traba una relación indisoluble entre la realidad tucumana de esos años con los elementos que componen la trama ficcional.

El examen de las modalidades de representación de las ciudades en los tres films permite constatar la presencia efectiva de unas estéticas antinómicas dentro del cine masivo regional. La convalidación del canon tradicional, visible en Ángel Gris, pone de manifiesto la productividad que, aún en la actualidad, exhiben unos códigos que podrían calificarse como remanentes. Como contrapartida, el distanciamiento que *El motoarrebataador* demuestra con relación a la demanda de preciosismo, así como la ambigüedad constitutiva del espacio creada en *Badur hogar* conforman dos vertientes rupturistas respecto de la tradición. Sería interesante observar, partiendo de la existencia simultánea de lo viejo y lo nuevo, cómo ambas pueden incidir, en mayor o menor grado, en las expectativas de ese gran público al que las películas buscaron seducir. En un reportaje a Rodrigo Moscoso con motivo del estreno de su segundo film este tema aparece de forma explícita:

- *Badur hogar* ha ganado un premio del INCAA, pero contrariamente con lo que suele pasar con las películas de las provincias, el paisaje no es protagonista. Si bien es claramente salteña ¿por qué tomaste esta decisión de que no apareciera tanto el entorno, digamos, rural?

- En realidad, no sé si funciona tan así. En ese pensamiento está un poco oculto un preconcepción me parece, y que es el de que las películas se producen desde productoras de Buenos Aires, que tienen que viajar al interior y que si no filman paisajes no rinde. ¿Para qué te vas a ir a Salta si vas a filmar un mercadito o una

calle de una zona residencial? Y no es eso, porque la película está hecha desde una productora de allá, desde un director y actores de allá y con historias que son de Salta, y la película necesita mostrar lo que necesita mostrar para contar esa historia. Obviamente se ve el paisaje urbano, que es una ciudad linda y que está integrada al paisaje, que está rodeada de cerros, que salís y en 10 minutos estás en el campo. Muestra el paisaje que tiene que mostrar para contar esa historia, que a la vez es medio universal porque es una comedia de un personaje de mediana edad, en crisis de identidad y existencial. Y es una historia de amor básicamente.⁵

El fragmento citado puede ser leído como indicador de las fricciones que todo apartamiento del canon promueve. En este sentido, la expresión del entrevistador en el que resuena un leve desconcierto podría ser pensada como un correlato hipotético de un modo de recepción desilusionada. La respuesta de Moscoso reclama, como se desprende del análisis precedente, un destino diferente para las imágenes urbanas. Lo que deja traslucir la pregunta también refiere al hecho de que aquellos films portadores de ciertos grados de innovación corren el riesgo de quedar situados en una zona problemática al momento de obtener una aceptación positiva por parte del gran público. El canon, aún cristalizado o remanente, todavía podía permanecer inconscientemente internalizado en aquella parcela multiforme de espectadores que, cabe recordarlo, no tenía por qué tener conocimiento alguno sobre los cambios y debates suscitados en el cine regional durante los últimos años. Pocos, o más probablemente muchos de ellos -esto no puede llegar a saberse con certeza-, demandaban para este cine la elaboración de unas imágenes que resaltarán la belleza natural, que definieran con claridad los rasgos locales o que dieran cabida a sus monumentos más conocidos.

El habla local como operación de anclaje

Los aspectos estudiados en los apartados anteriores aparecen unificados por un denominador común. Los diversos mecanismos narrativos y visuales conjugados con vistas a la materialización de películas de género de corte urbano ponen sobre la mesa la siempre problemática relación entre lo local y lo global. Dicotomía omnipresente en toda producción artística autopercebida como regional, esta presenta unas aristas singulares, sobre todo teniendo en cuenta el hecho de que se trata de un cine con pretensiones de masividad.

Mirada de manera autónoma, la adopción de rasgos pertenecientes a la comedia romántica se recorta como una estrategia tendiente a inclinar la balanza del lado de lo foráneo. Más aún, la inscripción celebratoria de sus procedimientos que *Ángel propio* y *Badur hogar* proponen se erige, sin duda, como una abierta negación de la tradición local cuya preminencia se ubicó históricamente del lado de lo que aquí se denominó como el “imperio de lo testimonial”. Por su parte, la inclinación por una figuración de lo urbano en la que prevalece lo ambiguo opera en un mismo sentido.

⁵ S/F: “Los salteños se van a reconocer mucho en esta película”, *El Tribuno de Salta*, disponible en <https://www.tribuno.com/salta/nota/2019-5-21-11-15-0--los-saltenos-se-van-a-reconocer-mucho-en-esta-pelicula> (último acceso: 25/05/2024)

La voluntad de satisfacer a un público *multi-target* situado más allá del entorno local o nacional generó un riesgo relativo al borramiento de la procedencia de las películas. Es aquí donde la inclusión de unas formas de habla enraizadas en el territorio resuelve aquella indefinición que esos otros elementos activan.

La incorporación del lenguaje autóctono no aparece como un rasgo innovador incorporado por esta tendencia. Su uso, así como su constancia, se establece como un signo característico de las películas del noroeste, visible (o, mejor dicho, audible) incluso en las más antiguas. Podría afirmarse, de hecho, que la importancia otorgada a la inscripción de la lengua vernácula es un factor común que permitiría unificar unas poéticas que, en lo relativo al trabajo sobre otros aspectos de la puesta en escena, exhiben claros puntos de divergencia.

Ya en *Los dueños* (2013) -ópera prima realizada en colaboración con Ezequiel Radusky-, Agustín Toscano demostraba una preocupación por asignarle un lugar significativo a los giros verbales locales. En ese film inicial, la construcción de una palabra situada aparece como el vehículo más apto para la expresión de una *tucumanidad* inconfundible. En su análisis sobre esta película, Víctor Arancibia señalaba que el habla tucumana “es un guiño de localización fuerte pero a la vez es una forma de mostrar un punto de contacto que atraviesa las clases y las pertenencias” (2015: 135). Esta definición sobre la lengua es extensible al uso que hacen de ella los tres films analizados. Sin embargo, es en *El motoarrebataador* donde esta asume un lugar radicalmente diferencial con relación a los demás. En *Badur hogar y Ángel propio* lo distintivo del habla queda definido por la aparición de los acentos característicos, por algunas expresiones acotadas y no a través de la utilización dramática de un vocabulario extraído de los respectivos *slangs* locales. El carácter vernáculo en ambos casos ocupa un lugar secundario que no interfiere en aquello que sus tramas desean comunicar. Por el contrario, Agustín Toscano no solo presta atención a la manifestación del acento característico que, en su caso y debido a la procedencia marginal de sus personajes, adopta una forma exacerbada singular. En *El motoarrebataador*, el uso de términos recurrentes –“ura” o “aca”, entre otras– emerge como signo que acentúa situaciones dramáticas clave. En un momento álgido de la trama Miguel le espeta a Elena:

¿Vos te pensas que yo no me doy cuenta que esta casa no es tuya? Vieja chamuyera, vieja manyin. Si vos sos una empleada.... ¿Qué no te has visto las manos cómo tenés? De tanto fregar, de tanto usar la escobita... me van a chupar el pingo vos y la otra...!Qué me vienen a tratar de pelotudo a mí!. Se van a quedar solas las dos. A ver cómo hacen, a ver cómo viven en el aca las dos... vieja de mierda.

¿Cómo traducir a otros idiomas algunas de las palabras definatorias de un estado de ánimo? ¿De qué manera trasladar las resonancias de aquellas formas verbales del odio? Sin establecer concesiones comerciales, Toscano construye una frontera infranqueable a través del lenguaje. Una línea divisoria demarcatoria de los lugares asignados para propios y ajenos.

El triunfo de David

“Quiero que haya polémica” fueron las palabras con las que Agustín Toscano resumía sus expectativas personales cifradas ante el estreno de *El motoarreatador*. Inmediatamente Toscano agregaba: “Me gustaría almorzar con Mirtha Legrand, pero sí acepta antes verla y dar su opinión al aire. Quisiera una remake dirigida por Scorsese o Sean Baker”.⁶ De su respuesta pueden extraerse dos claves de lectura ligadas por el denominador común de la trascendencia: la primera -de tipo intelectual-, el director fantasea con la aceptación de unos espectadores capaces de discutir los aspectos sociales o políticos de su propuesta; la segunda, en cambio, permite vislumbrar el deseo de inscribir su película como un fenómeno popular. Una fantasía en la que se conjugan, en partes iguales, la aceptación por parte del gran público nacional (reificado en la figura de Mirtha Legrand) con un impacto de dimensiones considerables a escala internacional.

Las películas analizadas, entendidas como ladrillos de un edificio en construcción de proporciones todavía indefinidas llamado *Cine masivo regional* o, más precisamente, *Cine masivo del NOA* se erigen sobre unos cimientos aspiracionales que se advierten en las ideas explicitadas por Agustín Toscano. El “deseo”, una palabra clave utilizada repetidas veces aquí, define unas búsquedas aunadas tanto por el posibilismo como por la incertidumbre referida a sus alcances efectivos.

Aún sin haber alcanzado una recepción de grandes dimensiones, el uso tripartito de los géneros, del emplazamiento urbano y del habla local, definidos aquí como basamentos del cine masivo del noroeste, hicieron tambalear la polaridad entre lo local y lo foráneo. Si entendemos a la región, siguiendo la definición de Laura Aguirre, como “algo que se construye como diferencia con respecto a un centro, y, en ese sentido, resiste a la centralización de la cultura mostrando sus tensiones” (2021: 365), los procedimientos tomados en cuenta en el presente estudio hicieron viable un cuestionamiento a dicha lógica. Porque estos no fueron operaciones de diferenciación o resistencia sino, por el contrario, se instituyeron como acciones encaminadas a la construcción de una cercanía. A través de su uso las películas establecieron un reclamo de igualdad que podría sintetizarse de la siguiente forma: “Jujuy, Salta y Tucumán son parte de una región capaz de dar a conocer un cine de género y urbano como el porteño, como el del mundo”.

Una nota de color, aunque no por ello menos significativa o sintomática permitirá cerrar el recorrido. A mediados de 2020 Ángel propio se repuso en el Canal 7 de Jujuy en un formato episódico de cuatro capítulos dentro del programa *Vamos al teatro*. Germán Romano, conductor del ciclo y actor secundario del film, expresó su sorpresa por la enorme cantidad de mensajes recibidos con motivo de la proyección del largo en la televisión pública. Cabe recordar que en ese tiempo la provincia se hallaba transitando, al igual que lo que sucedía en el resto de Argentina, por las imposiciones restrictivas propias del momento más álgido de la pandemia. Sin duda colaboró en el éxito de las emisiones, imposible de cuantificar debido a que Jujuy carece de mediciones de *rating*, el hecho de haber podido contar con un público cautivo (literalmente cautivo). Más allá de lo coyuntural, lo sobresaliente del caso refiere a otro aspecto. Esa porción significativa de

⁶ S/F: “Entrevista a Agustín Toscano. Director de *El motoarreatador*” disponible en #CANNES71 | Entrevista a Agustín Toscano, director de *El motoarreatador* - A Sala Llena (último acceso: 25/05/2024).

espectadores que se decidió a apostar por la ficción jujeña pudo haber destinado su tiempo libre a consumir la infinidad de títulos disponibles en los canales de cable o a volcarse por la oferta todavía mayor provista por las plataformas de *streaming*. Vista a través de esta luz, la lucha desigual que enfrentó a un David absolutamente menguado con relación a un Goliath esponsorado por Netflix, Star, Flow y otras señales realza la modesta victoria obtenida por el film de Cau Juliá. El despliegue de imágenes de una ciudad que sus habitantes no podían entonces transitar libremente, sumado a la posibilidad de volver a escuchar los sonidos de su particular forma de hablar y, sobre todo, a las ganas de entretenerse en un contexto indudablemente hostil, fueron los factores principales de su éxito.

Bibliografía

- Aguirre, L. (2021). “La literatura regional como problema teórico. Figuraciones del espacio en la literatura chaqueña contemporánea”, en Alejandro Reyero et al. *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas: 359-378.
- Altman, Rick (2011). “Los géneros de Hollywood”, en Gian Piero Brunetta (dir.) *Historia mundial del cine*, Vol. 1, Estados Unidos, Tomo 1, Madrid, Akal: 609-622.
- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*, Universidad Nacional de La Plata. (Tesis doctoral inédita).
- García Vargas, A. (2010). “San Salvador de Jujuy: una, otra, esta ciudad”, en Alejandra García Vargas (Ed.) *Ciudad. San Salvador de Jujuy como texto*, San Salvador de Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy: 15-24.
- Heredia, P. (2004). “¿Existen las regiones culturales? Introducción crítica y proyecciones de los estudios geoculturales”, *Silabario*, 7, agosto: 103-311.
- Martel, Frédéric (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Madrid, Taurus.
- Molina, H. B. y Burlot, M. L. (2018). “El regionalismo como problema conceptual”, en Molina, H. B. y Varela, F. I. (Eds.) *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado.
- Morales, I. (2021). “Badur hogar. Una apuesta cosmopolita para el cine regional”, *Folia Histórica del Nordeste*, 40: 149-.162.

ENTREVISTA

Filmar en el NOA: El caso de *Renacer Audiovisual/ 2021*

Filming in Northwest Argentina: The Case of *Renacer Audiovisual/2021*

Víctor Notarfrancesco*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

El presente estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación “Implementación y mapeo de políticas públicas en el contexto de la economía del conocimiento en el sector audiovisual: Derechos, igualdades y diferencias en las condiciones de producción en Salta” (CIUNSa - 2024/2026). El objetivo principal radica en abordar las tensiones y conflictos inherentes a la producción audiovisual en el norte argentino, con un enfoque específico en el caso de *Renacer Audiovisual* durante los años 2021 y 2022. En un contexto marcado por crisis y desafíos, caracterizado por el debilitamiento de instituciones públicas como el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales, el artículo propone examinar de qué manera las políticas públicas inciden en la producción cinematográfica en la región. Para ello, se llevaron a cabo entrevistas a productores y productoras locales que resultaron ganadores de la convocatoria de Renacer Audiovisual 2021, entre ellos Martín Valdez, Cristina Tamagnini (Caschi Cine) y Maru Rocha Alfaro. Estas entrevistas buscan reflexionar sobre las experiencias, desafíos y dificultades que enfrentan al realizar producciones en el noroeste argentino. En este contexto, una pregunta central guía la investigación: ¿existe una industria audiovisual en Salta?

Palabras clave: audiovisual, políticas públicas, industria, Renacer Audiovisual

Abstract

This study is part of the research project “Implementation and Mapping of Public Policies in the Context of the Knowledge Economy in the Audiovisual Sector: Rights, Equalities, and Differences in Production Conditions in Salta” (CIUNSa - 2024/2026). The main objective is to address the tensions and conflicts inherent in audiovisual production in northern Argentina, with a specific focus on the case of *Renacer Audiovisual* during the years 2021 and 2022. In a context marked by crises and challenges, characterized by the weakening of public institutions

* Argentina. Licenciado en Publicidad y maestrando en Comunicación Digital Audiovisual en la Universidad Nacional de Quilmes. Se desempeña como Subsecretario de Comunicación Institucional de la Universidad Nacional de Salta. Profesor Adjunto cátedra de Teoría y Práctica Fotografía y jefe de Trabajo Prácticos de Teoría y Práctica de Televisión de la Universidad Nacional de Salta y coordinador operativo del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental. rulonotarfrancesco@gmail.com

such as the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts, the article aims to examine how public policies affect film production in the region. To this end, interviews were conducted with local producers who were winners of the *Renacer Audiovisual 2021* call, including Martín Valdez, Cristina Tamagnini (Caschi Cine), and Maru Rocha Alfaro. These interviews seek to reflect on the experiences, challenges, and difficulties they face in producing films in Northwest Argentina. In this context, a central question guides the research: Is there an audiovisual industry in Salta?

Keywords: audiovisual, public policies, industry, Renacer Audiovisual

Introducción

El sector audiovisual en el norte argentino se encuentra inmerso en un panorama complejo y desafiante, donde la producción cinematográfica enfrenta tensiones inherentes a un contexto marcado por crisis institucionales y desafíos económicos, especialmente desde la asunción del nuevo gobierno en Argentina. En este escenario, el caso de „Renacer Audiovisual“ durante los años 2021 y 2022 emerge como un estudio de caso relevante. A través de entrevistas a productores y productoras locales, como Martín Valdez, Cristina Tamagnini (Caschi Cine) y Maru Rocha Alfaro, se pretende analizar cómo las políticas públicas impactan en la producción cinematográfica en la región, especialmente en Salta. Estas conversaciones ofrecen una oportunidad para reflexionar sobre las experiencias, desafíos y dificultades que enfrenta la comunidad audiovisual al realizar sus proyectos en el noroeste argentino.

Al centrarnos en el estudio de los casos propuestos, se plantea una investigación que busca explorar las experiencias de los realizadores y realizadoras, así como en mapear y analizar las condiciones de producción audiovisual en la provincia. En este sentido, este enfoque considera la influencia de las políticas públicas en el sector y busca amplificar las voces de quienes están involucrados en la creación de proyectos y narrativas locales. Las entrevistas realizadas tienen como objetivo rastrear las estructuras y coyunturas locales, tanto materiales como simbólicas, que pueden facilitar o dificultar la realización de producciones audiovisuales en la región.

Para introducirnos en este tema, proponemos la categoría de „puja distributiva“, que, según Escobar (2005), se refiere a la tensión surgida por la distribución de capitales económicos y culturales, abordada a través de tres conceptos fundamentales: derechos, igualdad y diferencia en el contexto contemporáneo. Desde esta perspectiva, al analizar las producciones audiovisuales, emergen actores clave en esta puja distributiva cultural, proporcionando así una comprensión del proceso de producción audiovisual y cultural en la región. Esta lucha, en última instancia, plantea un conflicto constante en torno a la atribución de significado a nociones básicas para la convivencia comunitaria.

Por otro lado, para contextualizar el caso específico de “Renacer Audiovisual”, es relevante considerar el informe del INCAA¹, el cual revela una alta concentración de

¹ El informe del INCAA, que cuenta con información histórica de producciones por provincia sistematizadas por el Observatorio del INCAA. Estos datos permiten la construcción de una serie histórica 2013-2022. Un

recursos en C.A.B.A., absorbiendo el 87% del total, mientras que a Salta apenas llega un 0,002% del fondo. Este dato resalta la pregunta sobre la viabilidad del desarrollo de una industria audiovisual regional en un contexto marcado por desigualdades y diferencias tan pronunciadas.

Distribución de los montos asignados al Fomento INCAA 2022 según provincia*

| Provincia | Cantidad | % |
|--------------|---------------------|---------|
| C.A.B.A. | \$ 2.690.532.936,50 | 87,020% |
| CÓRDOBA | \$ 179.528.316,13 | 5,806% |
| MENDOZA | \$ 70.156.240,84 | 2,269% |
| BUENOS AIRES | \$ 49.750.757,71 | 1,609% |
| MISIONES | \$ 37.324.871,35 | 1,207% |
| SANTA FE | \$ 30.925.512,89 | 1,000% |
| RIO NEGRO | \$ 12.850.501,53 | 0,416% |
| NEUQUÉN | \$ 5.999.856,00 | 0,194% |
| JUJUY | \$ 5.391.665,71 | 0,174% |
| CHUBUT | \$ 5.000.000,00 | 0,162% |
| ENTRE RÍOS | \$ 3.685.070,04 | 0,119% |
| TUCUMAN | \$ 556.500,00 | 0,018% |
| CHACO | \$ 96.410,43 | 0,003% |
| SALTA | \$ 67.167,75 | 0,002% |

Gráfico extraído del informe “Federalización del audiovisual en Argentina: apuntes sobre su estado de situación, de fecha Junio de 2023, elaborado por el Observatorio del INCAA

García Vargas (2014) estudia los complejos procesos relacionados con los usos sociales de la televisión y las tecnologías, resaltando la importancia de las políticas públicas en esta dinámica. Su investigación examina cómo estas políticas influyen en la constitución material y simbólica de prácticas relacionadas con el acceso y el reconocimiento de contenidos audiovisuales, promoviendo una discusión más amplia sobre la construcción de la hegemonía, a través de la articulación de estrategias y la consideración de las experiencias de audiencias.

