



FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Doctorado en Comunicación



NACIÓN Y PUJA DISTRIBUTIVA EN EL CAMPO AUDIOVISUAL
Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción
cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)



Doctorando: Mg. Víctor Arancibia
Directora: Dra. Alejandra Cebrelli
Marzo de 2015

Agradecimientos

A Alejandra Cebrelli por ser mi compañera de vida, de pensamiento, de luchas, de construcción de futuros, de la que aprendí y aprendo día a día a vivir siendo feliz.

A mis padres que me enseñaron el valor de pensar y de apasionarse por lo que uno hace. A mi madre por las tardes de lecturas y de televisión que compartimos. A mi padre por la pasión de mirar el cine argentino como un modo de reconocernos en las pantallas.

A las maestras y maestros que me enseñaron a pensar en sus libros, en sus charlas, en sus modos de mirar la vida (muchos de ellos ni siquiera saben de mi existencia y muchos también son muy cercanos y compartimos la tarea de seguir pensando la comunicación).

A mis amigos/as que me alentaron en cada paso y en cada palabra, algunos de ellos ya no están físicamente pero viven en cada una de mis acciones. A mi país que me enseñó con dolores y con alegrías que el futuro está en el trabajo compartido y solidario de todos y todas.

INDICE

INTRODUCCIÓN:

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA

6

| | |
|----------------------------------|-----------|
| Los temas y las preguntas | 19 |
| Los puntos de partida | 22 |
| Las herramientas teóricas | 28 |

| | |
|--------------------------|-----------|
| Acerca del método | 34 |
| La organización | 38 |

PRIMERA PARTE

ENTRE TRADICIONES, RUPTURAS Y APUESTAS 43

| | |
|---|-----------|
| Primera entrada | 44 |
| El cine y la crisis | 48 |
| Persistencias, intervalos y dispersiones | 54 |

CAPÍTULO 1: OTREDAD Y VISIBILIZACIÓN 65

Rostros diversos, entre las tradiciones y las rebeldías 67

1.1. Identidades locales: La santidad puesta a prueba 71

1.1.1. Los intersticios 74

1.1.2. Entre el cielo y la tierra 82

1.2. Presencias y espectralidades: la (in)visibilidad de los otros 86

1.2.1. Las otredades en contacto 90

1.2.3. Fronteras y diferencias 98

1.3. Mujeres y miradas 104

CAPÍTULO 2: LAS DIFERENCIAS DE CLASE O LAS CLASES DE DIFERENCIAS 110

2.1. La marginalidad como una de las formas de la diferencia 115

2.1.1. Entre la quietud y el movimiento 120

2.1.2. Construcción territorial y estrategias de localización 124

2.1.3. Los índices de las diferencias y las representaciones cristalizadas

131

2.2. Los 139

destinos y las memorias

2.2.1. Nacionalidad y territorialidad 147

2.2.2. Los sonidos del 'progreso' 152

2.3. El problema de la propiedad 154

2.3.1. Las modalidades del decir 157

2.3.2. Los sistemas de dominación 162

2.4. Límites, fronteras, centros, orillas 167

CAPÍTULO 3: LAS FRONTERAS COMO MODOS DE ESTAR, DE SER Y DE DECIR 170

La frontera como elección visual 174

Las políticas de las miradas 178

Habitar las fronteras 182

Los índices identitarios 184

Imágenes e identidades 188

| | |
|-------------------------------|-----|
| Las memorias y sus curadores | 193 |
| Audiovisualidades y fronteras | 196 |