En este mismo sentido, Martín-Barbero (1993) reflexiona sobre la relación centro-periferia y resalta el papel crucial que desempeña la producción audiovisual en entornos periféricos. Más que una mera resistencia cultural, esta actividad se convierte en una herramienta poderosa que capacita a las comunidades para expresar sus vivencias y reafirmar su identidad.

análisis global del período, arroja como dato saliente una alta concentración en CABA, con el 77% de las producciones, seguido por PBA con un 13%; las sigue Córdoba con un 4%, Santa Fe con un 2%; y Entre Ríos, Mendoza y Misiones con un 1%. Las demás provincias (Chubut, Corrientes, La Pampa, La Rioja, Río Negro, Salta, San Luis, Santiago del Estero, Tierra del Fuego y Tucumán) no alcanzan a redondear ese mínimo.

Al aplicar este enfoque al caso de Salta, nos encontramos con una realidad contundente: en 2022, la región recibió apenas el 0,002% de los fondos de fomento distribuidos por el INCAA. Este dato es fundamental para entender el contexto en el que se desenvuelven las producciones locales y para evaluar las posibilidades que tienen los actores de acceder a políticas de apoyo.

Sin embargo, según Echenique (2018), la producción audiovisual en Salta ha estado estrechamente ligada a su contexto histórico y a políticas públicas específicas. Desde el surgimiento de películas emblemáticas como *La Ciénaga* de Lucrecia Martel en 2001, hasta la emergencia de una nueva generación de cineastas con obras como *Nosilataj-La Belleza* de Daniela Seggiaro y *Deshora* de Bárbara Sarasola Day, se ha evidenciado un crecimiento notable en la producción cinematográfica local. Este avance ha sido impulsado, en parte, por políticas audiovisuales gubernamentales que canalizan fondos a través de concursos del INCAA, resaltando así la importancia de las políticas públicas en la promoción y el fortalecimiento del cine local, así como en la preservación de la diversidad cultural y el patrimonio audiovisual de la región.

Desde el 2001 en Salta se implementaron diversas políticas de fomento audiovisual, como el Festival Regional de Cortometrajes Edgardo Chibán, que buscaba promover la realización de cortometrajes en el noroeste argentino y fomentar el intercambio entre realizadores. Además, se llevaron a cabo concursos y se estableció el Fondo Ciudadano de Desarrollo Cultural Salta y el concurso de cortometrajes Imágenes del Bicentenario, todo con el objetivo de impulsar la producción audiovisual local y promover la diversidad cultural en la región.

A nivel nacional es pertinente destacar el programa Polos y Nodos Audiovisuales 2010-2015 desarrollado por el entonces Ministerio de Planificación Federal que desarrolló por regiones con polos y nodos (Salta fue un nodo, Jujuy era el Polo regional) tanto financiamiento de proyectos como compra de equipamiento e infraestructura. El Programa configuró nueve regiones del país –los Polos– y una red federal con 42 Nodos Audiovisuales para la ampliación de las condiciones para la comunicación audiovisual en las localidades, por medio de la articulación con los actores de cada región. Este programa fue parte de una serie de políticas que crearon el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T) bajo el paradigma de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522, 20093). Estas políticas públicas tuvieron como objetivo la inclusión de los habitantes del país, con el fin de disputar los métodos de producción, realización y consumo audiovisual establecidos hasta ese momento. Fueron las universidades nacionales las que implementaron los proyectos en los territorios con experiencias dispares.

Finalmente, en forma más reciente en 2023, en Salta, el gobierno de la Provincia creó el Fondo de Fomento Audiovisual Idea implementado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta que destina 35 millones de pesos a repartirse en diferentes líneas de fomento.²

² <https://www.culturasalta.gov.ar/prensa/noticias/convocatoria-abierta-bases-y-condiciones-para-las-6-lineas-del-plan-de-fomento-audiovisual-idea-2024/6187>

El caso *Renacer Audiovisual*

Fue una convocatoria pospandemia no generada desde el INCAA, sino desde el Ministerio de Cultura de Nación, y se presentaba oficialmente de esta manera:

El Ministerio de Cultura y la Secretaria de Medios y Comunicación Pública, a través de Contenidos Públicos se presentan Renacer Audiovisual: una convocatoria destinada a estimular, desarrollar y reactivar el sector audiovisual de la Argentina a través de la generación de contenido de calidad... Anuncian la selección de 79 proyectos de todo el país para la convocatoria Renacer Audiovisual. La misma implica una inversión histórica de 2400 millones de pesos, cuyo objetivo principal es estimular y reactivar el sector a través de la generación de contenido de calidad³. (Jefatura de Gabinete de Ministros, Renacer Audiovisual, 2021)

En un contexto donde el arte y la narrativa audiovisual se entrelazan para retratar la diversidad y riqueza cultural del NOA, este trabajo propone hacer foco en las y los productores de las realizaciones locales que fueron ganadoras en la convocatoria nacional. Estas obras, a través de sus narrativas, invitan a reflexionar y conectar con realidades que interpelan al espectador desde un lugar diferente. En este sentido, Omar Rincón (2006) destaca cómo los medios audiovisuales tienen el poder de fortalecer a las comunidades periféricas al permitirles expresar sus propias vivencias, visibilizar sus problemáticas y construir una identidad que desafíe los estereotipos impuestos desde el centro.

Las temáticas y narrativas de las obras ganadoras en la convocatoria están atravesadas por temáticas locales, que no han sido abordadas por la industria del centro del país. Las tres producciones locales seleccionadas en la convocatoria nacional fueron: el Documental Unitario *Ajatay, Inocencias Perdidas*, a cargo de Martín Jesús Antonio Valdez; la Serie Documental *Ahatay, El Demonio Blanco*, dirigida por María Eugenia Rocha Alfaro; y la Serie de Ficción *Puna de Pandora*, producida por Cristina Tamagnini y Luis Mamani de Caschi Cine.

El Documental Unitario *Ajatay, Inocencias Perdidas* nos sumerge en un viaje emocional a través de la mirada de Martín Jesús Antonio Valdez, quien comparte su visión sobre la situación de muchas niñas y mujeres del norte. Aborda una problemática aberrante que se desarrolla desde la época colonial y que subsiste hasta ahora, pleno siglo XXI en la realidad salteña. Mientras tanto, la Serie Documental *Ahatay, El Demonio Blanco*⁴, de María Eugenia Rocha Alfaro, con una mirada con perspectiva de género, trasciende el tiempo y el espacio para visibilizar la práctica del chineo: *El caso Juana*, una niña wichí de doce años que en 2015 fue violada por ocho varones criollos, en Salta. Una docuficción sobre el chineo, las violaciones grupales de niñas y mujeres indígenas en el Chaco salteño. Finalmente, la Serie de Ficción *Puna de Pandora*⁵, producida por Cristina Tamagnini y

³ <https://www.argentina.gob.ar/jefatura/contenidos-publicos/renacer-audiovisual-2021>

⁴ Disponible en <https://www.cont.ar/serie/d088eb0f-0e39-4fce-bf64-e18514732684>

⁵ Disponible en <https://www.cont.ar/serie/d5114a26-c469-4346-802a-20ebf4c708c1>

Luis Mamani de Caschi Cine, nos sumerge en un universo ficticio en torno al hallazgo arqueológico de los Niños de Lullailaco, tres momias incas increíblemente conservadas. Las tres producciones narran y reflejan las complejidades y matices de la vida en la región NOA abordando temáticas profundas y relevantes que invitan a la reflexión y al diálogo.

Breve reseña de los autores

Martín Jesús Antonio Valdéz: es Realizador Integral de documentales. Productor de cine y televisión y Docente. Entre sus obras se destacan: *Rosa*, Cortometraje Documental. 1° premio concurso de cortometrajes Edgardo Chibán. *Pachacuti*, Largometraje Documental INCAA. *Las Guerras Calchaquíes*, Largometraje documental INCAA *Talavera*, Mediometrage documental, concurso *Nosotros Ojos que no ven*, Telefilm documental, 1° premio. Festival FAISA *El Negro Pintao*, Largometraje documental INCAA *Ajatay, inocencias perdidas*, Unitario documental Renacer Audiovisual, festival Arica Nativa (Chile) *Brujas*, Largometraje Documental INCAA. También realiza producciones en la TV local, Canal 4 (Salta) *La Otra Campana*, *Ámbito Vecinal*. Obtuvo en dos oportunidades el premio ATVC al mejor programa periodístico del interior del país.

Cristina Tamagnini es licenciada en Cine y Tv de la UNC. Magister en Guión de Cine de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia, España. En el año 2012 y junto a Lalo Mamani crean Caschi Cine, donde desarrollan numerosas producciones en el NOA para largometrajes, series y cortometrajes. En el año 2014 ganan con el proyecto de ópera prima *El Maestro el 7to*. Concurso Federal de Proyectos de Largometraje *Raymundo Gleyzer*, del cual es guionista, codirectora y coproductora. Estreno mayo 2020 - Cine.ar. Con Caschi Cine han producido series y documentales, donde además se desarrolla como guionista en varios de los diferentes proyectos: *Las Hadas del Chaco* (Documental. Mariano Salazar, 2019), *La Mujer de Piedra* (Noelia Carrizo D'Alessandro, 2020, Miniserie de Ficción), *Desafío Cachi* (docureality infantil para Paka Paka, 2020). También productora de los documentales *Chino, mapa de la música de Salta de fin de siglo* (Lalo Mamani) y *Lhaka Honhat: Nuestra Tierra* (Gustavo Granados).

Maru Rocha Alfaro: Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Capacitadora, periodista y activista feminista con enfoque en derechos humanos. Trabajó desde 2015 en proyectos sociales desde Fundación Chakana y otros programas institucionales. Elaboró contenidos audiovisuales y digitales para webs y redes sociales. Productora audiovisual con experiencia en la ex TDA.

A continuación, presentamos la entrevista a los tres profesionales del sector audiovisual: Martín Valdéz (MV), con una trayectoria desde el año 2006 en televisión, publicidad y cine; Cristina Tamagnini (CT), quien ha estado inmersa en el sector audiovisual en Salta desde 2012 y María Eugenia Rocha Alfaro (MRA), cuya experiencia en el ámbito audiovisual se remonta a 2011, aunque de manera discontinua:

E: - ¿Cómo caracterizarías el desarrollo del sector en los últimos veinte años?

MV: -Lento, lo caracterizaría como lento porque ha crecido la demanda de formación. Han regresado muchos realizadores y realizadoras que se han formado en otras provincias, como en el ENERC, como en Córdoba y Buenos Aires. Sin embargo, la industria, el sector está estancado. Esto se ve reflejado porque en las grandes convocatorias de fondos de fomento, siempre son exactamente los mismos los que ganan, son los mismos nombres.

CT: - De este último tiempo, de estos últimos doce años, el sector ha tenido como picos que siempre tuvieron que ver con las políticas públicas que fomentaron al sector. Tuvo un gran auge cuando fue lo de la TDA y las series que se filmaron, luego hubo un año que fue el 2018, donde se filmaron dos películas, dos miniserias, un cortometraje de historias breves. Entonces yo creo que ese año fue uno de los años más álgidos en cuanto a la producción audiovisual en Salta.

MRA: -Existe una alta profesionalización en el sector, aunque técnicamente falta mayor desarrollo y en áreas específicas, por ejemplo, el sonido.

E: - ¿Consideras que existe una industria audiovisual en Salta? ¿Por qué?

MV: - A pesar de lo que te decía antes, sí considero que existe una industria audiovisual, pero principalmente sostenida por el sector de la televisión. ¿Qué quiere decir esto? Tenemos muchísimos realizadores de televisión que se autosustentan y que generan productos y generan contenidos sostenidos del sector privado, porque

muchas veces nos olvidamos de eso y vemos acerca de las convocatorias para hacer ficción, para hacer largometrajes, para hacer cortometrajes, todos con subsidios del Estado. Sin embargo, hay un montón de gente en Salta, muchísima, que desde hace muchísimos años trabaja y sostiene la industria audiovisual de la televisión. Por eso, considero que sí hay una industria audiovisual, principalmente, sostenida por trabajadores y realizadores que hacen contenidos para la televisión local.

CT: - No considero que haya una industria audiovisual en Salta porque la industria está movida principalmente por empresas productoras y en Salta no hay empresas constituidas como tales. Las empresas son las que se reúnen en cámaras y son las que a través de las cámaras productoras tienen la fuerza para sentarse a hablar con los sindicatos, con los canales, con las plataformas y en Salta esa situación no se produce. En Salta hay asociaciones, y colectivos, hay grupos que tienen como otros fines: pelear por el fomento, por las condiciones laborales, por el cupo, porque haya más lugar para las mujeres, pero no hay una instancia de producción, de continuidad de empresas relacionadas a esto, a una industria audiovisual.

MRA: - Entiendo que está en una etapa inicial. La inversión en el sector audiovisual hacia las provincias por parte de políticas estatales nacionales fue mínima y ahora es nula, desguazan todo. Si es importante que la provincia tenga una política para el desarrollo del sector, que la tiene y la implementa, más la inversión monetaria también es mínima.

Se realizan producciones de altísima calidad inclusive con recursos básicos, hay diversas

obras audiovisuales que recorren el mundo, sin contar que una de las más prestigiosas directoras del mundo es salteña. Es decir, sí hay profesionales y técnicas/os que se desarrollan y trabajan en esta industria, desconocer esto, sería desconocer la industria.

E: - ¿Cómo evalúas desde Salta el Renacer Audiovisual como política pública de fomento del sector?

MV: - En primer lugar, era una buena intención, pero me parece que quedó incompleta. Así lo evaluaría como una política incompleta. En primer lugar, porque no se llevó adelante una segunda convocatoria. Quedó ahí en el limbo solamente de la primera experiencia y nada más que eso. Y en segundo lugar, porque fue realizado con una lógica de industria muy típica de Buenos Aires y en la cual los realizadores del interior no estamos tan insertos. Por ejemplo, la necesidad de contratar seguros de caución, de ser responsable inscripto (AFIP), de facturar millones y millones para poder obtener las cuotas. Creo que esa lógica es para grandes empresas y aquí no están.

CT: - El renacer audiovisual creo que estuvo bien pensado el hecho de que haya habido un documental unitario por provincia aseguraba que en todas las provincias se filme luego en el caso de la serie de documental regional y la serie de ficción regional fueron ganadas tanto a Jatay como Puna de pandora, y, obviamente, que fue muy beneficioso para la provincia porque en un momento post pandemia en que nadie filmaba estas tres producciones que se filmaron en Salta de diferentes características con diferentes equipos de

filmación por las características de cada una de ellas fue un incentivo muy grande.

MRA: - Fue una política que tuvo la intención de ser un fomento y se diluyó cuando se aplicó. Esto es, en mi experiencia personal, me implica hoy ser una deudora tributaria millonaria al Estado nacional por haber participado en este concurso.

Pienso también que hoy hay contenidos de interés social como también de rigurosidad académica y de temáticas complejas de abordar que se lograron porque existe este impulso específico de política estatal. Hoy el „chineo“ es una temática compleja que está en la televisión, en formato audiovisual. Se visibiliza una parte de la violencia sexual que viven cotidianamente las mujeres indígenas del Chaco salteño y que se repite en las comunidades indígenas de toda Latinoamérica. La realidad en las provincias es que la producción audiovisual se complejiza no solamente por la poca inversión que se le asignó en una política pública nacional sino también por la diversidad de territorios y su acceso, la faltante de técnicas/os en áreas básicas de la realización audiovisual también es otro factor importante.

E: - ¿Qué dificultades se pueden marcar en la implementación a nivel local de este tipo de políticas de fomento?

MV: - Justamente, respondiendo a la pregunta acerca las dificultades que podemos marcar en la implementación a nivel local de esta política de fomento, no tenemos un sector industrial totalmente preparado para ello, más allá de que se han hecho tres producciones para el Renacer. En el camino,

en el transcurso, uno se va enterando de las dificultades que han tenido, de que varios que han ganado los concursos y han renunciado por las altas exigencias, principalmente, a nivel empresarial que solicitaban. Entonces no ha generado lo que pretendía, me parece.

CT: - Los problemas son que, en el caso de las series de ficción y las series documental, apuntan a que vos seas una empresa. Y bueno, repetir, como en Salta no había empresas, en el caso de Puna de Pandora, Lalo Mamani como responsable inscripto (ante Afip) pudo llevarlo a cabo, pero aquellas personas que se presentaron al concurso Renacer Audiovisual, que eran monotributistas, en algunos casos no pudieron afrontar convertirse en responsable inscripto por la envergadura del premio y por las contrataciones que había que hacer y tuvieron que renunciar al premio. Entonces, para unas políticas con unos presupuestos grandes, con una magnitud importante, pues no se evalúa cuáles son las condiciones de la provincia para ver qué políticas necesita. Y luego, los productores que se presentan a los concursos se ven que no están en condiciones para afrontar justamente un rodaje de cierta envergadura, donde hay que contratar gente a través de los sindicatos, donde hay que pagar cargas sociales, donde el financiamiento siempre es así, vos necesitás mucho dinero en un determinado momento y si bien la cuota está prevista que sea más alta en momento de rodaje, nunca es suficiente. Entonces, hay ciertas exigencias y ciertos parámetros de calidad que en las provincias lo podemos alcanzar, no es que no los podamos alcanzar, pero no están todas las personas, todos los productores o las empresas a la altura de esas circunstancias para afrontar estos

concursos. O sea, la viabilidad, cuando evalúa un jurado y demás, en muchas de estas situaciones no fue posible y por eso en muchas regiones quedaron premios vacantes o productores que se presentaron y luego tuvieron que renunciar porque no podían afrontar la ejecución de un presupuesto de la envergadura que tenían, por ejemplo, una serie de ficción de seis capítulos.

MRA: - Desde lo administrativo, la burocracia estatal y con los sindicatos del sector la falta de articulación real con las delegaciones locales. El retraso en tiempo para la presentación de papeles solicitados para acceder a las cuotas se torna excesivamente lento. Y la falta de actualización de la normativa a la realidad de la producción local. Los parámetros o indicadores de esa normativa de producción están pensados desde quien produce en Buenos Aires, a través de teléfonos solamente, la realidad en las provincias es totalmente diferente.

E: - ¿Qué impacto consideras que tuvo a nivel local la convocatoria en cuanto a desarrollo de equipos y fortalecimiento del sector?

MV: -Yo separaría, creo que desarrollo de equipos no tuvo impacto porque los equipos que han ganado, de los tres ganadores en Salta, eran equipos consolidados. No apareció gente nueva, no se han desarrollado nuevos equipos. De hecho, si te fijas, Maru Rocha hace cuánto viene haciendo cosas. Cash Cine hace cuánto vienen. Nosotros, como te digo, el 2006 en audiovisual y el 2009 en cine. Es decir, ¿hemos desarrollado equipos nuevos? No, considero que no. Si

veo los nombres de los que han integrado los equipos, son todos los mismos. Ahora, ¿sirvió para el fortalecimiento del sector? Eso sí, porque el hecho de que dos series que eran regionales queden en Salta, más el que es propio de Salta, que era el unitario que ganamos nosotros, pone a Salta como una gran plaza para la producción audiovisual. Competitivamente, superando a Jujuy, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, superándolos en todo. Por eso sí, creo que fortalece el sector, pero no hay desarrollo de equipo. No ha impactado desde ese lugar.

CT: - En Salta básicamente lo que se filma depende del fomento nacional y en este caso estos dos últimos años del fomento provincial que es infinitamente menor en porcentaje a un presupuesto de un proyecto nacional. En un documental puede ser el 20-30 por ciento, en los cortometrajes por ahí es un poco más alto pero en las películas de ficción o documental el porcentaje que aporta la provincia es realmente exiguo, es poco en relación al presupuesto general. Y en Salta todo lo que se filma está relacionado con las políticas públicas nacionales, ya sean del Ministerio de Cultura como el Renacer, ya sean del Instituto de Cine, cuando fue todo en los concursos de la TDA y todo lo que se filma, mucho de lo que se filma es concursable. También hay realizadoras en el caso de Daniela Seggiaro o de Bárbara Sarasola Day o de Lucrecia Martel que filman en la provincia, pero con empresas productoras de Buenos Aires que tienen otra envergadura, tienen otro circuito de festivales, tienen otras posibilidades de venta. Entonces las películas que se hicieron, los cortometrajes de historias breves son concursables. Las series que se hicieron, ya sea la de Güemes,

la Mujer de Piedra, Desafío Caschi, todos fueron fondos concursables de políticas públicas durante diferentes gestiones, de Cristina, de Macri y la última de Alberto Fernández con el Renacer audiovisual. Entonces la producción audiovisual local está condicionada por las políticas públicas nacionales. Veremos estos dos últimos años que hay un fondo que son treinta y cinco millones de pesos, que si vos pensas el costo medio de una película ahora es noventa millones de pesos. Entonces treinta y cinco millones de pesos repartidos en la cantidad de vías que hay y, además, habla de un apoyo, de una voluntad, pero que es insuficiente. Si no hay políticas nacionales de fomento, si no hay concursos, si no hay posibilidades de que los productores puedan hacer empresas para presentarse, no hay posibilidades de filmar. Para acceder a una película de ficción de audiencia media lo haces a través del Raymundo Gleyser si no tenés antecedentes, o tenés que ser una productora con antecedentes y ser una empresa. No puede un responsable inscrito filmar una película de ficción a nivel nacional con fondos del Instituto de Cine. Lo puede hacer una audiencia media siendo un responsable inscripto, pero tiene un límite. Es decir, si vos querés filmar con envergadura y con fondos, tenés que hacerlo siendo una empresa.