SEGUNDA PARTE

| | |
|--|------------|
| HACIA UNA NUEVA NACIONALIDAD AUDIOVISUAL | 199 |
| Segunda entrada | 200 |
| La televisión argentina en la década de 1990 | 202 |
| La reconfiguración de los campos productivos audiovisuales | 209 |
| El impacto de las políticas públicas en la producción local | 213 |
| Los desafíos que quedan | 217 |
| CAPÍTULO 4: IDENTIDADES SALTEÑAS EN LA ERA DE LA RECONFIGURACIÓN DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES | 221 |
| La localización de las miradas | 223 |
| Las formas de dar cuenta de las identidades | 227 |
| Géneros, tramas y urdimbres. Hacia la resignificación de las industrias culturales | 230 |
| El corpus legendario | 242 |
| Entramando memorias y tiempos heterogéneos | 249 |
| La articulación de las identidades | 254 |
| Cierre provisorio | 257 |
| CAPÍTULO 5: ACERCA DE RESISTENCIAS Y DESTINOS | 259 |
| Los hilos invisibles | 262 |
| Voces y memorias | 264 |
| La memoria del melodrama | 271 |
| El destino de visibilizar | 277 |
| Las funciones de la parodia | 280 |
| Índices identitarios y entretenimiento | 284 |
| Industrias culturales y representaciones | 288 |
| CAPÍTULO 6: POLÍTICAS DE LA MEMORIA | 295 |
| La tradición documentalista | 295 |
| El mito y las semillas de la memoria | 302 |
| El pueblo visible | 307 |
| La construcción de la epopeya | 312 |
| Documentar la memoria | 319 |
| Memorias audiovisuales | 324 |
| CAPÍTULO 7: LAS FORMAS DE MIRARSE | 330 |
| Mirar las memorias | 333 |
| Representar es la tarea | 340 |
| La televisión como dispositivo identitario | 348 |
| Balance provisorio | 357 |
| CONCLUSIÓN: | |
| PUJA DISTRIBUTIVA CULTURAL Y REPRESENTACIONES NODALES | 362 |
| Representaciones nodales y prácticas articulatorias | 365 |

El camino transitado
Puja distributiva audiovisual

372
377

BIBLIOGRAFÍA

382

Introducción: La construcción de la mirada

Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos). Es sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista lo mismo exactamente que exigía de sí mismo como historiador: “El arte, es peinar la realidad a contra-pelo”

Georges Didi-Huberman

Las producciones audiovisuales tienen, entre otras potencialidades, la de generar sentidos en la sociedad, la funcionalidad de ir colaborando en la construcción y reconstrucción de una memoria social y la potencialidad de impactar en la producción y reproducción de representaciones sociales que son articuladoras de las prácticas y de los discursos. Junto con ello, las imágenes generadas van religando las adscripciones identitarias en función de una serie de referencias y relatos compartidos y son materialidades privilegiadas para la circulación de las representaciones de la temporalidad y de la espacialidad significativas para un estado de sociedad hasta configurar los modos de percepción en una instancia histórica determinada. En este sentido es que las imágenes audiovisuales en un sentido amplio pueden ser operadoras de nacionalidad tanto cuando se encargan de contar las historias de la formación de un país así como sus luchas en diferentes momentos y también cuando entran en el repertorio compartido de imágenes y narrativas de un país. Como lo han señalado muchos teóricos de la comunicación en Latinoamérica¹, las producciones audiovisuales en el continente, en general, y en Argentina, en particular han sido -y lo siguen siendo- un aspecto importante en la formación de representaciones que construyen referencias puntuales a

¹ Basta pensar en las afirmaciones como las de Jesús Martín-Barbero cuando sostiene que las imágenes cinematográficas han sido uno de los lugares desde donde se han construido las identidades en muchos países de Latinoamérica, al punto de llegar a sostener que es para muchos pobladores, la primera percepción cotidiana de lo nacional (Martín-Barbero: 2004). Por su parte, Omar Rincón también ha señalado la importancia de la construcción identitaria afirmando que la misma se ha convertido en el modo privilegiado de experimentar la realidad ya que provee entre otras cosas de las referencias más comunes que tenemos como comunidad transformándose en la forma narrativa más poderosa para construir la realidad (2006:165-171)

los procesos de constitución de las identidades locales, regionales y nacionales. A la vez, estas representaciones se encuentran interpeladas por las peticiones globales que circulan también en las pantallas y en las prácticas cotidianas lo que genera que las imágenes se transformen en un espacio de disputas, negociaciones, intercambios y conflictos.

El cine y la televisión argentina, prácticamente desde sus inicios, han sido espacios en los que se dio el debate político y la lucha por la construcción de la identidad. Para el caso del cine, las primeras filmaciones –a fines del siglo XIX²- trabajaron sobre las formas de documentar hechos considerados significativos para la historia estatal y política del país. En esta línea se encuentran las producciones de Eugenio Py tales como *La bandera argentina* de 1897, *La visita del Dr. Campos Salles a Buenos Aires* de 1900 o *Revista a la escuadra argentina* de 1901. También pueden mencionarse el cine de corte histórico como *El fusilamiento de Dorrego* de 1908 de Mario Gallo o la transposición de novelas fundacionales de la literatura argentina como *Amalia* de 1914 dirigida por Enrique García Bellosó y basada en la obra de José Mármol. Se produce una intersección importante entre la ficción y la documentación en un proceso en el que el eje de la nacionalidad y de la construcción identitaria resulta fundamental en el campo de la cinematografía argentina.

Por lo tanto, se puede considerar que el punto en común de todas estos *films* es su participación activa en la construcción de una mitología nacional que funciona como sustento a las políticas de cohesión social que el nuevo Estado en formación está implementando por entonces, función compartida con la escuela y la prensa³, por nombrar sólo algunos de los instrumentos más eficientes de este proceso de

2 Cfr. Eduardo Romano (1991) en su libro *Literatura/cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)* en el que realiza un atento rastreo a las primeras producciones que daban cuenta del campo cultural del momento de producción de los primeros *films* producidos en la república Argentina y sus vinculaciones con la conformación de la llamada ‘cultura popular’, una de las preocupaciones en el momento fundacional de los estudios de comunicación.

conformación de una comunidad nacional⁴. Se establece una intersección entre política, arte y construcción identitaria que va a atravesar una buena parte de la producción audiovisual argentina tanto en lo referido a la cinematografía y que se va a dar también en algunas producciones televisivas.

Otro tanto ocurre con la televisión que nace bajo el gobierno peronista, con una significativa impronta estatal en vinculación con el sector privado. Una muestra de la fuerte presencia del Estado se encuentra evidenciada en la primera transmisión que se realizó y que puso en el aire un discurso emblemático de Eva Duarte de Perón el 17 de octubre de 1951. Las palabras de una de las mujeres más importantes de la historia política argentina son puestas en circulación por las cámaras de la televisión argentina que nace en ese mismo gesto siendo uno de los vehículos para la cohesión de una política identitaria que dejaría una marca indeleble en la memoria colectiva. La torre de transmisión, construida por el Gobierno Nacional en el techo del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la Nación, es una obra emblemática también ya que se realizó en conjunción con el empresario Jaime Yankelevich, quien fue el encargado de viajar a EEUU para adquirir los equipos necesarios y para traer al país los primeros receptores. De allí en adelante, los vaivenes de la política argentina fueron impactando en los formatos, las programaciones y las propiedades de los medios de forma disímil y de acuerdo a las peticiones de los siguientes setenta años de historia nacional.

3 Cfr. Arancibia 1997 en un trabajo en el que se analiza el rol de los medios gráficos en la construcción de los estados nacionales y provinciales. En el mismo se da cuenta de los modos en que los periódicos se postulan como una forma de entrenamiento de las 'jóvenes plumas' para luego hacer uso de la retórica política en las tribunas públicas. De allí que la función de la prensa gráfica como operadora política va a estar en el nacimiento mismo de los medios de comunicación masivos en Argentina.

4 Es fundamental el rol del cine en este punto ya que .en las condiciones de producción mencionadas, en el gozne mismo del cambio de siglo- se postula como el mecanismo esencial a partir del cual se da imagen y visibilidad a los procesos de "invención de las tradiciones" (Cfr. Hobsbawm, 1984) que conforman la simbología identitaria de los estados. Este rol, en muchas ocasiones, fue asumido por la televisión que a través de sus narrativas fue consolidando los tópicos sobre los cuales una sociedad determina construye sus narraciones (Rincón, Op. Cit., 171-174).

Los cambios institucionales, tecnológicos y políticos hacen que la producción audiovisual tenga una serie de vaivenes que decantan en procesos de expropiación y de privatización reiterados. Uno de los últimos movimientos de este tipo son los que se produjeron durante la última dictadura cívico-militar. Durante el gobierno de Jorge Rafael Videla y de José Alfredo Martínez de Hoz se le da una fuerte impronta comercial a la televisión que quedó plasmado en el decreto ley N° 22285 que precisamente lleva la firma de estos dos actores fundamentales del pacto cívico militar. Este decreto ley no pudo ser derogado o cambiado por otra ley aunque sufrió modificaciones que abrieron las puertas para profundizar los mecanismos de monopolización y a dejar fuera al Estado de cualquier posibilidad de control o de injerencia sobre la política comunicacional en su conjunto. Se le dejaba a los organismos del estado sólo el rol de contralor técnico como en el caso de la Comisión Nacional de Comunicaciones (CNC) o el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) pero desmantelados de personal, lo que impidió que se ejerza de manera eficiente dicha función⁵.