MRA: - Pienso que fue una convocatoria con un impacto importante en integración de equipos, por ejemplo, es el caso de „Ahatay. El demonio blanco“. Esta producción, además de tener perspectiva de género, formas de producción periodísticas y de comunicación con la producción de cine y publicidad.

Algunas reflexiones para continuar indagando

Es relevante problematizar sobre el diseño de políticas públicas ajustadas a contextos locales, específicamente las líneas de fomento nacionales y locales para intentar generar insumos sobre experiencias pasadas con el fin de nutrir futuras acciones de desarrollo para el sector.

La implementación efectiva de políticas públicas demanda la creación de marcos normativos adaptados a las particularidades de la región. Los tres entrevistados destacan que este aspecto tan importante no se cumple en general, ni en el caso particular del Renacer Audiovisual. Esto implica considerar no sólo las dinámicas económicas, sino también las dimensiones culturales y sociales que influyen en la producción audiovisual regional. Las contribuciones en este sentido involucran la generación de incentivos fiscales, fomento a la formación y capacitación, y la promoción de coproducciones locales e internacionales.

También, buscamos poner en valor el rol de las Universidades Públicas Nacionales en cuanto a la generación de una mirada crítica sobre la circulación de discursos sociales, específicamente producciones audiovisuales, haciendo foco en limitaciones económicas, impositivas y culturales que se presentan cuando las políticas de fomento no son pensadas desde el territorio.

Surgen varios nuevos interrogantes para continuar la indagación y poder entrevistar a funcionarios (Secretario de Cultura, Ministro de Turismo y Cultura, entre otros) y demás actores del campo audiovisual. También, es interesante poder generar una encuesta a los productores locales que se agrupan en algunas Asociaciones y grupos más informales. ¿Cuántos trabajadores del sector se dedican exclusivamente al rubro audiovisual?, para la mayoría: ¿cuál es su principal fuente de ingresos? Dentro de los productores, ¿cuántos poseen una sociedad formal constituida? Para poder seguir indagando si el sector tiene características industriales o no, y cuáles serían las líneas a fomentar para que esto suceda más allá de slogans o intenciones puntuales. Los entrevistados difieren en esta respuesta, para algunas no existe industria audiovisual, para otros es incipiente y, para otros, está más vinculada a las producciones televisivas locales.

Los tres entrevistados también destacan un alto nivel de profesionalización en el sector y al mismo tiempo la falta de desarrollo en algunas áreas. ¿De todos los profesionales del campo audiovisual qué porcentaje culminó sus estudios terciarios o universitarios? ¿Cuántos recibieron algún premio o reconocimiento por sus producciones?

Si retomamos el concepto “puja distributiva” (Escobar,2005) para pensar el caso local y analizamos la distribución de capitales tanto económicos como culturales planteados, vemos una fuerte tensión entre condiciones muy desiguales para acceder a los financiamientos nacionales (Salta llegó un 0,002% del fomento distribuido por el INCAA en 2022). La intención de Renacer es dar cupos por provincias y regiones para equilibrar estas asimetrías (similar al programa Polos y Nodos 2010-2015), pero los requisitos fiscales y no fiscales funcionan como filtros que operan en la puja distributiva y excluyen a muchos realizadores locales. El capítulo fiscal da para una investigación complementaria: las y los entrevistados mencionan en varias oportunidades la dificultad de ser monotributistas y que para acceder a los premios la exigencia sea “pasarse” a responsable inscripto frente AFIP. Aquí puede haber una clave para pensar si realmente existe una industria audiovisual

en Salta: ¿una industria de monotributistas? Y si pensamos en las narrativas del NOA, ¿narrativas monotributistas? Nos interesa mucho resaltar esta condición de producción que muchas veces pasa desapercibida y es un fuerte condicionante para pensar proyectos, narrativas e identidades desde las regiones. No podemos pensar sólo las narrativas sin tener en cuenta las condiciones locales para producir. ¿Quiénes acceden a producir?

Seguir pensando las narrativas audiovisuales del NOA, poniendo el acento en las condiciones de producción locales es un desafío a continuar. Escuchar y amplificar las voces de realizadores y realizadoras que le ponen el cuerpo y el alma a sus proyectos es parte de la tarea. Si los recursos están concentrados en pocos actores en una matriz de país históricamente macrocefálica, ¿quiénes pueden contar las historias? ¿Quiénes acceden a los financiamientos importantes? ¿Se podría pensar que las grandes plataformas financian proyectos locales? El tema de regulaciones a las plataformas todavía se ve lejano en la Latinoamérica, pero es un camino al que están yendo los bloques de países como la Unión Europea.

En tiempos de crisis aguda, restricción de derechos y un avance contra todo lo público, este trabajo intenta rastrear algunas pistas con mirada local para generar insumos a futuras políticas públicas que impacten en las regiones de manera positiva y constructiva.

Bibliografía:

- Barbero, J. M. (1993). La comunicación en las transformaciones del campo cultural (pp. 59-68). En *Alteridades 3*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México
- Echenique, A. (2018). Representaciones sobre las relaciones sociales de “las fincas” en el cine salteño. En *Revista del Cisen Tramas/Maepova* vol. 6, N°. 1 pp. 143-157. Universidad Nacional de Salta - UNSa.
- Escobar, A. (2005). *Más allá del tercer mundo: Globalización y diferencia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH. Bogotá, Colombia. Recuperado: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072006000200016
- García Vargas, A. (2014). Democratización, políticas de acceso y vida cotidiana Experiencias de reconocimiento de la TDA en contextos populares urbanos. San Salvador de Jujuy, Argentina. En *Revista Oficios Terrestres*; no. 31. pp. 143-169 Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata - UNLP
- Observatorio Audiovisual - Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (junio, 2023). *Federalización del audiovisual en Argentina: Apuntes sobre su estado de situación*. <http://www.incaa.gov.ar/observatorio-audiovisual-2>
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del espectáculo*. Gedisa, Barcelona - España.

Videografía

Granados, T (Director) (2023). Puna de pandora - Renacer Audiovisual - Caschi Cine.
Disponible en <https://www.cont.ar/serie/d5114a26-c469-4346-802a-20ebf4c708c1>

Rosa, M. (Director) (2022). Ahatay: El demonio Blanco. Renacer Audiovisual - Cosmo Andina. Disponible en: <https://www.cont.ar/serie/d088eb0f-0e39-4fce-bf64-e18514732684>

Valdéz M. (2021). Ajatay, Inocencias Perdidas. Productor Martín Valdez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jga9eBEDWOM>

ARTÍCULOS

Género y sujeto migrantes en *La cola de la serpiente* de Leonardo Padura

Gender and Migrant Subjects in *La cola de la serpiente* by Leonardo Padura

Martha Barboza*

Recibido: 01/03/2024 | Aceptado: 15/10/2024

Resumen

Tomando como base el concepto de sujeto migrante propuesto por Cornejo Polar, en el presente trabajo me propongo indagar, por un lado, los modos de conformación de dicho sujeto en los personajes de origen chino que forman parte de la trama narrativa de esta novela policial. En este sentido, es importante tener en cuenta la importancia que ha tenido la corriente inmigratoria china en Cuba, y cuya presencia en la vida sociocultural de la isla ha quedado plasmada en el Barrio Chino de La Habana, donde se desarrolla gran parte de la historia. Y, por otro lado, me interesa, en función de la filiación genérica de la novela, determinar en qué medida el género policial puede ser considerado un género migrante teniendo en cuenta las producciones latinoamericanas.

Palabras clave: sujeto migrante, comunidad china, Cuba, novela policial, heterogeneidad

Abstract

Based on the concept of the migrant subject proposed by Cornejo Polar, this paper aims to explore, on the one hand, the ways in which this subject is shaped in the Chinese-origin characters that are part of the narrative plot of this detective novel. In this regard, it is important to consider the significance of the Chinese immigration wave in Cuba, whose presence in the island's socio-cultural life is reflected in Havana's Chinatown, where much of the story takes place. On the other hand, I am interested, given the novel's generic affiliation, in determining to what extent the detective genre can be considered a migrant genre, especially in the context of Latin American productions.

Keywords: migrant subject, Chinese community, Cuba, detective novel, heterogeneity

* Argentina. Universidad Nacional de Salta-Facultad Regional Multidisciplinaria Tartagal. Licenciada en Letras y Especialista en Entornos Virtuales de Aprendizaje. Profesora Adjunta en las cátedras Literatura Hispanoamericana, Teoría Literaria I y II en la carrera de Letras. Directora de numerosos proyectos de investigación sobre literatura hispanoamericana y argentina, Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa.). mbarboza05@gmail.com

La novela policial latinoamericana, ¿un género migrante?

Latinoamérica ha construido su mapa histórico, político y cultural sobre la base de las migraciones propias y ajenas, es decir, por los desplazamientos al interior del continente y por los producidos desde Europa, África y, en menor medida, de Asia. Proceso este que nunca se ha detenido y que, en los últimos años, por los efectos de la globalización y de las nefastas políticas económicas neoliberales, se ha incrementado intensamente. De este modo, se ha conformado, en el vasto territorio de la región, una variedad de espacios socioculturales, que se diseminan y articulan a través de los procesos migratorios. Sujeto y discurso, con sus múltiples e inestables contenidos, han generado, asimismo, una dispersa y variada gama de producciones literarias y culturales que se definen por su heterogeneidad. Precisamente, a partir de la categoría de sujeto migrante (1996), de sus discursos y de sus modos de representación, Cornejo Polar considera que es posible “[...] leer amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana -entendida en el más amplio de sus sentidos- especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad” (1996a, p. 838).

La narrativa latinoamericana, en sus diversas formas genéricas, constituye uno de los espacios discursivos a través del cual se representan las expresiones socioculturales que dan cuenta de la heterogeneidad propia del continente. Heterogeneidad construida, según Cornejo Polar, sobre la base de los desplazamientos, presencia y circulación de los migrantes. Así, el sujeto que emerge y se configura a partir de estos procesos migratorios es, por su propia naturaleza, un sujeto heterogéneo, resultado, precisamente, de su acto de migrar (Bueno Chávez, 2004, p. 37). Es en este sentido que la literatura de la región resulta el espacio discursivo más indicado y apropiado para representar una realidad tan heterogénea como la latinoamericana. Se trata, entonces, de analizar los modos de producción textual de una “literatura situada” en el problemático cruce de dos sociedades y dos culturas y de determinar cómo funciona el sistema literario latinoamericano (Cornejo Polar, 2003, p. 16-17).

Dentro de este sistema literario, la novela constituye, precisamente, uno de los géneros que ha acompañado al sujeto migrante en sus desplazamientos espacio-temporales, desde su llegada al continente. Es lo que ha sucedido también con la novela policial, en sus diferentes modalidades, ya que ha conformado un espacio narrativo en el que confluyen múltiples y diversos discursos que, en cierto modo, se construyen sobre la base ideada por Poe. La diferencia no está dada por los elementos y rasgos tipificadores del género, sino por el modo de disponerlos, por el medio utilizado para conformarlos y por los matices añadidos para salvar la repetición. Así, con la aparición de novelas, historietas, films, series televisivas, folletines, etc., se pone en evidencia que “lo policial es una categoría que atraviesa diversos géneros” discursivos; “pero también implica hablar del Estado y su relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción” (Link, 1992, p. 6). El juego, la mezcla, el desvío, los desplazamientos son siempre practicados sobre los elementos consagrados por el canon. En este sentido, puede decirse que la literatura policial latinoamericana se produce sobre ese soporte “extraño” y “ajeno” dado por los clásicos ingleses y por los *thrillers* norteamericanos. Según Leonardo Padura Fuentes, es en la década del setenta cuando esta corriente de literatura policial adquiere su definitivo carnet de identidad a través de las producciones de Manuel Vázquez Montalbán (España),

Rubem Fonseca (Brasil), Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia (México), Osvaldo Soriano (Argentina), Daniel Chavarría y Luis Rogelio Noguerras (Cuba), cuyas propuestas narrativas, heterodoxas y multiformes devienen modelo: el llamado *neopolicial iberoamericano* (2003, p.13). A partir de las décadas de los ochenta/noventa el género, en el continente, se consolida con nombre propio y particularidades distintivas. No obstante,

...a pesar de que el modelo formal que rige el género (sobre todo el de la novela negra norteamericana) es respetado en gran medida (condición indispensable para entrar en el paradigma policial), el entramado discursivo y la particular disposición y selección de aspectos y elementos complementarios convierten a estas novelas en textos que exigen una nueva competencia lectora, más allá del pre-concepto genérico. Aún más, muchas veces el modelo policial funciona como trasfondo y base para la incorporación de otras estrategias discursivas y literarias que atraviesan el género y lo configuran de una manera diferente, permitiendo, de ese modo, leer más allá de lo policial un estado de la sociedad y de la literatura. (Barboza, 2008, p. 3)

En consecuencia, esta nueva novela policial latinoamericana o neopolicial, no se aparta totalmente del molde canónico, más bien, desborda sus límites que sólo permiten observar aquellos elementos que lo tipifican y encasillan dentro del modelo formal establecido. No se constituye solamente como un género literario particular, sino también como un discurso social que lee la sociedad no sólo desde el crimen, sino también desde los acontecimientos cotidianos y marginales que contextualizan la anécdota policial.

Estas nuevas formas narrativas policiales, sin perder sus rasgos y procedimientos distintivos que permiten su reconocimiento, y con las reformulaciones que cada contexto regional requiere, son las que mejor representan las conflictivas realidades sociales de las distintas ciudades latinoamericanas. Mempo Giardinelli, Ignacio Paco Taibo II, Ricardo Piglia, Leonardo Padura, escritores del género (quienes también reflexionan sobre el mismo) coinciden en considerarlo como uno de los géneros más realistas, debido a que sus historias se construyen teniendo en cuenta las peculiaridades socioculturales de cada país y sus conflictos políticos¹:

En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen. (Piglia, 1979, p. 9)

[...] la literatura negra es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. Es un medio tan bueno como cualquier otro para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en que vivimos. (Giardinelli en Kohut, 1990, p. 173)

¹ Un importante número de estudios dedicados al género negro y, particularmente, al neopolicial, adoptan idéntica perspectiva con respecto al mismo. Algunos de ellos se consignan en las referencias bibliográficas.

Es que siento que es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen. (Taibo II en Scantlebury, 2000, p. 2)

...esta nueva novela policial iberoamericana centra su interés en los mundos ciudadanos y contemporáneos en los cuales conviven el crimen y la vida, la violencia y la realidad más rampante y esencial de un universo abocado a todas las crisis políticas, económicas, morales y culturales. (Padura Fuentes, 2003, p. 2)

Es, precisamente, en este sentido que puede considerarse a la nueva novela policial, que se produce en la región, como un género migrante que no ha cesado de desplazarse por los diferentes escenarios urbanos de la región. Como resultado del acto de migrar, esto es, de desplazarse por diferentes tiempos y contextos, ha ido incorporando códigos culturales y discursivos que han determinado, asimismo, su carácter heterogéneo, más allá de una base genérica común que permite su identificación. Al desplazarse de un universo cultural (el anglosajón) a otro, sujeto y discurso ponen de manifiesto y generan diferentes heterogeneidades procedentes de las diversas realidades en las que se insertan. Se trata, como lo sugiere C. Arámbulo López, de una “migración cognitiva, (la cual) consiste en la adopción de las normas de la nueva estética, en el acogimiento de su retórica. En estos textos migrantes, producidos “por sujetos que han realizado el trayecto ideológico, estético, retórico que los define como sujetos migrantes culturales”, sin necesidad del desplazamiento físico, no desaparecen las huellas de la estética original (2018, pp. 227-228)

En una dinámica y movimiento constantes, iniciados desde el momento en que hace pie en la región, la narrativa policial, en tanto género “migrante”, incorpora aspectos de la cultura que la acoge, incluso en los períodos de simple copia, imitación o adaptación. Resulta apropiada aquí la reflexión de José María Arguedas, referida por Cornejo Polar, sobre el hombre andino moderno que se apropia “selectivamente de atributos que le son ajenos” y enriquece “con ellos su experiencia de mundo”, pero aplicada al relato policial hispanoamericano. Éste, en cierto modo, “impuesto desde fuera”, incorpora elementos de otras tradiciones, ajenas a él, por lo que resulta “transformado en términos de uso y de sentido hasta un punto tal que su identidad moderna -pese y tal vez gracias a esos cambios sigue siendo inconfundiblemente” policial (Cornejo Polar, 1996b, pp. 45-46). Así, sujetos, acciones, historias, códigos lingüísticos, costumbres y otros signos se filtran y son absorbidos por ese espacio narrativo ajeno para, de algún modo, “ser funcional en la cultura que ahora lo enmarca” (Bueno, 2004, p. 16). Ello se hace más evidente en la novela negra y en el neopolicial cuya presencia, en el sistema literario hispanoamericano, expresa estados y necesidades de una sociedad a través de una narrativa que, desde la ficción, y sin renunciar al carácter urbano que le dio origen, también “habla” de los “grandes traumas sociales”. De ahí que el neopolicial sea “un género llamado a convertirse en el mecanismo de denuncia y reflexión sobre nuestras convulsas realidades” (Taibo II en Forero Quintero, 2007, p. 129).

Desplazamiento y reescritura de un mismo género: del policial revolucionario al neopolicial

En Cuba, a partir de la década del setenta, la novela policial se instala como una de las formas narrativas dominantes dentro del campo de producción literaria de la isla. Atraviesa y representa dos momentos claves en la historia cubana². En el primero de ellos, ubicado entre las décadas del setenta y ochenta, se lleva a cabo la difusión y consolidación del proyecto político cultural de la Revolución a través de la producción de una narrativa que funciona “como foco irradiador de los nuevos parámetros políticos, sociales e ideológicos” (Luján 2009, p. 208).

En esta narrativa, que incluye principalmente al género policial, la novela histórica y el testimonio, domina la función didáctica y modelizadora por sobre la literaria o estética, con respecto a sus destinatarios (el pueblo cubano). En virtud de ello, este proyecto político-cultural de carácter oficial se enmarca en el proceso revolucionario que apunta a la construcción de una nueva sociedad, la cual implica, a su vez, la implementación de un nuevo sistema de valores. “En función de dicho objetivo, esta epopeya de la Revolución diseña un mundo maniqueo, una definición del Bien y del Mal en el universo narrativo, que destierra la ambigüedad, expulsa las visiones relativistas y, en consecuencia, elude toda posibilidad crítica.” (Luján 2009, p. 232). Tales valores son jerarquizados de acuerdo con una estructura rígida en la que se prioriza la ética revolucionaria. De ese modo, la literatura que se produce en este período, particularmente la policial, está indefectiblemente atravesada (dominada) por pares dicotómicos que sustentan esta oposición maniquea (pasado/futuro, opresión/liberación, atraso/progreso, traidor/héroe, revolucionario/contrarrevolucionario, socialismo/capitalismo):

...está presente en los textos de la serie -especialmente en los que pertenecen al género policial- la diferenciación entre una modernidad concebida como progreso (la revolucionaria) y una modernización decadente, la de Estados Unidos, en la que el avance tecnológico corrompe al ser humano y lo convierte en enemigo de sí mismo. [...] se trata de una de las formas de la épica revolucionaria; es uno más de los códigos literarios en que se manifiesta la concepción dual de la realidad escindida entre una positividad revolucionaria y una negatividad antirrevolucionaria. (Luján 2009, p. 239 y 304)

En este contexto, el género policial adquiere un rol protagónico y se convierte en un importante “instrumento” de difusión ideológica. Sin abandonar sus convenciones genéricas (necesarias para su identificación), sus procedimientos son re-situados por medio de una preceptiva propia instituida e impulsada por la política cultural oficial y con un nombre distintivo: novela policial revolucionaria³. Novela que, según José Antonio Portuondo, “(...) mantiene los rasgos esenciales del género, pero trae este nuevo sentido

² Sobre la novela policial cubana de este período, véanse en las referencias bibliográficas algunos estudios sobre el tema.