Cabe mencionar que el periodo que va de la coyuntura generada en Argentina en el 2001 por la crisis económica, política y social hasta la actualidad se produce otro de los momentos claves en la reconfiguración del campo comunicacional en general y del audiovisual en particular. Durante la década que arranca en el año 2003 se pasa de una profunda crisis institucional a la reconfiguración de una idea de nacionalidad en el marco de una revalorización del estado y de las políticas públicas como articuladoras de los procesos sociales, entre las cuales se vuelve a dar un impulso importante a la producción audiovisual sobre todo devolviendo la administración del INCAA a

⁵ Por ejemplo, en el caso particular de Salta, el COMFER y actualmente la AFSCA cuenta con un plantel total de tres persona (incluido el delegado o encargado de la filial) con una masa de medios compuesta por más noventa radios y siete canales de aire. El desmantelamiento de estos organismos durante la dictadura y durante el gobierno neoliberal de Menem hace que aun hoy sea complicado remontar esa situación.

productores y realizadores que dieron otras prioridades, diferentes a las que se habían instaurado en la década del '90⁶.

Una de las instancias claves en este proceso de reconfiguración del campo comunicacional está vinculado con la promulgación de la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual en el que se modifican los aspectos más importantes de la comunicación en Argentina. La sanción de la mencionada normativa abrió a su vez la generación de una serie de políticas públicas que fueron motorizando cambios centrales en el mapa productivo y en la construcción de representaciones que se entraman en las pantallas.

A lo largo de estos años, la producción audiovisual acompañó estos procesos, dando cuenta de las nuevas representaciones de los territorios y de las identidades a la vez que fue poniendo en escena la disputa simbólica por la producción de contenidos ahora localizados en las culturas provincianas, las cuales habían sido silenciadas o referidas desde la perspectiva rioplatense por más de un siglo. Estos procesos se pueden seguir en el marco de las producciones argentinas a lo largo de la historia audiovisual del país⁷.

En el caso de la región del Noroeste, las producciones audiovisuales -hasta el corte que se señala- habían tenido poca o escasa circulación fuera de su ámbito territorial o, cuando trascendieron, fueron fuera de los circuitos del consumo masivo.

6 A modo de ejemplo se puede mencionar que, durante el mandato de Carlos Saúl Menem, los presidentes del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales fueron personajes más del mundo del espectáculo y de las modalidades más pasatistas de este campo como fueron el caso de Gerardo Sofovich (productor de programas en los que se realizan sorteos y concursos o películas que claramente reforzaban el imaginario machista de la sociedad argentina) o Julio Marbiz (conductor y presentador de uno de los festivales más tradicionales de folclore, una persona resistida por sus relaciones con las dictaduras militares).

7 Cfr. Tesis de maestría titulada 'Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación de los imaginarios circulantes en el noroeste argentino' en la que se analiza la producción cinematográfica que tematiza el territorio del noroeste: *La guerra gaucha* de Lucas Demare, *Güemes, la tierra en armas* de Leopoldo Torre Nilson, *La deuda interna* de Miguel Pereira y algunas de las primeras producciones de Lucrecia Martel (*Rey Muerto* y *La Ciénaga*) y que se realizara en el año 2008 y en el marco de la maestría en estudios históricos y literarios de frontera de la Universidad Nacional de Salta.

Las pocas que fueron estrenadas o puestas en circulación, parecían estar condenadas a ser exhibidas en círculos *underground*, a veces por decisión de sus realizadores y otras, por la imposibilidad de disponer de circuitos de difusión en pantallas masivas como las salas de los cines o los canales televisivos. Excluyendo las películas de Miguel Pereira en la década del '80 o las de Lucrecia Martel en el gozne del nuevo siglo, las producciones audiovisuales del noroeste fueron ganando prestigio en los circuitos alternativos más por la publicidad 'boca a boca' que por el ingreso de los films y/o telefilms en los circuitos de difusión nacional⁸.

Se establece como un hito importante el año 2003 para la región (y para la conformación del corpus de trabajo que se analizará en la investigación) porque junto a la llegada al gobierno de un nuevo presidente luego de prácticamente dos años de inestabilidad política, se produce un proceso de reconfiguración de lo nacional que había entrado en crisis en los años '90 y que eclosiona en el 2001. En la mencionada crisis, el lema imperante se resumía en la consigna 'que se vayan todos' en referencia al conjunto de los políticos encarnados en figuras como la del ex presidente Fernando de la Rúa o el varias veces ministro de economía Domingo Cavallo. La llegada al gobierno de Néstor Kirchner estaba enmarcada, entre otros, en el desafío por reconstruir una idea de nación que había sido vaciada y que carecía de sentido para una buena parte de la ciudadanía.

Esta coyuntura de la crisis del 2001 había producido en términos de Laclau y Mouffe (2003) una flotación del significante 'nación' produciéndose una disputa por

8

Hay que mencionar los casos de los grupos independientes vinculados a la producción de formatos que algunos estudios denominan como cine político que hicieron circular sus films en sedes de partidos políticos, sindicatos, asociaciones y en festivales dedicados a este tipo de filmografía. Este es el caso de las producciones de los directores vinculados al grupo 'Cine Liberación' como Fernando Solanas. Gerardo Vallejos, entre otros o los films de militantes como Jorge Cedrón que fue asesinado en el exilio. Este último caso es testigo ya que la reconstrucción de su filmografía realizada por el INCAA y por su hija Lucía Cedrón en el año 2014 pudo rescatar parte de los films en México, en Italia y en otros países. Las películas estaban incompletas por efecto de la persecución y de la dictadura que trató de borrar las huellas de las producciones que resistían el modelo de las diferentes dictaduras.

llenarlo de sentido desde diferentes proyectos ideológicos. Uno de los escenarios privilegiados para esa disputa es el campo de la producción audiovisual tanto en su forma cinematográfica como televisiva.

El año 2001 se transforma, de esta manera, en un hito más en la cadena de fracasos del proyecto centralista que pretendía construir la nacionalidad mediante un mecanismo reproductivo que se dicta desde el centro macrocefálico del país. Una de las razones de dicha caída y la apertura a nuevas opciones de construcción de nacionalidad (al menos para el campo audiovisual) se encuentra en la mayor accesibilidad a los recursos tecnológicos para la producción de cine y TV, lo que abre la posibilidad de que las diferentes regiones del país puedan tener un lugar más relevante en el proceso de la configuración de imágenes y de representaciones sociales. Tanto en el país como en la región del Noa, la llegada al poder de Néstor Kirchner permite vislumbrar un nuevo escenario en el que las producciones locales puedan tener una trascendencia nacional y llegara a las pantallas y a los públicos que antes no se habían accedido. Se constituye así un hito en el cambio de paradigma comunicacional que se va a hacer mucho más evidente con la sanción y la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en el año 2009.

En el caso del campo cinematográfico, la filmación en el año 2003 de *La niña santa* (segundo largometraje de Lucrecia Martel estrenado en el 2004) marca el inicio de una serie de producciones regionales con alto impacto en el escenario nacional y con fuerte repercusión también en el plano internacional. Un segundo momento se da en el año 2007 con el estreno a nivel nacional y en salas comerciales de *Luz de invierno* de Alejandro Ároz y de *El destino* de Miguel Pereira, cineastas de larga trayectoria en la región y formadores de varios productores audiovisuales jóvenes de la región. De hecho *Luz de invierno* fue una película de proyección en circuitos comerciales y en festivales nacionales e internacionales y es el resultado de un proyecto que, por falta de apoyos

oficiales o por el retraso en el desembolso de los subsidios ganados en diferentes concursos, debió esperar diez años para culminarse. Estos hitos constituyen momentos de refundación en la cinematografía de la región y pueden ser leídos como narrativas diferentes y diferenciadas sobre la identidad local y sus modos de vinculación con los imaginarios nacionales por el ámbito de circulación en el que se entran.