³ Contribuyeron a su enorme éxito popular, la promoción oficial a través de la organización de coloquios, concursos, conferencias, premios y del apoyo económico para las ediciones por parte del Estado.

de identificación de justicia y legalidad socialistas, y, sobre todo, el concepto de realización colectiva, como autodefensa del nuevo orden social revolucionario” (1973, p. 132). Los crímenes cometidos en estos relatos, más allá de su carácter individual, siempre son contra el Estado, es decir, constituyen un “delito contrarrevolucionario perpetrado desde el exterior o en el interior contra el estado socialista cubano” (Luján 2009, p. 333). Su resolución ya no está a cargo de un detective particular, sino que es una labor policial realizada de manera grupal. Lo paradójico de esta modalidad “revolucionaria” de la novela policial cubana es que toma elementos de una tradición literaria burguesa y los redirige hacia sus propios intereses políticos (Lameiro Tenreiro, 2015, p. 280)⁴.

A mediados de los ochenta, comienzan a manifestarse los primeros signos de desgaste y decadencia de esta novela policial, cuando Daniel Chavarría y Justo Vasco publican conjuntamente, *Completo Camagüey* (1983) y *Primero muerto* (1985), marcando así las instancias previas al inicio de la segunda etapa para el género. En estas novelas, los autores exponen su crítica a la situación política y económica del país a través de un discurso inesperadamente descatado con respecto a las convenciones exigidas, desde el Estado, para su escritura (Noguerol Jiménez 2006, pp. 126-127). Tendencia que se profundiza hacia fines de la década del ochenta, momento en que el contexto sociopolítico y económico de la isla se ve duramente alterado como consecuencia de la caída del Muro de Berlín y del derrumbamiento de la Unión Soviética. Este período de crisis, conocido como Período Especial, está atravesado por el aumento significativo del desempleo, la pérdida de confianza en el Estado y un empobrecimiento generalizado que derivan en el incremento de la prostitución y de pequeños trabajos informales que contribuyen a la supervivencia de los castigados habitantes de la isla.

La narrativa cubana, incluida la policial, expresa todos estos cambios a través de un grupo de escritores (en su mayoría nacidos en la década del cincuenta), conocidos como los “Nuevos”, entre los que se encuentran Arturo Arango, Luis Manuel García, Senel Paz, Reinaldo Montero, Francisco López Sacha, Abel Prieto y Leonardo Padura. Si bien no constituyen un grupo homogéneo, comparten su malestar frente a la situación socioeconómica del país y la necesidad de alejarse del relato épico revolucionario de los setenta, e impulsar una narrativa de corte más “intimista, subjetivo y desenfadado en el que cabía la experimentación y el conflicto” (Huertas en Uxó 2021, p. 9).

Es este contexto que Leonardo Padura (1955) comienza a cobrar relevancia: primero con sus artículos y ensayos publicados en el periódico *Juventud Rebelde* y en la revista *El Caimán Barbudo*, en los que aborda temas relacionados con la situación de Cuba, la literatura y los cambios que está experimentando el género policial en la isla. Pero

⁴ Entre la gran cantidad de novelas policiales revolucionarias de este período, se destacan: *Enigma para un domingo* (1970), de Ignacio Cárdenas Acuña (Menton considera que, si bien esta obra reúne muchas de las características del policial revolucionario, la mayor parte de ella “narra cómo un detective privado, estilo Sherlock Holmes, descubre quién fue responsable por un asesinato misterioso”, por lo que no la incluye en este canon, en cambio otros críticos (Luján, Uxó) le atribuyen un carácter fundacional o de transición); *Joy* (1977), de Daniel Chavarría; *El cuarto círculo* (1976), de Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera; *Si muero mañana* (1977), de Luis Rogelio Nogueras; *La ronda de los rubíes* (1973) y *Explosión en Tallapiedra* (1972), de Armando Cristóbal; *La justicia por su mano* (1973), de José Lamadrid; *No es tiempo de ceremonias* (1974), de Rodolfo Pérez Valero; *Los hombres color del silencio* (1975), de Alberto Molina.

es con su primera novela, *Pasado perfecto* (1991)⁵, primera de la serie protagonizada por el detective Mario Conde, con la que, según la crítica, se da inicio al neopolicial en Cuba y su autor comienza a adquirir una creciente notoriedad que mantiene hasta la actualidad (Uxó 2021; Noguerol Jiménez 2006; Castellarín 2007; Escribá y Sánchez Zapatero 2007). El alto grado de trascendencia que ha alcanzado su obra ha provocado lo que Uxó llama ‘fenómeno Padura’, pues su éxito ha generado un más que significativo número de estudios a nivel internacional sobre las novelas protagonizadas por Mario Conde (2021, p. 14)⁶

A partir de las primeras novelas de Leonardo Padura, comienza, entonces, a perfilarse una nueva narrativa policial. No se configura en oposición a la anterior, sino a partir de una reformulación genérica con la incorporación de elementos de la novela policial clásica, de la negra norteamericana e incluso de la policial revolucionaria cubana. Se produce un proceso de “literaturización” del género a través del ingreso del humor, la parodia, los juegos intertextuales, distintas expresiones de la cultura popular (cine, canciones, telenovelas), que operan una transgresión genérica con respecto a la novela policial “revolucionaria”. El mismo Padura señala las diferencias producidas por este desplazamiento del policial revolucionario al neopolicial y que caracterizan su propia escritura:

El policiaco cubano, que surgió en la década del 70 como movimiento [...] fue una manifestación más de la estética realista-socialista: las novelas y relatos se dedicaban a presentar una lucha muy definida entre el bien y el mal, que podía ser entre Estado y delincuencia en la vertiente detectivesca o entre socialismo e imperialismo en la de contraespionaje. [...] en el caso cubano la fórmula se agotó en los años 80 [...] Es en los 90 cuando yo comienzo a escribir mis novelas y mi primer propósito es hacer un tipo de literatura que tuviera como primera condición, su valor y esencia literaria, y como segunda que fuera un tipo de policial totalmente diferente al que se había escrito con anterioridad en la isla. Y la diferencia la marcan no solo los personajes, que son más contradictorios y reales, o la propia elaboración literaria del texto, sino y sobre todo la mirada hacia la realidad que trata de irse por encima de la simple controversia entre el bien y el mal, y busca los matices del bien y las gradaciones del mal en una sociedad como la cubana en la que persisten males sociales como la corrupción, el tráfico de influencias, el abuso de poder y otras formas de criminalidad, que no desaparecen (pues a veces hasta florecen) en los sistemas socialistas. (Uxó 2006, p. 28)

A partir de esta nueva estética que adquiere el género, se logra entonces, una representación más compleja de la realidad que vive la sociedad cubana, ya que, por un lado, se abandona la división maniquea entre el bien y el mal, y se profundiza en los perfiles

⁵ Junto con *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) conforma la *Tetralogía de las Cuatro Estaciones*. Serie que se continuará luego con seis novelas más: *Adiós Hemingway* (2001), en la que incluye la *nouvelle La cola de la serpiente*, corregida y reeditada en el 2011; *La neblina del ayer* (2005); *Herejes* (2013); *La transparencia del tiempo* (2018); *Personas decentes* (2022). No se incluyen aquí otras novelas y cuentos no policiales ni ensayos.

⁶ Son numerosos los artículos, ensayos, tesis, revistas especializadas dedicadas a este autor y su obra. En las referencias bibliográficas, se consignan algunos de ellos.

psicológicos y socioculturales de los personajes (criminales, policías, ciudadanos comunes). Y por otro, se construye un discurso crítico sobre el contexto político, económico y social del país. Crítica que no excluye el posible fracaso de la Revolución ni la responsabilidad que tienen las instituciones con respecto al deterioro de las condiciones de vida por las que atraviesan los cubanos (Lameiro Tenreiro, 2015, p. 281)⁷. La investigación colectiva se invierte con respecto a la modalidad genérica anterior y cede su lugar al accionar individual de un detective que se aboca a la indagación de los crímenes perpetrados por el Estado.

En esta nueva dirección, se inscriben las novelas policiales de Padura las que, a través del juego creativo de la ficción, construyen mundos posibles que se cruzan y superponen con mundos culturales diferentes y, muchas veces, alejados del contexto de emisión del discurso. La Habana es el espacio en el que se instalan, circulan e interactúan sujetos y grupos sociales heterogéneos que, por diversos motivos, son o han sido marginados por una gran parte de la sociedad cubana conservadora que se percibe a sí misma como indefectiblemente blanca y heterosexual; concepción que es respaldada, desde los distintos espacios de poder a través de prácticas discriminatorias “políticamente correctas”, que se proyectan en todas las esferas sociales: la comunidad china, la chino-cubana, la africana, la afrocubana, los santeros, los homosexuales, entre otros. Se genera, así, un macro-contexto sociocultural de base en el que se narran y suceden historias, pero en el que también tiene un papel dominante la descripción de una sociedad degradada y en crisis y de los sujetos que la habitan.

Crimen y sujeto migrante en La Habana

La cola de la serpiente, publicada en 2011, es una de las novelas que integra la serie policial de Padura, y constituye el espacio más apropiado, por sus características genéricas, para instalar y narrar, desde la excusa de un crimen, la historia de un sujeto migrante, cuya heterogeneidad de base, que permite su diferenciación frente a los otros sujetos (migrantes o no), no ha sido alterada o modificada, en gran medida, con la incorporación de elementos y prácticas socioculturales del lugar que lo acoge, a pesar del ya largo tiempo de residencia en la isla.⁸ En efecto, la simple y clásica fórmula: crimen-

⁷ En muchos de los textos literarios de esta época, no solo policiales, puede leerse cómo la crisis socioeconómica afecta la vida cotidiana de los cubanos: “En los últimos meses los apagones, provocados por la ya intermitente llegada de petróleo soviético habían terminado con botellas lanzadas a la calle, con pedradas a las vidrieras y otros vandalismos (...)” (Padura 2015, p. 26); “-La Habana (...) -digamos que sigue siendo hermosa, a pesar de las ruinas, del deterioro y de la negligencia. Cuba es difícil de entender: hay escasez, inconformidades, un transporte terrible, apagones (...)” (Wendy Guerra, *Negra*, 2013); “La Habana está triste, desvincijada, hecha leña. Mira pa'allá, un muchacho de treinta años armado de una cuchara hurga en el latón de basura de G y 17. Expurga cuidadosamente en los nailones grasientos y devora sin el menor escrúpulo las sobras podridas que encuentra” (Zoé Valdés, *La nada cotidiana*, 1995, p. 57); “(...) ¿Te lo imaginas con luparas y comiendo espaguetis napolitanos aquí en Cuba, en 1989, con lo difícil que se ha puesto la salsa de tomate?” (Padura, *Vientos de cuaresma*, 2015, p. 183)

⁸ El proceso migratorio de la comunidad china en Cuba, tanto clandestino como legal, se inicia, en 1847, cuando arriba un importante contingente de chinos, que llegan a la isla contratados por la oligarquía azucarera cubana, para reemplazar la mano de obra perdida con la abolición de la esclavitud. Hacia fines de la década del setenta del siglo XIX, se produce otra oleada migratoria proveniente de California, conformada, en este caso, por comerciantes importadores, transformando significativamente la presencia de esta comunidad en

detective-investigación-resolución funciona, en esta oportunidad, como disparador para volver a contar la historia de la comunidad china en Cuba en formato de novela policial. Padura, como lo expresa en la “Nota del autor”, al final del relato, pone en ficción una historia que tiene su origen en 1987, cuando publica en el vespertino *Juventud Rebelde*, el reportaje “Barrio Chino. El viaje más largo”; texto que, poco después, generará un documental cinematográfico con el mismo título. En 1998, aparece como complemento de la novela *Adiós, Hemingway* y en formato de cuento; finalmente, en 2011, luego de una *nueva reescritura*, se edita la versión novelística (Padura, 2015, p. 183-184)⁹. Instala así, en el espacio narrativo de la novela, un entramado discursivo-literario en el que se mezclan, se borran, los límites precisos entre ficción y realidad:

...lo narrado es ficción, aunque tiene un fuerte contenido de la realidad. Aquí, detrás de la aventura policíaca que arrastra a Mario Conde hacia el barrio Chino de La Habana, está la historia de un desarraigo que siempre me ha conmovido: el de los chinos que vinieron a Cuba [...] similar al de tantos emigrantes económicos, tan comunes en el mundo de hoy. La soledad, el desprecio y el desarraigo son, pues, los temas de esta historia [...] (2015, p. 184).

Además, el papel protagónico del componente asiático permite releer la incorporación, tanto de las imágenes orientales estereotipadas, en la literatura de la región, como la fisura que el sujeto migrante chino interpone en las representaciones identitarias latinoamericanas, y particularmente, cubanas. (Fernández Bravo, 2015, p. 55)

La Habana, como muchas ciudades latinoamericanas, se convierte, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en el espacio urbano en el que confluyen las propias heterogeneidades: las provenientes del campo y las de otros grupos migrantes. Constituye el espacio en el que, producto de esas migraciones, se establecen otros sujetos y otras culturas, como ha sucedido con la china. Si bien la dinámica de contacto con la cultura cubana no ha tenido una gran fluidez, los testimonios y documentación existentes al

la isla. Finalmente, en 1917, con el auge de una nueva corriente migratoria, la población china, en Cuba, se convierte en una de las más importantes en Latinoamérica. Posteriormente, y por motivos socio-políticos y económicos, esta población se vio reducida hasta quedar concentrada en el viejo Barrio Chino, en el corazón de La Habana. Sobre los problemas relacionados con la comunidad china en Cuba, ver Mena Yi, especialmente, los capítulos 1 y 2).

⁹ Así como la comunidad china, en Cuba, ha sido la más importante de Latinoamérica, es también relevante la presencia de su vida y cultura en la producción literaria de escritores cubanos (narrativa, poesía, canciones). Sus huellas pueden leerse en textos de autores de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX: Ramón Meza (1861-1911), quien, según Ana Cairo (2000), podría ser considerado el primer escritor cubano “que fijó elementos para una tipología de personajes chinos”, Regino Pedroso (1896-1983), Fayed Jamís (1830-1888), José Martí (1853-1895), Julián del Casal (1863-1893), y poemas y canciones populares incluidos en antologías como *La nueva lira criolla* (1907) y *El parnaso cubano* (1907). También, en obras de autores más contemporáneos del siglo XX: José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Miguel Barnet, Severo Sarduy, Mayra Montero, Virgilio Piñera, Antonio José Ponte refieren, en algunas de sus obras, aspectos de la vida y cultura de la comunidad china o escriben historias protagonizadas por personajes de origen chino. Asimismo, merecen destacarse el estudio *El rastro chino en la literatura cubana* (2019) de Rogelio Rodríguez Coronel y la revista *Catauro*, Año I, N° 2 de 2000, dedicados al tema.

respecto dan cuenta de “la dominación, la exclusión, el desplazamiento, la opresión, la explotación, la extinción y la resistencia” (Bueno Chávez, 2004, p. 32) que ha experimentado la comunidad china¹⁰.

Juan Chion, amigo y guía de Conde, dentro del Barrio Chino, es la expresión y representación de un sujeto esencialmente colectivo, que desde un presente decadente como el barrio y la ciudad que habita, narra una historia de migraciones traumáticas y de una frustrada esperanza de retorno a un país que solo quedó en la imaginación:

...mi Padre, Francisco, Pedro y todos esos chinos son unos hombres que han pagado un precio altísimo por estar en el mundo. Les ha pasado todo lo malo: han sufrido hambre, desprecio, discriminación, desarraigo y todo lo que quieras en una lista de miserias y humillaciones tan jodidas como esas. (Padura 2015, p. 138)

Juan Chion es la proyección de una masa migrante que, como afirma Bueno, “habla’ con sus cuerpos, desplazamientos, acciones, posiciones y posesiones. Maneja su situación espacio-temporal para enunciar carencias, necesidades, reclamos, conquistas, acciones, reacciones...” (2004, p. 32). Es en este punto donde el testimonio ingresa en la ficción para dar cuenta de una historia de migraciones que explican su aislamiento y hermetismo presentes:

Habían cruzado el mar huyendo del hambre y la miseria, de los poderes absolutos y los enrolamientos militares forzosos y al final habían hallado algo tan temible como lo que les hizo huir: el desprecio, la incompreensión, el abandono, incluso la muerte en modos tan horribles como el que sufrió Sebastián, el primo de Juan, congelado en la bodega de un barco. (Padura, 2015, p.105)

El misterioso crimen de Pedro Cuang, sucedido en un miserable conventillo del Barrio Chino, ubicado en el centro de La Habana Vieja, y su posterior investigación llevan al detective Mario Conde a adentrarse en ese pequeño, degradado y olvidado fragmento de un país tan lejano como extraño. Y descubre su casi total ignorancia sobre estos sujetos que ya llevan habitando el suelo cubano por más de cien años. Su conocimiento solo se limita a prejuicios discriminatorios y a veces humorísticos instalados en el imaginario popular de la población cubana:

Mira, si quieres hacer una *nganga* judía, para hacer el mal, debes buscarte un difunto que haya sido bien malo [...] Por eso los mejores huesos son los de los locos, y mejor que los de los locos, los de los chinos, que son los tipos más rabiosos y vengativos que hay en el plano de la tierra [...] (Padura, 2015, p. 101)

¹⁰ Al reportaje Barrio Chino: el viaje más largo publicado, en 1987, por Leonardo Padura, pueden sumarse varios estudios realizados a partir de investigaciones etnográficas, antropológicas y periodísticas sobre la comunidad china en Cuba. Algunos de los más importantes se consignan en las referencias bibliográficas.

A través de los personajes Juan Chion, Francisco Chiú y el asesinado Pedro Cuang y de sus historias individuales habla un sujeto colectivo, cuya representación es construida desde la perspectiva de Conde, quien, a su vez, representa a los cubanos “originarios”, no chinos. Situación narrativa que revela, una vez más, cómo se impone la mirada occidentalizada, pues tanto el detective como el narrador hablan “por” y/o “en lugar de” ese sujeto otro que lo interpela desde su diferencia. Así, en las descripciones y en los diálogos entre Conde y Juan Chion, es inevitable la comparación y confrontación cultural e ideológica entre dos mundos opuestos, evidenciando una separación sociocultural nunca superada. En este sentido, la comunidad china, en tanto sujeto migrante, se mantiene aferrada a su cultura, que poco y nada ha incorporado de la cultura cubana, solo lo necesario para vivir en un país que nunca dejó de ser extraño y ajeno. Aprenden la lengua por necesidades comunicativas, incorporan algunas prácticas de la religión católica, como el bautismo o la invención de un santo propio como san Fan Con¹¹, mezcladas con rituales de la comunidad afrocubana; la españolización de sus nombres originarios, (Juan, Francisco, Pedro), aunque conservando apellidos chinos, para ser reconocidos como ciudadanos cubanos; y las comidas a las que agregan ingredientes locales. La vida en comunidad, dentro los límites del barrio, les permite a estos sujetos conservar activas prácticas y costumbres de su cultura de origen y sus códigos de convivencia y autoprotección, tomando solamente aquellos elementos ajenos que los hacen funcionales dentro de su sistema y de la sociedad en la que se hallan insertos.

La comunidad china, en tanto sujeto migrante, asume aquí, su carácter heterogéneo como derivado del mismo acto de migrar. A través de sus desplazamientos temporales y espaciales, incorpora e internaliza culturas, lenguas y prácticas socioculturales sin eliminar o diluir sus propias diferencias y conflictos, sino más bien acentuándolos (Bueno Chávez, 2004, p. 38). Ello explica la necesidad de “duplicar su territorio de origen” en el reducido espacio de un barrio, pero Juan Chion también lo hace desde fuera de él, desde la casa que compró para vivir con su familia. Según Cornejo Polar, este sujeto habla desde dos lugares (1996, p. 841): un aquí y un presente, que lo involucra en la investigación del crimen de Pedro Cuang, pero también expone una vida más apacible e “integrada” en la comunidad cubana, fuera del Barrio Chino, con una hija mestiza¹², nacida de su matrimonio con una

¹¹ Nombre que, en función a su transcripción fonética, ha sido escrito de diferentes maneras: Sanfancón, San Fancón, Chan Fan Kong. Entidad religiosa que se ubica dentro del complejo religioso Ochá-Ifá en Cuba. Concebido como avatar o “camino” de Changó en China, San Fancón deviene singular producto cultural, propio de la integración del chino al etnos cubano, proceso que comenzó hace más de 150 años, que dio como resultado a esta deidad surgida de la necesidad de poder vivir en dos mundos: el de los blancos que los oprimía y de los africanos con los que vivían (Meza 2005; Águila de Ifá, 2012).