Durante el periodo mencionado también se produce una serie de modificaciones en el campo audiovisual como la creación en Salta de la Escuela de Cine dirigida por el ya mencionado Arroz, la llegada de los primeros cine-móviles del INCAA a las direcciones de cultura de las provincias lo que generó la creación -en casi todas ellas- de departamentos audiovisuales que se dedicaron no sólo a las proyecciones de los films recibidos sino a desarrollar políticas como la creación de un archivo o el aliento a la propia producción; la creación en universidades públicas y privadas de carreras vinculadas al campo de la comunicación en general y de lo audiovisual en particular⁹. A esto se suma la creación de festivales que promovieron fuertemente la producción local como la ‘Semana del Cine Argentino en Salta’ que tiene una larga tradición con diferentes refundaciones, el festival de video ‘Jujuy cortos’ llevado adelante por el grupo *Wayruro, Comunicación Popular* y el de cine ‘Ventana andina’ diseñado y solventado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Jujuy o el festival ‘Tucumán Cine’ y que lleva el nombre de Gerardo Vallejo además de los numerosos cineclubes y grupos de productores audiovisuales tanto en pequeños grupos como en colectivos que

⁹ Entre algunos hitos se pueden mencionar la creación de la carrera de Dirección y producción de radio y televisión en la Universidad Católica de Salta que dirigieron Alejandro Arroz y el crítico de cine Edgardo Chibán que fueron los impulsores de la Semana del Cine Argentino en Salta; la fundación de la escuela de cine, video y televisión y la licenciatura en ciencias de la comunicación de la Universidad Nacional de Tucumán en el año 2005; la licenciatura en ciencias de la comunicación de la Universidad Nacional de Salta en el año 2006 junto con la reapertura de la tecnicatura en comunicación social de la Sede Tartagal de la misma universidad en el año 2004; los diferentes proyectos y talleres de cine y televisión dictados por el colectivo *Wayruro Comunicación Popular* en Jujuy durante veinte años y creadores del festival de video más convocante del NOA, entre otros hitos fundamentales.

reúnen a varias productoras o realizadores¹⁰ y que se dedican no sólo a la producción sino también a la difusión de piezas audiovisuales de diferentes lugares del país.

La producción del Noa para televisión y sobre todo para pantallas nacionales ha tenido un impulso importante a partir de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la creación de canales para la Televisión Digital Abierta y las políticas de fomento y subsidio a las producciones de contenidos. En cada una de las provincias del noroeste, grupos fuertes del sector audiovisual han tenido la oportunidad de producir para pantallas inaccesibles hasta ese momento. La mayoría de ellos venían de una larga experiencia en el campo cinematográfico pero no habían tenido la posibilidad de producir ficciones y documentales que tuvieran pantallas en los canales locales y mucho menos nacionales. Salvo en contados casos y con una circulación muy restringida, las pocas producciones locales¹¹ para televisión fueron cayendo en el olvido por la falta de conformación de archivos y por la falta de políticas de conservar la memoria televisiva local.

En el campo del cine, los concursos, subsidios y demás programas de fomento en los que el INCAA tiene un protagonismo fundamental permite que los jóvenes cineastas de la región puedan culminar sus proyectos con un éxito nacional e internacional muy importante. Son los casos de los films *Nosilatiqj, la belleza* (2012) de la directora salteña Daniela Seggiaro y *Los dueños*, una producción tucumana dirigida por Ezequiel Radusky y Agustín Toscano (2013). En ambos casos la integración de

10 Es importante mencionar que por el impacto de las políticas para el sector audiovisual (Ley de SCA y Programa Polos Audiovisuales tecnológicos) sólo en Salta se crearon dos asociaciones en el año 2012 que nuclean a productores, realizadores, estudiosos y trabajadores del sector audiovisual. Ellas son ARAS (Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta) y REDIGITAL.

11 Se pueden mencionar a productores televisivos como Ángel Longarte, un mítico realizador salteño que estuvo produciendo desde la fundación de la TV local en la década del '60, que produjeron ficciones pero que quedaron olvidadas por el deterioro de los materiales o en archivos privados prácticamente inaccesibles para su estudio. Una de las producciones fue una versión de 'Güemes, la tierra en armas' para Canal 11.

formas, discursos y prácticas culturales que conformaban el mapa hegemónico de la cultura regional adquieren una visibilidad impensada años atrás.