¹² Con respecto al término “mestiza”, cabe señalar que su uso, en este caso, señala la emergencia y configuración de un *sujeto-otro*, investido en el personaje de Patricia Chiún, la que, en tanto sujeto mestizo, heterogéneo, se instala en el entre, en el punto de intersección entre dos orígenes o procedencias étnicas, migrantes, consideradas jerárquica y socialmente inferiores: la china y la afrocubana, y en el que las partes de su identidad otra se conservan, principalmente, a través de las marcas físicas. Obviamente, no se desconocen aquí los numerosos, diversos y, no pocas veces, enfrentados debates que han generado (y continúan haciéndolo) los términos *mestizo/mestizaje* como categorías conceptuales, desde distintos campos del saber (biología, antropología, sociología, estudios culturales y literarios, filosofía). En general, la mayoría de estas perspectivas coinciden en que se trata de un constructo teórico-conceptual de carácter político, cultural e intelectual. Sin embargo, más allá de los cuestionamientos (sobre todo negativos) que el uso del término “mestizaje” ha provocado, y de los intentos de darle “otros nombres tales como hibridación, sincretismo, *métissage*, *mélange* y *creolización*, o relacionado con otros conceptos como el de diáspora (Anzaldúa 1987;

afrocubana. Y un allá que es su país, el pasado, la llegada a Cuba con la ilusión del regreso, las pérdidas y el Barrio Chino, esa proyección de un fragmento de ese otro fragmento que es Cantón, y desde donde comunica experiencias distintas y negativas, atravesadas por un sentimiento de desgarramiento, de pérdidas afectivas:

Pero Juan Chion, que realmente se llamaba Li Chion Tai y era un hombre demasiado bueno, nunca había ganado suficiente plata para llegar a ser rico ni jamás regresó a la aldea: sus padres se ahogaron en una inundación del mismo río que les daba comida, dos de sus hermanos murieron en una rebelión campesina y el resto de su familia se dispersó por un país demasiado ancho y ajeno, en busca de una salvación que Li Chion Tai nunca pudo saber si se había producido... (Padura, 2015, pp. 49-50)

En consecuencia, la heterogeneidad que configura al sujeto chino migrante se basa en la constante afirmación de las diferencias y de la discontinuidad cultural. Ello, en virtud de que, como lo señala Bueno, la migración “altera un estado quieto de heterogeneidad” que lleva al sujeto, en su desplazamiento, a crear “visiones contrastivas del mundo y necesidades comunicacionales por sobre las fronteras culturales y de las experiencias vividas (1994, p. 55). Así, Juan Chion y los otros chinos, al desplazarse de un universo cultural a otro, opuesto al suyo, activan sus propias heterogeneidades internas y, al mismo tiempo, generan otras nuevas. Precisamente, por esta dinámica de la heterogeneidad, sus ámbitos culturales se vuelven permeables para permitir la entrada de los signos ajenos y la salida de los propios y, de ese modo, negociar situaciones de uso y expresión de los mismos. Por esta especie de intercambio, son funcionales con la cultura que los acoge, pero también se empeñan en el contraste, en preservar las diferencias, frente a ese otro sujeto cultural (Bueno Chávez, 2004, p. 55): su visión del mundo, sus códigos de convivencia, o el hecho de saber hablar perfectamente la lengua española, y sin embargo no hacerlo, simplemente porque no quieren:

-Ta' estlaño, estlaño cantidá- aceptó al fin Juan Chion...

-Oye, Juan, tú mismo, que llevas más de cincuenta años viviendo en Cuba, dime una cosa, por qué ustedes no hablan bien el español, eh?

Juan Chion acentuó su sonrisa.

-Porque no me da la gana de hablar como ustedes, Mario Conde -dijo, haciendo un esfuerzo por redondear todas las sílabas y marcando cada erre como si se tratara de un ejercicio agotador. [...] (Padura, 2015, p. 35)

Bhabha 1994; García Canclini 1995; Gilroy 2000; Hale 1996; Ifekwunigwe 1999; Nelson 1999; Smith 1997; Werbner and Modood 1997; Young 1995)” (Wade 2003, p. 174), ninguno de ellos ha logrado su reemplazo absoluto o definitivo. Probablemente, esta multiplicación de nombres “referentes al proceso de la mezcla obedece a la percepción de que no hay un solo mestizaje, sino múltiples mestizajes o procesos de mezcla” (Wade 2003, p. 174). A ello se suma que, al ser, como lo sostiene Cornejo Polar, una categoría que construye sus bases “en disciplinas ajenas al análisis cultural y literario, (...) básicamente en la biología (...) se trata de un concepto ideologizado en extremo” y su uso, cargado de préstamos semánticos, no llega a resolver la problemática que suscita (1997, p. 341-342).

En tanto, el otro cultural, investido en la figura del detective Conde, ante su desconocimiento sobre una comunidad tan hermética y diferente, observa y pregunta no solo a los efectos de la investigación sobre la muerte de Pedro Cuang, sino también para comprender sus códigos y comportamientos. Pero la otra parte de este sujeto, representado por los otros personajes no chinos, han expresado y lo siguen haciendo, desde el arribo de esta comunidad, a mediados del siglo XIX, rechazo, actitudes de burla, marginación, violencia y sometimiento, no aceptando sus diferencias. Finalmente, está el sujeto mestizo, representado en Patricia Chion, policía, hija de Juan y de una mujer afrocubana, y quien, al haber vivido fuera del Barrio, no se reconoce como perteneciente a la comunidad china, por lo que acude a Conde para que le proporcione información sobre el crimen de Pedro Cuang, algo que ella no puede conseguir. Patricia representa a un sujeto que busca aglutinar y disolver las diferencias; constituye el punto de intersección/fusión entre dos etnias distintas y socialmente inferiores con respecto a la dominante (la blanca), conformando otra comunidad: la chino-cubana.

De algún modo, la historia de la comunidad china, en Cuba, pone de manifiesto la presencia de un sujeto migrante que da cuenta del carácter heterogéneo del espacio sociocultural que habita. Evidencia, asimismo, la existencia de una heterogeneidad social, desde el momento en que expone, a través de la ficción narrativa, las prácticas políticas, sociales y culturales implementadas en relación con esta comunidad. Prácticas marcadas por la falta de un espacio discursivo común entre los diversos actores sociales que habitan en la isla. Ello adquiere visibilidad en la distancia existente entre el horizonte ideológico que representa Conde y el expresado por Juan Chion. Sin embargo, tal distancia no es absoluta, ya que entre ellos se han construido algunos espacios comunes, compartidos, muchas veces mínimos, imperfectos o fracasados; espacios, generalmente construidos por el Estado-nación.

Conclusión

El género policial hispanoamericano, se ha dispersado y configurado a través de los procesos migratorios que ha experimentado en la región. Tales procesos responden a desplazamientos practicados sobre los elementos consagrados para este tipo discursivo; es decir, sobre ese soporte “extraño” y “ajeno” generado a partir de los clásicos ingleses y los *thrillers* norteamericanos. Se trata de una migración cognitivo-discursiva que deriva en *textos migrantes* producidos por sujetos que no se desplazan físicamente, sino ideológica y estéticamente. Así, la narrativa policial que se escribe en el continente construye sus relatos a partir de la mezcla entre la base modélica, propia del género, y los códigos socioculturales y lingüísticos de cada contexto que la acoge. Este proceso es particularmente observable en Cuba, en el desplazamiento de la novela negra norteamericana a la novela policial revolucionaria y de ésta al neopolicial.

En esta última modalidad se inscribe *La cola de la serpiente*, en la que el crimen de Pedro Cuang solo es el disparador para poner al descubierto a una comunidad, cuya presencia en Cuba, en otro momento importante (primeras décadas del siglo XX), ha permanecido silenciada. Mario Conde comparte su rol protagónico con Juan Chion a través del cual se proyecta la comunidad china. Como sujeto migrante experimenta, en su desplazamiento físico-geográfico, la angustia frente a un mundo totalmente extraño

y desconocido y frente a la pérdida del esperado retorno que, para Juan Chion, nunca sucede. Instalado en un país con una sociedad que lo rechaza, lo margina y lo estigmatiza, se ve en la necesidad, sin abandonar totalmente su cultura, de aprender e incorporar una lengua ajena y algunas prácticas socioculturales para alcanzar un deber ser que le permita (sobre)vivir. Sin embargo, la resistencia al olvido lleva a este sujeto a la construcción de un espacio, a modo de gueto, en el que plasma un fragmento de su país (Cantón). En el Barrio Chino, vive y habla como chino, allí, la nostalgia, los recuerdos, reafirman su condición de migrante, pues como afirma Cornejo Polar

Después de todo migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno de las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre, que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura. (1995, p. 103)

En definitiva, la novela se presenta como el espacio discursivo en el que la historia y configuración de un sujeto migrante peculiar se construye no solo desde las acciones de la trama policial, sino también desde los silencios, las voces, las miradas y desde los rituales de la vida cotidiana que expresa la heterogeneidad de la sociedad y cultura cubanas. Sujeto migrante, heterogeneidad, desplazamientos conforman un espectro teórico que ha generado una nueva forma de leer esta novela. Lectura situada, que trasciende los límites exigidos por su filiación genérica, aborda los modos en que la literatura latinoamericana representa, a través de los juegos de la ficción, una realidad tan heterogénea como los sujetos que la habitan.

Referencias

- Arámbulo López, C. (2018). El sujeto migrante posmoderno en la literatura-mundo. *Desde el Sur* Volumen 10, número 1, pp. 217–230.
- Baltar Rodríguez, J. (1997). *Los chinos de Cuba: Apuntes etnográficos*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Barboza, M. (2008). Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno. *Espéculo. Revista de estudios literarios* N° 38. Recuperado el 14 de marzo de 2020 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.htm>
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Recuperado el 12 de junio de 2019 de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/antonio_cornejo/contenido.htm
- Cairo, A. (2000). Apuntes sobre los chinos en la literatura cubana. *Centauro* N°2, pp. 167-174.

- Camejo Vento, A. (2017). *Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela*. Tesis doctoral, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.
- Cepeda Sánchez, H. (2020). Luchas alrededor de la libertad: conexiones asiáticolatinoamericanas en la trata culí a Cuba (1850-1860). *ACHSC* Vol. 47 N.º 1, pp. 267-302.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima, Perú: CELACP, Latinoamericana Editores.
- (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana* Vol. LXIII, N.º 180, pp. 341-344.
- (1996a). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII (176-177), pp. 837-844.
- (1996b). Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista CELEHIS* N.ºs 6-7-8, pp.45-56.
- Chuffat Latour, A. (1927). *Apunte histórico de los chinos en Cuba*. La Habana: Molina y Cía.
- Díaz, D. (2015). Escualidos y conmovedores: nuevas subjetividades urbanas en la obra de Leonardo Padura. *A Contra corriente* Vol. 13, No. 1, pp. 63-80
- Escribá, A. y J. Sánchez Zapatero (2007). Grandes maestros del neopolicial contemporáneo. *Anales de Literatura Hispanoamericana* Vol. 36, pp. 49-58.
- Fernández Bravo, Á. (2015). Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kan Wen. *452°F*, (13), pp. 50-70. Recuperado el 20 de julio de 2019 de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/14117>
- Forero Quintero, G. (2007). Indefiniciones y sospechas del género negro. *Hojas Universitarias* N.º 59, pp. 124-130.
- Fuentes, E. (2016). La novela negra: malestar social y malestar individual. Felipe Aparicio Nevado (ed.). *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea*. Ciudad de Mulhouse (Francia): Ediciones del ILLE.
- García Talaván, P. (2013). Transgresión de un silencio obligado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura. *Kamchka* N.º2, pp. 165-177.
- Guerra, W. (2013). *Negra*. Barcelona: Anagrama.

- Ibáñez, M. (2013). *Variaciones en el policial negro El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Ifá, A. de (2012). *Sanfankón: ¿Un chino yoruba?* Foundation Águila de Ifá, Serie ensayos.
- Jay, W.M.L. (1871). *My Winter In Cuba*. New York: Dutton and Company.
- Jerez, M. & Santana, M. (2003). *De la memoria a la vida pública: identidades, espacios y jerarquías de los chinos en La Habana republicana (1902-1968)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Kohut, K. (Ed.) (1990). *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Lameiro Tenreiro, J. (2015). Una geopoética del neopolicial cubano: el caso de Leonardo Padura. *Badebec*, Vol. 4 (8), pp. 274-290. Recuperado el 24 de julio de 2014 de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/296>
- Link, D. (1992). El juego silencioso de los cautos. En D. Link (comp.) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo* (pp. 5-11). Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Luján, M. (2009). *Cuba: Revolución y literatura*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Mena Yi, L. P. (2018). *Marginalidad y desarrollo de la comunidad china de La Habana en La cola de la serpiente, de Leonardo Padura*. Recuperado el 11 de julio de 2019 de <http://hdl.handle.net/11227/7104>
- Menton, S. (1990). La novela de la Revolución Cubana, fase cinco: 1975-1987. *Revista Iberoamericana* N° 56 (152), pp. 913-932.
- Mesa, J. (2005). San Fancón. Un chino en la corte del Rey Olofi. *Afrocuba Anthology*, pp.1-5.
- Mauro Castellarin, T. (2007). Presentación (al dossier dedicado al género policial hispanoamericano). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, pp. 13-17.
- Noguerol Jiménez, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* N° 15, pp. 113-130
- Padura, L. (2015). *La cola de la serpiente*. Madrid: Tusquets.

- (2011). *Vientos de cuaresma*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1994). *El viaje más largo*. La Habana: Ediciones Unión.
- Padura Fuentes, L. (2003). Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica. En *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. Selección y notas de L. López Coll. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, pp. 9-21.
- Pastrana, J. J. (1983). *Los chinos en la historia de Cuba, 1847-1930*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez de la Riva, J. (1966). *Demografía de los culíes chinos en Cuba, 1853-74*. La Habana: Biblioteca Nacional.
- Piglia, R. (1979). Introducción a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL.
- Pluta, N. (2012). *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana. Del cruce de los milenios*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- Portuondo, J. (1973). *Astrolabio*. La Habana, Editorial de Arte y Literatura.
- Revista *Casa de las Américas* (2013) N° 270: Semana de Leonardo Padura.
- Revista *Catauro* (2000). N° 2 (dedicada a la comunidad china en Cuba). La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Revista *Iberoamericana* (2019). N° 269 (dedicado a la obra de Leonardo Padura).
- Sánchez Zapatero, J. (2014). Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición. *Puentes de Crítica Literaria y Cultural* N° 1, pp. 4-9.
- Taibo II, P. I. (1979). "La otra novela policiaca", *Vuelta* N° 60-61, pp. 24-26.
- Trelles Paz, D. (2008). *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Tesis de Doctorado. The University of Texas, Austin, USA.
- Uxó, C. (2006). Entrevista con Leonardo Padura (Noviembre de 2005). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, pp. 27-37.
- (2021). *El género policial en Cuba*. Oxford: Peter Lang.
- Valdés, Z. (1995). *La nada cotidiana*. Barcelona. Emecé Editores.

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, pp. 273-296.

Yun, L. (2008). “El Coolie habla: obreros contratados chinos y esclavos africanos en Cuba”. *Emisférica*, 5.2: Race and its Others, sin paginación. Recuperado 15 de julio de 2024 de <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-5-2-race-and-its-others/5-2-essays/el-coolie-habla-obreros-contratados-chinos-y-esclavos-africanos-en-cuba.html>

Desigualdades en el ejercicio de los derechos culturales durante la pandemia en zonas rurales. El caso de Santa Isabel (La Pampa, Argentina)

Inequalities in the exercise of cultural rights during the pandemic in rural areas. The case of Santa Isabel (La Pampa, Argentina)

Clarisa Inés Fernández*

Recibido: 07/07/2024 | Aceptado: 26/09/2024

Resumen

El presente trabajo aborda el análisis de las desigualdades en el ejercicio de derechos culturales durante la pandemia, en el caso específico de la localidad rural pampeana de Santa Isabel. Específicamente nos interesa dar cuenta de estas desigualdades en las instancias de consumo, producción y expresión cultural de la comunidad, así como también en la articulación de actores estatales, privados y comunitarios que participan del campo cultural local. El artículo se nutre de los resultados preliminares de dos proyectos de investigación financiados por el CONICET que se preocupan por la problemática de las desigualdades, desde una perspectiva teórico-política que tiene como eje central la mirada desde los Derechos Humanos. A partir de una combinación de metodologías, se elaboraron registros tanto de las políticas culturales públicas que implementó el gobierno municipal durante la pandemia, como de las modalidades de consumo, producción y expresión cultural que desarrolló la comunidad santaisabelina durante ese periodo, haciendo principal hincapié en los productores caprinos del oeste pampeano, zona donde se concentra el mayor nivel de desigualdad estructural de la provincia pampeana.

Palabras clave: Desigualdades, derechos culturales, consumo, producción, políticas culturales públicas, ruralidad

* Argentina. Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Docente en Política de la Información de la carrera de Bibliotecología y Ciencia de la Información de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata y de la Especialización en Gestión Cultural de la Escuela de Graduados de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba. Integrante de la Red Argentina de Investigadores e Investigadoras en Comunicación y Cultura con Enfoque de Derechos. Ha dictado cursos de posgrado y publicado numerosos artículos vinculados a políticas públicas, políticas culturales, organizaciones culturales comunitarias, proyectos de desarrollo local en territorios rurales, entre otros. clarisainesfernandez@gmail.com

Abstract

This work addresses the analysis of inequalities in the exercise of cultural rights during the pandemic, in the specific case of the rural Pampas town of Santa Isabel. Specifically, we are interested in accounting for these inequalities in the instances of consumption, production and cultural expression of the community, as well as in the articulation of state, private and community actors participating in the local cultural field. The article draws on the preliminary results of two research projects funded by CONICET that are concerned with the problem of inequalities, from a theoretical-political perspective that has as its central axis the perspective from Human Rights. Based on a combination of quantitative and qualitative methodologies, records were prepared of both the public cultural policies that the municipal government implemented during the pandemic, and the modalities of consumption, production and cultural expression that the Santa Isabel community developed during that period, making main emphasis on goat producers in the western Pampas, an area where the highest level of structural inequality in the province is concentrated.

Keywords: Inequalities, cultural rights, consumption, production, public cultural policies, rurality

Introducción

El presente artículo se propone analizar las desigualdades en el ejercicio y goce de los derechos culturales durante el periodo de pandemia por COVID-19 en la localidad rural de Santa Isabel (Provincia de La Pampa, Argentina). El mismo se elaboró a partir de los primeros resultados del Proyecto de Investigación Plurianual “Derechos a la comunicación, la cultura y digitales en Argentina. Cambios y desigualdades durante y después de la pandemia, el aislamiento y el distanciamiento obligatorios”¹. También se nutre de los avances del Proyecto de Investigación bianual para investigadoras/es asistentes y adjuntas/os de reciente ingreso al CONICET (PIBAA), titulado “Del teatro al tractor. Proyectos de desarrollo local en territorios rurales de las provincias de Buenos Aires y La Pampa: evaluación participativa de resultados y análisis de replicabilidad (2019-2023)”. Ambas investigaciones -la primera grupal y la segunda individual- convergen en la problemática de las desigualdades en el ejercicio de los derechos culturales en el ámbito rural, a pesar de que sus objetivos apuntan a direcciones diferentes y son financiadas por el CONICET.

El relevamiento de información públicamente disponible realizado por RAICCED² evidenció que la pandemia profundizó las desigualdades en el ejercicio de los derechos culturales en todas las regiones del país, lo cual se expresó en el aumento del desempleo y

¹ El proyecto se inició en el 2022 y culmina en 2024. Dentro de sus objetivos se encuentra el de realizar un aporte respecto del acceso a los derechos culturales en el marco de la pandemia por COVID-19, así como dar cuenta de los efectos que tuvieron las medidas de Aislamiento y Distanciamientos Preventivo Obligatorio (ASPO y DISPO) en el ejercicio de esos derechos.

² La Red Argentina de Investigadores e Investigadoras en Comunicación y Cultura con Enfoque de Derechos es la que trabaja el proyecto PIP mencionado.

la precarización laboral del sector cultural, la disminución en la producción sectorial que demanda presencialidad, el aumento de la conflictividad social y de la concentración de las industrias culturales internacionales (Segura et. al, 2023)³. A su vez, el Estado argentino fue fundamental para enfrentar la crisis, en tanto incrementó notoriamente su presupuesto entre el 2019 y el 2021, aunque con fuertes sesgos entre regiones y una concentración notoria en la región Metropolitana⁴ y Centro⁵. En ese marco, las organizaciones culturales tuvieron un rol central en la visibilización de la crisis del sector y en la promoción de acciones estatales (Segura et. al, 2023).

Algunos trabajos académicos abordaron las desigualdades culturales durante la pandemia en relación al trabajo cultural (Mauro, 2021), en las artes escénicas (del Marmol y Díaz, 2022; Fernández, Mercado y Proaño Gómez, 2022; Capasso et. al, 2020), las prácticas de consumo cultural (Salas Tonelli et. al, 2021; Feldstein y Demelli, 2021, Epifanio et, al, 2021, Boito et. al, 2022), entre otros. Sin embargo, no encontramos estudios que problematicen estas desigualdades en localidades rurales del país. Es a partir de esa vacancia que nos proponemos reconstruir y analizar, desde una mirada territorialmente situada, el modo en que la pandemia afectó el ejercicio de los derechos culturales en la localidad rural de Santa Isabel (provincia de La Pampa), considerando particularmente las dimensiones de la producción, expresión y consumo cultural. En el análisis se articularán los resultados del proyecto PIP, la información recabada en el marco del PIBAA y los datos relevados a través de entrevistas al sector estatal y comunitario local, junto con fuentes documentales. La estructura del trabajo consta de 4 partes: en la primera daremos cuenta del marco teórico-metodológico, luego presentaremos el caso, en la tercera realizaremos el análisis y en la cuarta esbozaremos las reflexiones finales y preguntas pendientes.

Consideramos que el trabajo resultará un aporte en relación a las problemáticas transversales del quehacer cultural, la institucionalidad de las políticas culturales, las condiciones socioeconómicas de la cultura y el papel de las organizaciones de la sociedad civil en la vida cultural de las sociedades. Estos ejes adquieren una dimensión significativa particular cuando son pensados desde un momento histórico excepcional como lo fue la pandemia y en territorios geográficamente marginales como los rurales, a la vez que son reflexiones significativas para pensar políticas culturales democráticas e inclusivas.

Marco teórico-metodológico

Coordenadas teóricas

Los derechos culturales, señalados como los hermanos pobres de los derechos humanos (Cárcamo, 2018) son aún materia de debate, en tanto se señala su transversalidad y/o superposición con otros tipos de derechos (Donders, 2004). Desde su primera acepción -que circunscribía el derecho cultural a la posibilidad de tomar parte y/o

³ Los resultados de los informes publicados pueden encontrarse en: <https://raicced.wordpress.com/>

⁴ Fundamentalmente en la Provincia de Buenos Aires y Ciudad de Buenos Aires

⁵ Principalmente en la provincia de Córdoba

participar libremente en la vida cultural de una comunidad- con el paso del tiempo se vio la necesidad de ampliar y profundizar el alcance de los derechos culturales (Harvey, 1995; Cárcamo, 2018). En el marco del derecho internacional de los derechos humanos en sentido restringido, consideramos, junto con Stamatopoulou-Robbins (2008, p.3), que los específicamente culturales son cinco: “el derecho a la educación, el derecho a participar en la vida cultural, el derecho a disfrutar de los beneficios del progreso científico y sus aplicaciones; el derecho a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de las que sea autor, y finalmente, la libertad para la investigación científica y la actividad creativa”. Por último, coincidimos con Chaui (2013) en incluir dentro de los derechos culturales aquellos vinculados al patrimonio histórico, cultural y ambiental, así como también al derecho a la memoria como política cultural “que garantice los derechos de la ciudadanía y no defina a la memoria desde una perspectiva estatal” (p.151).

El ejercicio de derechos culturales está atravesado por desigualdades vinculadas a las posibilidades de consumo, expresión y producción cultural, de participación en procesos de decisión sobre políticas culturales, a la diversidad cultural y a la equidad en materia cultural. Cuando éstas se expresan en el consumo, vemos fuertes inequidades en el acceso a los bienes y productos de las industrias culturales (García Canclini, 2005). Al considerar la dimensión simbólica que se implica en los procesos de apropiación del consumo cultural, las desigualdades también se expresan en los “circuitos relativamente diferenciados y que requieren de ciertos conocimientos especializados para su apropiación y su uso” (Güell, Morales y Peters, 2011, p. 48). Entre las desigualdades relacionadas con la expresión y la producción, se cuentan la imposibilidad de participar plenamente de la vida cultural y el acceso a los elementos materiales y el capital simbólico necesarios para la producción. Asimismo, reconocemos desigualdades en la participación en procesos de gestión y toma de decisiones sobre procesos culturales, elaboración de políticas públicas, capacidades de gestión de experiencias culturales y posibilidad de participar de instancias de debate en la materia. Estas desigualdades tienen origen en estados de inequidad estructurales, pero en el ámbito de la cultura se profundizan por el creciente uso de la tecnología como mediación del consumo y la producción cultural (Segura, Fernández y Longo, 2023).

Por otro lado, las políticas públicas, entendidas desde una mirada sociopolítica con enfoque relacional, comprende las acciones de gobierno en una constante interacción con otros actores sociales entre quienes se configura un campo de disputa (Chiara y Di Virgilio, 2009). En ese marco, las políticas culturales son terreno de luchas por el poder en donde se dan mediaciones entre lo cultural y lo político (Logiódice, 2012), espacios donde se desarrollan conflictos, coaliciones, movilización de recursos, grados relativos de autonomía y poder (Oszlak y O'Donnell, 2007), con capacidad de habilitar o clausurar demandas por derechos colectivos. Según Grimson (2014), las políticas culturales comprenden lo cultural como constitutivo de la ciudadanía y los derechos culturales, tan relevantes como los económicos, sociales y políticos, porque funcionan como dispositivos de las relaciones de fuerza sociales vigentes en un contexto determinado (Ferreño, 2014). Si consideramos, junto con Escobar, Álvarez y Dagnino (2001), que las prácticas no se pueden aislar de los significados que conllevan, la política cultural es “un espacio donde se determina quiénes tienen el poder de precisar los significados y a su vez influir en la aceptación o el

cuestionamiento de las relaciones de poder imperantes” (Ferreño, 2014, p. 111). A partir de estas consideraciones, la reconstrucción y análisis de las políticas culturales que se implementaron en la pandemia en Santa Isabel, puede habilitar reflexiones significativas respecto a la idea de cultura que se concibe desde el Estado municipal, las expresiones que se fomentan e incentivan, las articulaciones entre niveles estatales, entre otras cuestiones.

Metodología

Para este trabajo se realizó un trabajo de campo de corte cualitativo (Marradi, Archenti y Piovani, 2007) en el marco del cual se entrevistaron representantes del sector estatal y del sector comunitario. La ausencia del sector privado se debe a que no hallamos empresas, pymes y/o actores privados dedicados a la cultura en el pueblo. En relación al sector estatal, se entrevistó al director de la Dirección de Cultura, Turismo y Educación de Santa Isabel, mientras que en el sector comunitario conversamos con integrantes de la Cooperativa de Trabajo Agropecuaria Regional Ltda. de Santa Isabel y la tesorera del Mercado Artesanal Luisa Cabral. Los registros de trabajo de campo se tomaron en mayo de 2023, cuando realizamos una estadía de cinco días en Santa Isabel en la casa de dos mujeres productoras caprinas del oeste pampeano donde realizamos un registro etnográfico (Geertz, 2003) que consistió en el acompañamiento de las actividades cotidianas de estas mujeres. Entrevistamos a un total de doce personas⁶, de las cuales ocho son mujeres de entre treinta y cinco y setenta y cinco años, y cuatro son hombres de entre treinta y cinco y setenta años y solo dos completaron la educación secundaria. De estas personas cinco viven permanentemente en el campo y van al pueblo a comprar víveres y otras sies viven en Santa Isabel. Considerando que los registros de campo se tomaron tanto en los puestos rurales periféricos como en el centro de la localidad de Santa Isabel, y que además muchos/as de los pobladores se trasladan entre los puestos y el centro de la ciudad constantemente, tomamos como recorte espacial a toda la localidad (puestos más centro), más allá de las diferenciaciones que haremos en el caso particular de las condiciones “conectivas” de los puestos.

Las preguntas centrales son: ¿De qué manera se expresaron las desigualdades en el ejercicio y goce de los derechos culturales durante la pandemia por COVID-19 en Santa Isabel en lo que refiere a las dimensiones de consumo, producción y expresión cultural?, ¿Cuáles fueron las políticas implementadas por el Estado local (y su articulación con otros niveles) para paliar la crisis del sector cultural? ¿Qué alcance tuvieron esas políticas, a quiénes estuvieron destinadas? ¿Qué vinculación podemos establecer con el ejercicio de los derechos digitales?

Santa Isabel: una localidad del oeste pampeano

Santa Isabel es una localidad rural cabecera del departamento Chalileo, ubicado al oeste de la provincia de La Pampa (Argentina) cuya población es de 2.911 habitantes (INDEC, 2022). La parte oeste de la provincia constituye un territorio árido, con pequeñas localidades y más de quinientos puestos de campesinos distribuidos en la zona rural

⁶ Para preservar la identidad de los/las entrevistados/as, éstos/as se referenciarán como entrevistado 1, 2 y así sucesivamente (E1, E2) Sí se hará referencia al sector al que pertenecen (Estado, comunitario).

(Comerci, 2017). Los testimonios de los/las pobladores/as afirman que el pasto natural no crece, hay mucho viento y además el Río Atuel está seco⁷. García explora dos ejidos del Departamento de Chalileo y afirma que “presentan los niveles más elevados de población con alguna Necesidad Básica Insatisfecha (NBI)” (2016, p.474), un alto grado de analfabetismo y uno de los Índices de calidad ambiental (ICA) más bajos del país. En ese contexto, los/las puesteros/as llevan adelante una producción de subsistencia basada en el uso compartido del monte, con condiciones de vida muy inhóspitas por la sequía, donde la cabra es el animal de crianza mejor adaptado y la agricultura es inviable (Di Matteo y Alainez, 2020). La mayoría de ellos/ellas no tienen servicios básicos y deben conseguirlos a través de pantallas solares (luz y electricidad), garrafas (gas) y molinos (agua). Estas desventajas se suman a la imposibilidad de acceder a créditos y beneficios provenientes del Estado, ya sea por desconocimiento, por desconfianza o por ausencia de herramientas de lecto-escritura. Es importante dar cuenta de las condiciones de vida de los/las puesteros/as, ya que constituyen el sector de la población de mayor vulnerabilidad de la zona y quienes sufren en mayor medida diversos obstáculos para el ejercicio y goce de sus derechos.

Según un informe del gobierno de La Pampa, en la provincia las muertes por COVID-19 quedaron muy por debajo del total nacional, representando sólo un 6,4% del total de los decesos a nivel nacional (Ministerio de Salud de la Nación, 2022), aunque los testimonios afirman que “hubo muchos contagios muy masivos, hubo unos meses en los cuales casi estuvo todo el pueblo aislado y lamentablemente sí tuvimos fallecimientos de menores y adultos” (E1, comunicación personal, sector estatal, septiembre 2023).

La vida cultural en Santa Isabel

Para dar cuenta de los rasgos que atraviesan la vida cultural de Santa Isabel y sus características, sistematizamos un registro⁸ de actividades laborales que nos permite visualizar la dimensión del empleo cultural en la localidad.

⁷ El conflicto por el Río Atuel es de larga data, y se centra la imposibilidad de entrada del caudal del Río en la Provincia de La Pampa debido al uso intensivo que se hizo en Mendoza para consolidar el oasis frutícola y vinícola de San Rafael y General Alvear, y la construcción de la represa Los Nihuiles. Langhoff et. al (2018) desarrollan con más detalle este conflicto.

⁸ Construimos este registro a partir de un relevamiento que realizó la Dirección de Turismo, Educación y Cultura de Santa Isabel, para identificar los perfiles laborales de la comunidad y poder colaborar en el ofrecimiento de servicios a través de su difusión en redes.

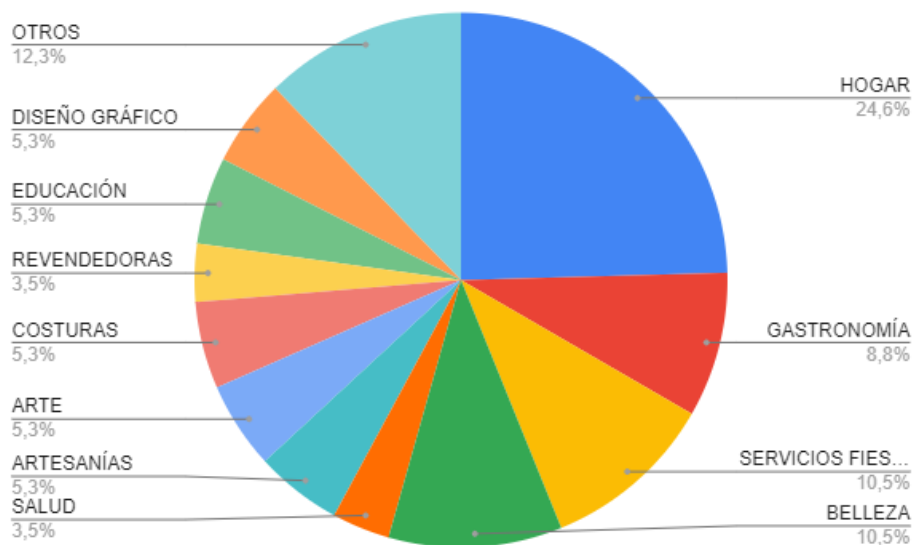


Figura 1: Registro de ocupaciones laborales de Santa Isabel realizado a partir del relevamiento municipal

Fuente: Gráfico de elaboración propia

En el gráfico vemos que la actividad específicamente cultural se divide entre el Arte (principalmente venta de cuadros) y artesanías. Se trata de un número significativamente menor respecto a los trabajos ligados al hogar (albañilería, carpintería, plomería, entre otros) y otras ocupaciones (gastronomía, belleza, etc.). En el sector productivo destacamos la presencia de dos cooperativas que, si bien no se dedican a la actividad cultural, tienen un peso significativo en la trama social del pueblo y comenzaron a funcionar en pandemia a raíz de la desocupación, la precarización laboral y el agravamiento de las condiciones de vida de la población local. La cooperativa de constructoras Fuerza de mujer surgió en 2021 por iniciativa de una docente de secundaria, con el fin de generar empleo para las mujeres locales. Actualmente esta cooperativa fabrica unos 10 mil bloques de cemento mensuales, realiza trabajos particulares en el sector privado (familias, empresas, etc.) y se encuentra en proceso de construcción de un barrio propio de cooperativistas⁹. La Cooperativa de Trabajo Agropecuaria Regional Ltda¹⁰ viene trabajando desde hace tres años en el territorio, pero en junio del 2020 comenzó a comerciar maíz para alimentar al ganado de los campesinos locales. Estas organizaciones adquirieron relevancia en el contexto de pandemia a través de estrategias de intervención para combatir las necesidades alimenticias y laborales que se profundizaron en ese contexto.

Podemos ver que, si bien el sector cultural no es cuantitativamente significativo, el artesanado ocupa un lugar preponderante y es el sector cultural que tiene mayor articulación con la gestión municipal, provincial y nacional. Además, el Mercado Artesanal (MA) es el único sector cultural local que promovió un proceso de organización colectiva

⁹ Para ampliar información: <https://www.lapampanoticias.com.ar/noticias/actualidad/historias/fuerza-de-mujer-una-cooperativa-de-constructoras-en-santa-isabel/>

¹⁰ Para mayor información se pueden consultar los trabajos de Fernández (2015, 2016, 2020).

en pos de un mejoramiento de las condiciones de trabajo de sus integrantes. El mismo forma parte del Mercado Artesanal Pampeano, el cual convoca a los/las artesanos/as que lo integran para que lleven su producción y se venda en otras ciudades. Sin embargo, esta dinámica presenta una limitación para su venta por fuera del circuito provincial, lo que llevó a las mujeres artesanas a conformar, en 2020, la Asociación Artesanos del Oeste, lo cual facilita el proceso de compra de productos y su posterior venta en locales de ciudades de La Pampa y en otras provincias.

Según el entrevistado 1, representante estatal, la vida cultural del pueblo está atravesada por la producción artesanal. El MA, que desde 1999 se llama Mercado Artesanal Luisa Cabral¹¹ en homenaje a su fundadora, nació en 1996 y desde ese entonces ha venido forjando numerosas generaciones de artesanas. Según el mismo entrevistado “hace muy poco el MA se comenzó a recuperar en algunas juventudes e infancias lo que tiene que ver con la búsqueda de hierbas en el monte, el teñido, del hilado, por un lado, y por el otro ahora hay una camada muy grande que trabaja la arcilla y la cerámica” (representante estatal, comunicación personal, septiembre 2023). En el caso de los pueblos indígenas, según los testimonios las comunidades ranqueles se reúnen ocasionalmente por algún tipo de reclamo o para festejar el Año Nuevo Ranquel.

Otras actividades culturales características son las “fiestas camperas” y la Fiesta del Chivito, que es el evento central del pueblo al que asisten, además de locales y pampeanos/as, personas de San Luis, Mendoza, Neuquén y Río Negro. En relación a la actividad cultural privada, no hemos encontrado ninguna empresa, Pyme o productora cultural en la zona. Los testimonios afirman que la Municipalidad ya tiene un terreno cedido en donde se construirá una biblioteca y un centro cultural, ya que actualmente los libros de la antigua biblioteca popular se encuentran en la oficina de la Dirección. El espacio con el que cuenta el pueblo para eventos culturales -y que se alquila para festejos privados también- es el Polideportivo Municipal.

Otros actores relevantes que identificamos en la escena cultural local son la Cooperativa de Trabajo Agropecuaria Regional Ltda. -ya mencionada- y las radios locales. Éstas últimas cumplen un rol fundamental para la población campesina que vive en los puestos y sin conexión a Internet.

Desigualdades en el ejercicio y goce de derechos culturales durante la pandemia

Analizaremos las desigualdades en el ejercicio y goce de los derechos culturales durante la pandemia a partir de las dimensiones de *consumo, producción y expresión cultural*. En relación al primero, observamos que en Santa Isabel las posibilidades del consumo cultural antes de la pandemia ya presentaban fuertes desigualdades entre quienes viven permanentemente en los puestos y quienes están en el centro de Santa Isabel.

¹¹ Luisa Cabral fue una referente de la producción artesanal de ascendencia ranquel.

Durante la pandemia nos fuimos para el campo y allá estuvimos trabajando con la hacienda, cuidando las gallinas. Allá solamente tenemos luz a pantalla, y nada más, de noche nada más, porque en el día no lo vas a usar la pantalla, porque tampoco hay televisión, no tenemos nada. En la noche, si vos querés, para emergencia hay señal si te subís arriba del molino o te subís arriba del techo de la casa, para una emergencia (E2, puestero, entrevista personal, mayo 2023)

Y durante la pandemia nos fuimos al campo y nos quedamos ahí igual que muchos vecinos. Cuando salió la vacuna, urgente a vacunarse (E3, puestero, entrevista personal, mayo 2023)

En el caso de quienes se quedaron en Santa Isabel, el consumo cultural se abocó a la visualización de producciones audiovisuales por Internet y por televisión. Antes de la pandemia el pueblo contaba con una empresa que brindaba conexión a Internet, que fue la primera que llegó localidad y, según los testimonios, brindaba una conexión de mala calidad. Después de la pandemia surgieron dos empresas privadas que no dependían del Municipio: AMUSIM Multimedia¹² y la empresa Tecnowifi, que le brinda redes libres al municipio, en la plaza, en clubes y en la estación de servicio. En el caso de los puesteros/as, no vieron transformados sus hábitos de consumo en tanto no cuentan con servicio de Internet ni televisión: el principal hábito de consumo cultural es la escucha de radio. Sin embargo, las dos radios locales de Santa Isabel -FM Sol 97.3 y FM Confluencia 103.1- no llegan con su frecuencia a los puestos. Así lo comentaba un entrevistado:

No hay buena señal en los campos, no tenés internet, no... tengo un hijo estudiando que cuando viene acá reniega porque no... o sea, vas al campo y no tenés internet, así que no podés hacer nada. Sólo sintonizamos las FM. Acá tenemos muchas llegadas de las emisoras de Mendoza (...) yo creo que es muy importante que la provincia le llegue a toda su gente lo que sea, no sé, información de la provincia, porque es lo que a uno le interesa. Antes teníamos radio de Buenos Aires, escuchábamos radio El Mundo, Radio Nacional, y después eran emisoras de Rosario, Radio Belgrano. Ahora tenemos de Alvear, de San Rafael, y después Radio Malargüe, que es también una radio nacional, y en La Pampa tenemos una que llega poco. (E2, entrevista personal, puestero, mayo 2023).

En el trabajo de campo observamos que las/los puesteros/as de mayor edad tienen teléfonos celulares sin Internet que usan sólo para llamadas, porque son los que toman mejor la señal de teléfono, mientras que las personas más jóvenes tienen *smartphones*. Donde realizamos la estadía, las puesteras se trasladaban a la tranquera de ingreso (1.5 km aproximadamente), en donde había un montículo de tierra con cierta altura y un palo con un soporte para apoyar el celular, donde usualmente los vecinos se acercan para

¹² Se trata de la Asociación Mutual Sindical Mercantil, que en noviembre de 2022 recibió la Licencia de ENACOM para brindar “Servicios de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones”.

Fuente: <https://www.planbnoticias.com.ar/index.php/2021/02/22/internet-amusim-multimedios-llego-a-santa-isabel-y-ya-se-anotaron-mas-de-240-personas/>

obtener señal de Internet y descargar contenidos a su celular. Esta práctica nos habla de una marcada desigualdad no sólo en el acceso a la conectividad, sino también en la posibilidad de contar con dispositivos que permitan un consumo de calidad de los bienes y servicios culturales. A su vez, evidencia la imposibilidad que tienen quienes viven en los puestos de producir contenido y/o expresarse culturalmente utilizando la tecnología. En ese sentido, tal como lo manifiesta García Canclini, “el derecho a la cultura incluye lo que podemos llamar derechos conectivos, o sea el acceso a las industrias culturales y las comunicaciones” (2006, p.12). La desigualdad en este tipo de derechos adquirió notoriedad durante el periodo estudiado en tanto el acceso a la conectividad de calidad y a dispositivos con buen funcionamiento fueron una condición necesaria para el consumo y la producción cultural. En las zonas rurales el acceso a Internet ha llegado tarde debido a su lejanía con los centros urbanos y a la marginalidad que ha caracterizado a los pueblos rurales pequeños en materia de infraestructura (Ratier, 2009). Durante la pandemia el funcionamiento deficiente de la conectividad fue una problemática extendida que obstaculizó el ejercicio de derechos:

En plena pandemia tuvimos muchos problemas de conectividad con la red de internet que teníamos en ese entonces. Eso a veces nos dejaba que mucha gente no pudiera seguir con capacitaciones, tampoco podía participar a veces de las propuestas que hacíamos o de los concursos. Hacíamos muchos también concursos en vivo y después dimos cuenta que se nos complicaba mucho por ese tema de conexión, así que empezamos a hacer concursos más extensos, de lo que te decía, que nos manden una foto con el dibujo o algo por el estilo. (E1, sector estatal, comunicación personal, septiembre 2023).

En línea con lo anterior, el impacto de la pandemia en la *producción y expresión cultural* podemos registrarlo en las transformaciones que sufrieron el empleo cultural, el acceso al capital simbólico para la producción cultural, a los materiales para poder producir y la participación en la vida cultural. Según nuestros registros, las integrantes del MA fueron quienes sintieron más el impacto en la disminución del empleo a partir de las restricciones:

El mercado estuvo cerrado un año, no se podía ir a trabajar pero se vendía, trabajábamos desde las casas. Pero impactó bastante. Había unos planes nacionales en los cuales se podían inscribir para una ayuda, pero las señoras son grandes y por ahí no tienen acceso a internet, a las redes, a las plataformas, entonces como que eso tampoco les llegó demasiado, no todas lo pudieron hacer. Desde la provincia no ha habido ayuda, pero desde Nación sí, del Fondo Nacional de las Artes. También con ayuda del municipio de acá hacer ferias. Eso se implementó durante la pandemia, anteriormente no, en el 2021. Después de a poquito empezamos otra vez con menos cantidad de gente, pero todavía cuesta que las chicas vuelvan al mercado. (E4, sector comunitario, comunicación personal, septiembre 2023)

A partir de lo anterior observamos, por un lado, una *continuidad y profundización de las desigualdades* ya existentes respecto a la producción cultural, que se evidencia en las

restricciones de acceso y uso de las herramientas tecnológicas para consumir y producir, y en la imposibilidad de participar de la vida cultural (denominador común durante la pandemia independientemente del lugar). Por otro lado, se profundizó la precarización del empleo cultural, cuya expresión más clara fue el cierre del MA, la restricción de eventos y espectáculos musicales. Este punto adquiere notoriedad cuando pensamos las implicancias emocionales -no trabajadas aquí- de la ausencia de las expresiones culturales tradicionales, como la Fiesta del Chivito, el aniversario del pueblo, etc., que son las que suelen congregar mayor cantidad de público y ser muy esperadas por los/as residentes y localidades aledañas.

Adquiere relevancia en este contexto la iniciativa del MA de conformarse como Asociación, lo cual se plantea no sólo como una alternativa frente a la crisis de la pandemia, sino también como una acción que persigue una mayor autonomía frente al gobierno provincial para fortalecer su circuito productivo.

Políticas culturales públicas en Santa Isabel durante la pandemia

El Estado Nacional implementó numerosas políticas tendientes a garantizar los derechos culturales durante la pandemia, aunque las mismas tuvieron importantes sesgos regionales y no pudieron impedir una profundización de la precarización laboral del sector cultural, particularmente los independientes, comunitarios y artesanales. Frente a esto nos preguntamos cómo fue la implementación de políticas culturales durante la pandemia en las comunidades rurales, en tanto las mismas fueron escasamente relevadas (Segura et.al, 2023).

Las políticas públicas del oeste pampeano se han caracterizado por una acción desigual, inconstante y fragmentada, debido tanto a las dinámicas de nuestras administraciones públicas -la interrupción de programas a lo largo de distintas gestiones, recortes de presupuestos, entre otras- como a las ideas de desarrollo donde lo rural suele aparecer como lo atrasado que hay que transformar, desconociendo las historias de vida, cotidianidades e idiosincrasias que constituyen la vida social local (García, 2021).

En el caso de Santa Isabel, a partir de que comenzó a regir el Aislamiento y Distanciamiento Social y Obligatorio (ASPO y DISPO) dispuesto por el Decreto 297 / 2020¹³, las secretarías de Educación y Cultura, por un lado, y la de Turismo, por el otro¹⁴, se dedicaron a colaborar con la policía y los bomberos en las tareas de control de acceso al pueblo, el cual se encuentra en una zona estratégica de cruce de rutas¹⁵. Una vez que establecido el periodo prolongado de ASPO y DISPO, el área de cultura comenzó a ofrecer actividades culturales por medio de la plataforma de videoconferencia de Zoom o la red social Facebook, interpelando a la comunidad a partir de concursos y/o actividades que

¹³ Ver más en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-297-2020-335741>

¹⁴ En agosto de 2022 ambas secretarías se unieron y fueron jerarquizadas como Dirección.

¹⁵ Este cruce incluye la Ruta Nacional N° 143 desde la provincia de Mendoza, la Ruta Nacional N° 151 que conecta con las provincias de Neuquén y Río Negro y la Ruta Provincial N° 10 que comunica con la ciudad capital de Santa Rosa.

quedaban registradas a través de fotografías que luego se subían a las redes del Municipio. Es importante destacar que el Municipio comenzó a tener redes sociales a partir de la iniciativa del secretario que asumió en la secretaría de Turismo en diciembre del 2019. A medida que comenzaron a flexibilizarse las restricciones sanitarias, la primera acción que se realizó en el espacio público fue la Feria Isabelina para que los/las artesanos/as puedan vender sus productos. En relación a ese periodo el E1 afirma que:

El municipio ofreció mercadería o dinero, lo que dio la posibilidad de que Acción Social tomara cartas en el asunto y ayudara puntualmente a una parte de ese sector. Además estuvimos tratando de conseguir fondos para poder tener ayuda económica y empezamos con ferias para poder darles un ingreso a los emprendedores en el pueblo. (E1, sector estatal, comunicación personal, septiembre 2023)

En 2020 la Dirección¹⁶ promovió talleres artísticos y convocó a la comunidad para que envíe fotos, dibujos y videos (Día de las infancias). Se llevó adelante la iniciativa ecológica de “Botellas de amor” (reutilización de botellas de plástico) junto a la Universidad Nacional de La Pampa y el proyecto Corazón Junta Tapitas (las cuales se envían al Hospital Garrahan). En 2021 se creó el Archivo histórico de Santa Isabel -donde se reúnen colaborativamente documentos y fotos de personalidades del pueblo- y se incorporó el Mercado Artesanal Luisa Cabral al Camino de las Artesanías del Oeste Pampeano. Este Camino constituye una política pública que articula los niveles de nación, provincia y municipios, y propone la creación de un circuito turístico o “ruta de las artesanías” en las localidades de Luan Toro, Victorica, Santa Isabel, Algarrobo del Águila, La Humada y Chos Malal, y Puelén, para fomentar la venta de artesanías locales y promover servicios gastronómicos de la región. La emergencia del programa da cuenta de la relevancia que adquiere la producción artesanal local como expresión cultural paradigmática de la región, pero también el protagonismo que tiene para el sector público, el cual apoyó a la producción artesanal local durante la pandemia a través de acciones de los distintos niveles. Las artesanas locales se postularon a los subsidios del Fondo Nacional de las Artes y al programa MANTA, una línea de incentivo económico implementada a través de la Secretaría de Desarrollo Cultural y el Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas (MATRIA) del Ministerio de Cultura de la Nación. Si bien no encontramos registros de cuántas personas se inscribieron a estos subsidios, los testimonios afirman que las postulaciones requirieron la intervención del Municipio:

En la convocatoria MANTA hubo muchos beneficiados de acá. De ese programa recuerdo puntualmente porque te pedían como un permiso, como una nota aval, de que vos como artesano o artesana llevabas a cabo la actividad, y yo me acuerdo de poner horarios a cada una de ellas para que vinieran a la oficina a retirar esa nota durante la pandemia. Incluso algunas no sabían inscribirse, imagínate, son señoras muy grandes que usan el celular para llamadas, nada más. Así que también me tomé el trabajo de inscribirlas y todo para que puedan salir beneficiadas. (E1, sector estatal, comunicación personal, septiembre 2023)

¹⁶ Tomaremos el nombre de Dirección para hablar de las acciones que se realizaron en ambas secretarías.

Desde la Dirección sostuvieron que “no hubo mucho fondo para poder abarcar a todos los artistas locales, en todos los lugares. Se puntualizó al artesano, por ejemplo, pero no al resto. Al músico, al gastronómico por ejemplo, tampoco hubo mucha ayuda en ese sentido” (E1, sector estatal, comunicación personal, septiembre 2023). Según nuestro relevamiento, entre marzo del 2020 y marzo del 2022 se llevaron adelante un total de 49 políticas desde la Dirección, de las cuales 35 corresponden a actividades artísticas (71.4%) y 14 a actividades deportivas (28.6 %). En este trabajo tomaremos solo las artísticas -que también incluyen festividades, conmemorativas con significado social, religiosas, entre otras-. A partir de esta reconstrucción, nos interesa dar cuenta del tipo de políticas culturales que se llevaron a cabo desde la siguiente clasificación: políticas de *producción y expresión* - subsidiarias, de formación y de fomento-, de *consumo* -acceso y visibilización a productos y servicios culturales-, las *mixtas* -que inciden simultáneamente en el consumo y la producción- y las de *construcción de datos* en el área cultural.

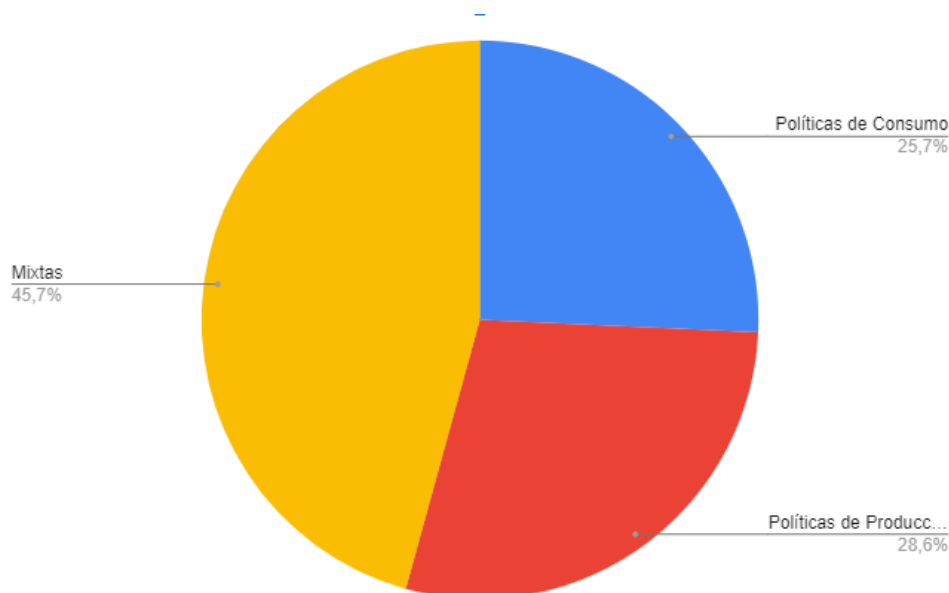


Figura 2: Tipos de políticas implementadas por el gobierno local entre marzo 2020 y marzo 2022

Fuente: Gráfico de elaboración propia

Según estos datos¹⁷, políticas que se implementaron fueron mixtas, es decir, que estaban orientadas tanto a fomentar el consumo como la producción cultural. Dentro de éstas incluimos también aquellas iniciativas vinculadas a festividades típicas del pueblo. Un dato llamativo del gráfico es que no registramos políticas de construcción de datos vinculados a la cultura. En relación al perfil de los/as destinatarios/as de las políticas:

¹⁷ El mismo se llevó a cabo a partir de la sistematización de información de las redes sociales del Municipio de Santa Isabel.

Tratábamos de plantear propuestas que se vincularan primero a las infancias, después a los adolescentes, después a las familias y a los adultos mayores. Siempre tratábamos de que hubieran cuatro. Siempre remarcábamos de tal edad a tal edad, entonces para la próxima propuesta ya sabíamos que teníamos que dejar de lado esa edad y vincularnos a otra. (E1, sector estatal, comunicación Personal, septiembre 2023)

Dividimos los/as destinatarios/as entre niños/as, jóvenes, familiar (que incluye todas las edades), adultos mayores y mujeres. Ésta última surge de la necesidad de dar cuenta de algunas iniciativas que se enmarcaron en la visibilización de las desigualdades de género, como las actividades por el Día de la mujer (8M), el día contra la violencia de género, etc.

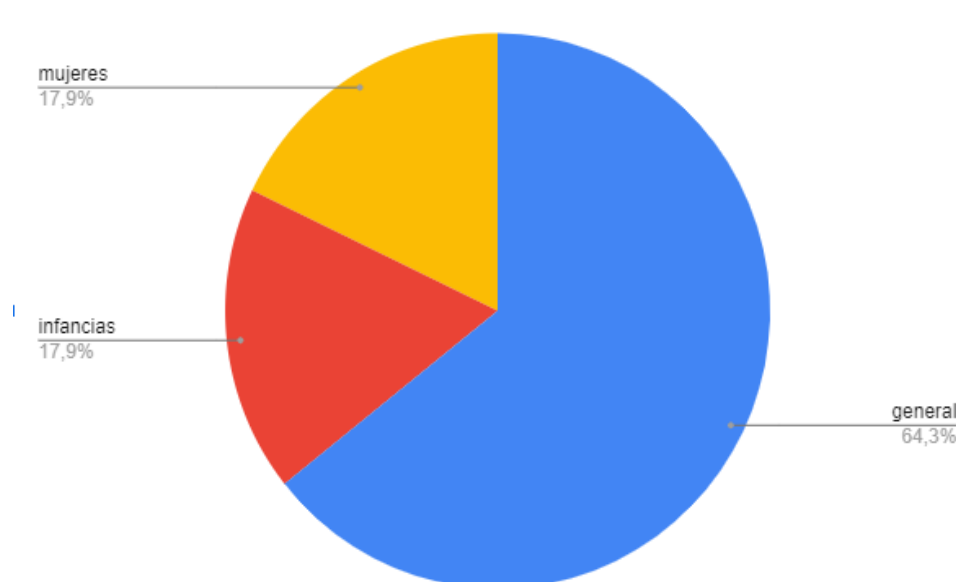


Figura 3: Destinatarios/as de las políticas culturales locales

Fuente: Gráfico de elaboración propia a partir del relevamiento realizado

La mayoría de las políticas culturales locales estuvieron destinadas a un público familiar y el resto se dividió en partes iguales entre mujeres e infancias. Estas propuestas se difundieron por las redes sociales del Municipio y por las radios locales, dos canales de comunicación que no llegan a los/las puesteros/as. Tal como afirmó el E1: “tenemos mucha llegada de ellos (puesteros) con actividades ligadas al folklore, a la música autóctona, pero el resto de las actividades no tenemos mucha convocatoria del campo. Salvo el aniversario del pueblo o la Fiesta del Chivito” (E1, sector estatal, comunicación personal, septiembre 2023). El testimonio evidencia que los/las puesteros/as suelen quedar excluidos/as de las iniciativas culturales que se lanzan desde la Dirección, participando sólo de las festividades más tradicionales del pueblo. Esto nos permite inferir que durante el periodo de restricciones no fue el sector que más se vio privado del ejercicio y goce de los derechos

culturales, porque no se modificaron sus prácticas ni modalidades de acceso a productos y/o bienes culturales de manera significativa. En esa línea, la mayor vulnerabilidad del sector en esta materia es histórica y se ha mantenido de igual forma durante la pandemia.

Reflexiones finales

A partir del análisis realizado observamos una situación de desigualdad estructural histórica en relación al acceso a servicios básicos y condiciones de vida, que se profundiza entre quienes viven en el pueblo y quienes residen permanentemente en los puestos. En cuanto al sector cultural local, las prácticas artístico-culturales de la comunidad santaisabelina están fuertemente atravesadas por la vida en el campo y la celebración de festividades tradicionales. No encontramos manifestaciones teatrales, grupos o colectivos que se dediquen a la actividad artística de otras disciplinas o lleven adelante capacitaciones en esta materia por fuera de los talleres que brinda la Dirección. Así, las restricciones impuestas por el ASPO y DISPO generaron en Santa Isabel los mismos procesos que registramos en otras localidades (Segura et. al, 2023): la profundización de las desigualdades en los derechos culturales derivadas del cierre de espacios, la digitalización de la actividad cultural -tanto en consumo como en producción y expresión- y la precarización del empleo cultural, etc. Pero en este caso observamos un mayor impacto en la vida cotidiana de los residentes del pueblo, más que en la de los/as puesteros/as. Esto se debe a que los primeros vieron interrumpida sus prácticas artístico-culturales recreativas o laborales (en el caso del MA) y sufrieron más los problemas de conectividad. Los/as puesteros/as, en cambio, nunca tuvieron acceso a Internet, y como suelen consumir sólo radio, las mismas, al ser un servicio esencial, continuaron funcionando sin interrupción. La vida cotidiana de los puestos continuó su rumbo habitual, con excepción de una re-población de las casas de los campos, en tanto fue el lugar predilecto de aislamiento para muchas de las familias. En ese sentido, la excepcionalidad pandémica de las desigualdades en el ejercicio de los derechos culturales no hace más que profundizar y redimensionar desigualdades previas.

La mayoría de las políticas culturales locales que se implementaron durante la pandemia fueron mixtas, y en un segundo lugar encontramos las de consumo y producción en porcentajes similares. En cuanto a las primeras, durante las restricciones las mismas se circunscribieron a la virtualidad, por lo que la actividad cultural fue muy escasa y problemática debido a los inconvenientes con la conexión. Simultáneamente, desde la Dirección se difundieron convocatorias provinciales y nacionales de diversos organismos públicos y privados, lo cual muestra un interés en la articulación entre los niveles de gobierno. Se logró mayor articulación con las políticas culturales nacionales, mientras que las provinciales no tuvieron un eco significativo en la localidad. Las políticas culturales para la producción -específicamente orientadas a promover el empleo cultural -sostuvieron en mayor medida al mercado artesanal, el cual es el sector cultural laboralmente más activo y cuantitativamente más extenso. Además, constituye un referente de la vida cultural local y un actor ineludible respecto de la identidad santaisabelina. En esa misma línea, la creación del Archivo Histórico comenzó en periodo de pandemia, sigue vigente y ha promovido llamativas instancias de participación de parte de la comunidad, a partir de la interpelación de las historias locales.

Sobre los/las destinatarios/as, se evidencia un mayor porcentaje de políticas orientadas al público familiar (intergeneracional): ferias artesanales, festejos por el día del niño o de la madre, entre otros. Las mismas se proponen fortalecer la dimensión más tradicional del consumo y la expresión cultural apelando a la dimensión identitaria local. La movilización social del pueblo santaisabelino frente a la crisis del sector cultural fue muy limitada y podemos circunscribirla al MA con la creación de una Asociación. Sin embargo, destacamos la presencia de cooperativas que actuaron como espacios contenedores y movilizadores para los sectores más vulnerables, puesteros/as y mujeres, creando posibilidades de empleo, representación gremial y sentido de pertenencia colectivo en proyectos productivos locales. Tal como comentamos en informes previos (Segura et. al, 2023) son muchas veces las organizaciones sociales las que intervienen en el territorio -en articulación con las gestiones estatales- para crear soluciones frente a las necesidades más apremiantes de las comunidades. En ese sentido, generar capacidad de organización construye un ejercicio de la ciudadanía que abre el camino al reconocimiento de los derechos -primero- y a su demanda -después-.

En el análisis se destacó la importancia que tienen las mujeres en los roles de coordinación de las organizaciones. A pesar de la mayor vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres en el oeste pampeano (García, 2016) observamos que las mismas han liderado procesos exitosos desde la acción comunitaria, en pos de buscar soluciones a diversas problemáticas que las atraviesan, como los casos de las cooperativas Fuerza de Mujer y Cooperativa de Trabajo Agropecuaria Regional Ltda. En lo referido a la actividad cultural, las mujeres lideran el MA y lograron organizar algunas experiencias de ocio vinculadas principalmente al deporte (fútbol femenino), aunque su protagonismo en las actividades productivas continúa siendo invisibilizado frente a lo doméstico y el ámbito privado (Fernández et. al, 2023). Por último, comprendemos que la intervención de las políticas culturales debe partir de una visión integral del territorio, que articulen las políticas productivas con las reproductivas además de replantearse las lógicas propias de acceso, que no son fáciles para estos pobladores por las distancias geográficas con las organizaciones de base.

Esta primera reflexión invita a seguir pensando las desigualdades en el ejercicio y goce de los derechos culturales en ámbitos rurales, como aporte a la construcción de políticas públicas inclusivas, democráticas y territorialmente situadas, que intervengan sobre desigualdades apremiantes que atraviesan históricamente nuestras sociedades pero que se evidencian con más fuerza en momentos de crisis excepcionales como el que inició la pandemia por el COVID-19.

Bibliografía

- Boito, M. E.; Dalmasso, M. B. y Martínez, F. (Ed.) (2022). Consumos mediáticos, culturales y tecnológicos. Ciudad de Córdoba en contexto de pandemia. Ed. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/25034>
- Capasso, V.; Camezzana, D.; escénicas en Mora, A.; Sáez, M. (2020). Las artes en el contexto del ASPO: Demandas, iniciativas, políticas y horizontes en la danza y el teatro. *Question*, 2 (66), e470. En *Memoria Académica*. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/6193>
- Cárcamo, A. (2018) “Los derechos culturales: una categoría aún subestimada de los derechos humanos”. *Revista Anuario de Derechos Humanos* (14). Disponible en: <https://anuariodh.uchile.cl/index.php/ADH/article/view/49162>
- Chauí, M. (2013) *Ciudadanía cultural. El derecho a la cultura*. RGC Ediciones, Buenos Aires.
- Chiara, M. y Di virgilio, M. (2009). *Conceptualizando la gestión social en Chiara, Magdalena y Di virgilio, Maria Mercedes (Org.) Gestión de la política social. Conceptos y herramientas*. Buenos Aires: Prometeo-UNGS.
- Comerci, M. E. (2017) *Territorialidades campesinas. Los “puestos” en el oeste de La Pampa (Argentina)*. *Revista de Geografía Norte Grande*, 66, pp. 143-465. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rgeong/n66/art09.pdf>
- Del Mármol, M. y Díaz, J. (2022) *Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021*. *Trabajo y sociedad*, 23(38), 141-162. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712022000100141&lng=es&tlng=es.
- Di Matteo, A. y Alainez, C. (2020). *Que lo digan los puesteros: desafíos colectivos del campesinado del oeste pampeano*. *Alternativa, Revista de Estudios Rurales*, (10). Disponible en: <file:///C:/Users/Cla/Downloads/QUE%20LO%20DIGAN%20LOS%20PUESTEROS.pdf>
- Donders, Y. (2004) “El marco legal del derecho a participar en la vida cultural”. En *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Derechos culturales y desarrollo humano* (pp. 153- 170). AECID, Madrid.
- Epifanio, E.; Navarro Nicoletti, F.; Sabatella, M. E. y Schleifer, P. (2021). *Prácticas de consumos culturales en Río Negro y en Neuquén en contexto de pandemia*. 46 *Bibliografía y fuentes consultadas > Informe técnico*. Disponible en: <https://estaciondiez.ar/practicas-de-consumos-culturales-en-rio-negro-y-en-neuquen-en-contexto-de-pandemia/>

- Feldstein, S. y Demelli, M. (2021) Teatro vía streaming: Transformaciones en las formas de consumo del acto escénico. Trabajo de Licenciatura en Comunicación, Universidad de San Andrés. Disponible en: <https://repositorio.udesar.edu.ar/jspui/handle/10908/18756>
- Escobar, A., Álvarez, S. y Dagnino, E. (2001). Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Madrid: Taurus e ICANH.
- Fernández, C. (2023). Este maíz no es para pochoclos: Estrategias culturales y productivas de la cooperativa La Comunitaria en el oeste pampeano argentino. *Políticas Culturais Em Revista*, 16(2), 77–100. <https://doi.org/10.9771/pcr.v16i2.52839>
- Ferreño, L. (2014). En nombre de los otros. Ciudadanía y políticas culturales. *Culturas políticas y políticas culturales*. GRIMSON, Alejandro (comp.). Fundación de Altos Estudios Sociales, 109-116. CABA: Ediciones Böll Cono Sur.
- García Canclini, N. (2005) “Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?”. Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington. Disponible en: <https://ivcongreso.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/Canclini-Cultura-desarrollo.pdf>
- García, L. (2016). Vulnerabilidad social y políticas públicas aplicadas en el Oeste Pampeano. Miradas desde una geografía feminista. Argentina. Villa María. Congreso. 20 Congreso AAS y 1ª Jornadas de Sociología UNVM. Universidad Nacional de Villa María, 2016. Disponible en: <https://cdsa.academica.org/000-046/38>
- García, L. (2021). De las Asociaciones del PSA a la Cooperativa del MTE: dos décadas de activismo y participación de las mujeres en el Oeste pampeano. *Revista Huellas*, Volumen 25, No 2, Instituto de Geografía, EdUNLPam: Santa Rosa. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/huellas-2021-2526>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Grimson, A. (2014). «Políticas para la justicia social». En: GRIMSON, Alejandro (comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Fundación de Altos Estudios Sociales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Böll Cono Sur.
- Güell, P.; Morales, R. y Peters, T. (2011). Una canasta básica de consumo cultural para América Latina: Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- INDEC (2022). Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022. Resultados provisionales. Disponibles en: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-41-165>

- Logiódice, M. J. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Revista Documentos y aportes en Administración pública y gestión estatal*, 18 (12). <https://doi.org/10.14409/da.v1i18.1279>
- Langhoff, L.; Rossell, M. P.; Geraldi, A. M. (2018). El Río Atuel y el conflicto por el acceso al agua en La Pampa y Mendoza. Grupo de Trabajo. *Pensamiento Geográfico Crítico Latinoamericano; Boletín Geocrítica Latinoamericana*; 1; 75-90, 2018. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/87823/CONICET_Digital_Nro.be226908-7b7e-473e-a37c-edfe401eb1db_B.pdf?sequence=6&isAllowed=y
- Mauro, K. (2021). Pandemia y Trabajo Artístico en Buenos Aires (85-96). En León Crespo, P., Montalvo, G.; Troya, M. F. *Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo*. 6to Encuentro Iberoamericano De Arte, Trabajo y Economía (6EIATE), Quito: FLACSO.
- Marradi, A; Archenti, N. y Piovani, J.I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- MINISTERIO DE SALUD (2022). Perfil Sanitario Provincial - La Pampa. Disponible en: <https://bancos.salud.gob.ar/recurso/perfil-sanitario-provincial-la-pampa>
- Ozslak, O. y O'Donnell, G. (2007). «Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación». *Lecturas sobre el Estado y las políticas públicas*. Retomando el debate de ayer para fortalecer el actual. Proyecto de modernización del Estado. Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación. Buenos Aires.
- Segura, S et. al (2023). Derechos culturales, COVID y después en Argentina: ¿para quiénes, cuáles, dónde y cómo? Análisis en base a información públicamente disponible. Disponible en: <https://raicced.wordpress.com/2023/09/22/informe-tecnico-n1-derechos-culturales-covid-y-despues-en-argentina-para-quiienes-cuales-donde-y-como/>
- Ratier, H. (2009). *Poblados Bonaerenses, vida y milagros*. Buenos Aires: La Colmena
- Segura M.S., Fernández C., Longo V. (2023). ¿Cómo estudiamos las Desigualdades Comunicacionales, Culturales y Digitales? ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO. Disponible en: <https://raicced.wordpress.com/publicaciones/como-estudiamos-las-desigualdades-comunicacionales-culturales-y-digitales/>
- Salas Tonello, P.; Simonetti, P.; Papez, B. (2021). En casa: Consumos, prácticas culturales y emociones en la vida cotidiana durante la pandemia por covid-19 en Argentina; Universidade Federal da Paraíba. Grupo de Estudo e Pesquisa em Sociologia da Emoção; *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. Pp. 53-65.

Stamatopoulou-Robbins, E. (2008) The right to take part in cultural life. Documento de trabajo presentado al Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de las Naciones Unidas para su cuadragésima sesión, Ginebra.

RESEÑAS

El antiguo Egipto. Los primeros grandes imperios de la historia

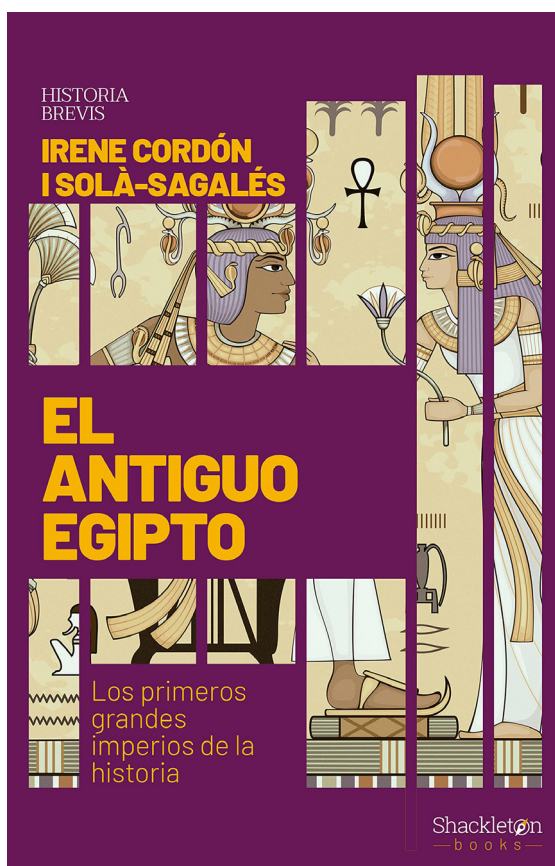
Cordón i Solà-Sagalés, Irene. Shackleton books, 2021. 174 páginas.

Ancient Egypt. The first great empires in history

Cordón i Solà-Sagalés, Irene. Shackleton books, 2021. 174 pages.

*Perla S. Rodríguez**

Recibido: 22/09/2024 | Aceptado: 22/10/2024



Entre las propuestas bibliográficas, producto de investigaciones bibliográficas y de campo llevadas a cabo en el ámbito de la egiptología, se encuentran los manuales generales de divulgación científica. Este género, destinado a estudiantes, docentes, así como a público en general, ávidos por acercarse de manera menos rígida a temáticas actuales sobre el tópico de interés, suponen un amplio y variado destinatario atento a todas las novedades.

Este es el caso de la obra que aquí presenta, gracias al aporte de la docente e investigadora de la Universidad Autónoma de Barcelona, un recorrido dividido en cuatro partes y con eje en el decurso histórico político del antiguo Egipto (y Mesopotamia), cuyo punto de partida no es otro que el nacimiento del Estado faraónico. La introducción da cuenta de

* Argentina. Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional de Jujuy, ICSOH – CIUNSa. Máster en Estudios Bíblicos. rodriguezperla@hum.unsa.edu.ar, rodriguezperla@fhycs.unju.edu.ar

una presentación de tipo explicativa y bien fundamentada acerca de las comparaciones que se pueden realizar con la civilización mesopotámica, concluyendo en que son “Parecidas, pero no iguales”.

La primera parte, denominada *Los primeros reyes de Egipto*, aborda las dinámicas estatales desde la experiencia de la Dinastía 0 y hasta la crisis del Primer Período Intermedio. La presentación de los temas se realiza a partir de la problematización de los procesos políticos implicados en las etapas de centralización del IV–III milenio a.C., el origen de la escritura, la emergencia del estado y su organización inicial. Este foco en clave política atiende al impacto de la estatalidad en el espacio norafricano, y es leído en términos de complejidad, multidimensionalidad y secuencialidad cronológica, ya que completa el apartado el devenir y declive del Reino Antiguo, cerrando con la crisis que se abre con el Primer Período Intermedio.

A continuación, en *El Reino Medio y la incursión de los “hicsos”* la presentación histórica se orienta hacia los aportes y cambios que operan bajo el estado dominado desde Tebas. Son parte de la exposición el desarrollo de la literatura, el culto a Osiris y obras tales como el calendario egipcio. Un apartado especial lo recibe el despliegue de los hicsos en la región, el que es abordado a través del análisis del proceso de debilitamiento del poder monárquico, recurre a las teorías involucradas para su interpretación y el esbozo del escenario a partir del s. XVI a.C.

El tercer capítulo remite a *El esplendor del Reino Nuevo y las dinastías ptolemaicas*, con lo que se suma a las escasas publicaciones que articulan ambos períodos históricos, dando cuenta de que la historia de Egipto no termina con la llegada de Alejandro Magno. De una manera amena y atendiendo al detalle a través del recurso de apartados con fuentes textuales, imágenes de espacios, lugares e iconografía, acompaña el relato de la dinámica política y cultural de mediados del II milenio a.C. al s. I a.C. Lo hace siguiendo la cronología y escogiendo para su exposición puntos focales tales como personajes (monarcas), lugares (ciudades, templos y tumbas) y costumbres (religiosas). Así, explicita la secuencia que va de Amosis a Cleopatra.

Finalmente, en *Las civilizaciones mesopotámicas* retoma el decurso cronológico, para la explicación de los procesos políticos del IV al I milenio a.C. partiendo de una breve aproximación a la situación de la emergencia del estado y la organización en ciudades y relevando información de interés sobre acadios, asirios, babilonios e hititas.

El principal aporte de la obra es el tratamiento que realiza en un sentido divulgativo de la Historia del Próximo Oriente, aunque el título lleve por protagonista a Egipto. Así como de colaborar con la particularidad del vocabulario histórico a través del apartado “Palabras clave”, lo que le permite articular con la función didáctica de la obra.

Diálogos posdigitales. Las TRIC como medios para la transformación social

Marta-Lazo, Carmen y Gabelas-Barroso, José Antonio. Gedisa. Madrid. 2023. 168 páginas.

Post-digital dialogues. TRICs as media for social transformation

Marta-Lazo, Carmen and Gabelas-Barroso, José Antonio. Gedisa. Madrid. 2023. 168 pages.

Esteban Ismael Bordón*

Recibido: 24/10/2024 | Aceptado: 25/11/2024

En la actualidad, las tecnologías digitales atraviesan gran parte de las interacciones y los vínculos de las personas y las instituciones sociales, lo que plantea nuevos retos tanto en las formas de participar dentro del escenario comunicativo, como también para estudiarlo y comprenderlo como fenómeno social. En este sentido, Carmen Marta-Lazo y José Antonio Gabelas-Barroso nos presentan *Diálogos posdigitales: Las TRIC como medios para la transformación social* (2023), una propuesta para recuperar la dimensión relacional de las tecnologías. El libro nace a partir de experiencias y reflexiones de más de una década de los autores como docentes e investigadores destacados en el campo de la educomunicación.



* Argentina. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional de Salta. Becario Doctoral CONICET en el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (ICSOH-CONICET-UNSa). Investigador visitante del Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH-UNIZAR). Integra proyectos de investigación vinculados a la alfabetización mediática y trayectorias educativas en el nivel universitario. Email: bordon.ismael@gmail.com.

La obra está dividida en nueve capítulos, donde los autores realizan una revisión profunda de las teorías de la comunicación y la educación, argumentando la necesidad de una redefinición en un mundo donde la tecnología y el diálogo son fundamentales para el desarrollo humano. Los primeros capítulos ofrecen una redefinición del concepto de TIC, incorporando el Factor R-relacional como un componente esencial en el ámbito de la educomunicación, dando lugar al modelo TRIC.

Los autores mencionan que las teorías educativas actuales no se ajustan adecuadamente al nuevo escenario virtual, lo que puede llevar a una comprensión reduccionista de las capacidades de los jóvenes en la era digital. Al cuestionar el estereotipo de “nativos digitales”, podemos considerar un enfoque más matizado, que refleje la realidad de los jóvenes en el contexto digital, a partir de lo cual los sistemas educativos tienen la oportunidad de acercarse a un modelo más horizontal.

Uno de los puntos más destacados del libro es la propuesta de un modelo educativo TRIC que favorece una enseñanza activa, conectiva, lúdica, relacional y horizontal. Este modelo se aleja del uso instrumental de las TIC, que tiende a trasladar prácticas analógicas a entornos digitales, y se acerca al contexto del „cuarto entorno“, que emerge de la convergencia entre el espacio físico y el digital. Los autores proponen que las aulas se conviertan en espacios donde se valore la inteRmetodología, entendida como la convergencia de diferentes

opciones metodológicas que favorezcan un aprendizaje participativo. Se trata de un diseño diferente para una escuela diferente, donde se apueste por las propuestas, comentarios, reflexiones, aplicaciones y diálogos que surgen con los alumnos.

Además, el libro aborda la temática del consumo saludable de medios, enfocándose en el papel de las familias y su interacción con las pantallas. Los autores subrayan la importancia de formar a las familias para que puedan ayudar a los menores a desarrollar una competencia mediática crítica. Para esto se vuelve necesario integrarse (y enterarse) sobre las prácticas que sus hijos e hijas tienen dentro de los entornos virtuales. Hacia el final de la obra, los autores ofrecen un decálogo de buenas prácticas en la cultura digital, que consta de cinco observaciones y cinco pautas, dirigidas a describir el lugar del entorno social como mediadores y la importancia de la alfabetización mediática para un vínculo crítico con los medios.

En un momento en el que la sobreexposición a pantallas es una realidad ineludible, *Diálogos posdigitales* se erige como una obra necesaria para fomentar el diálogo y la reflexión sobre el uso de las tecnologías en los entornos educativos y sociales. El factor R-relacional es un concepto potente para dimensionar el factor humano que comprende la utilización de las tecnologías, recuperando la importancia de los contextos en los que la persona sea el principio y fin de los procesos educomunicativos.