Estas políticas también tuvieron un impacto positivo en el campo de la producción audiovisual televisiva de la región. En este marco se produjeron series como *Historias de las orillas*, de Alejandro Ároz (2011) y *El aparecido*, de Mariano Rosa (2010) ambas de Salta y ganadoras de los concursos federales del INCAA junto con la serie tucumana *Muñecos del destino* (2010), dirigida por Patricio García o las producciones para ACUA Mayor, PAKA-PAKA o ACUA Federal (entre los años 2010 y 2013) realizadas por el colectivo jujeño, *Wayruro Comunicación Popular*, son algunos de los ejemplos de producciones con alcance nacional en las cuales se visibilizan las identidades locales y se proponen representaciones de la nacionalidad capaces de articular las diferencias territoriales, identitarias, discursivas y culturales.

Este panorama, en el que se toman algunos hitos, muestra que las producciones locales se posicionan en el campo audiovisual desde otro lugar y tratando de disputar la capacidad de construir representaciones que tienen las imágenes. Se produce, entonces, una instancia en que se concreta un conflicto por la distribución cultural que, en términos de Arturo Escobar, “existen prácticamente en todas las áreas de la vida social. Entre los más prominentes se encuentran los que surgen de las nociones predominantes sobre el individuo, la naturaleza y la economía. Estas áreas tienen unas implicaciones sobresalientes al pensar en aspectos como los derechos, la igualdad y la diferencia en el mundo de hoy” (Escobar: 2005, 132).

En ese sentido, cada una de las producciones que conforman el corpus de trabajo aquí propuesto son claros operadores de la puja distributiva cultural y que es un modo de explicar el proceso de la producción audiovisual y cultural regional de la última década; una disputa permanente por dotar de sentido nociones básicas para la vida en comunidad. Actualmente, y siguiendo esta lógica, la construcción de una identidad

nacional está entramada con la puja distributiva cultural en la cual los diferentes actores de la comunidad puedan acceder a los modos de producción de representaciones tratando de acercarse a la igualdad de condiciones con las culturas hegemónicas y centrales de los grupos históricamente dominantes. Fundamentalmente porque en este estado de sociedad, como sostiene el mismo Escobar, “la distribución cultural muestra de manera más clara los efectos de hacer ciertos valores y prácticas culturales inconsecuentes a través de efectos de dominancia y hegemonía” (Op. Cit.: 130).

De hecho, en los procesos comunicacionales vigentes son claves tanto la construcción de narrativas audiovisuales que desmonten las representaciones cristalizadas de lo local como la reconfiguración del mapa de colectivos que integran una sociedad, capaz de hacer visibles prácticas, discursos y representaciones ‘otras’. Las producciones cinematográficas y televisivas del Noa han asumido este desafío de dar cuenta de las identidades locales y las formas con que se articula con una idea de nación que está en proceso de construcción. Cabe mencionar que aún existen resabios de los requerimientos de las políticas neoliberales de los años ’90 en el marco de la globalización de los capitales que pedían y piden a las regiones que se subsuman a un mercado cultural que homogeniza las prácticas y los valores. Esta operación, en el caso de las producciones comunicacionales en general y audiovisuales en particular, pretendía y pretende la borradora de lo local y de sus marcas identitarias. Frente a ello, las producciones audiovisuales del nuevo milenio en Argentina renuncian a una forma de inclusión subordinada en el espacio hegemónico para asumir las narrativas, mitologías, sonidos, temáticas e imágenes locales desde los cuales ir a la construcción

de una nacionalidad que sea el resultado de una práctica articuladora en el sentido laclausiano del concepto¹².

El estudio de estas producciones no sólo permite dar cuenta de los nuevos escenarios sino también de las posibilidades productivas que todavía faltan por explorar en un escenario comunicacional cada vez más diverso y complejo. La importancia de este tipo de estudio permite ver los procesos de incidencia de las políticas públicas en las formas de producción de contenidos audiovisuales a la vez de mapear las estrategias, estéticas, modos de ver y de representar de los actores locales.

Los temas y las preguntas

A la largo de la investigación se propuso realizar un estudio de las producciones audiovisuales del NOA en el periodo 2003-2013 y que tuvieron pantallas llamadas ‘nacionales’ ya sea por su estreno en el circuito comercial en el caso cinematográfico o la circulación en los canales televisivos ‘nacionales’. Estas producciones audiovisuales se analizaron a los efectos de dar cuenta de las formas, estrategias y operatorias que se utilizan para la construcciones de identidades, memorias y representaciones sociales localizadas y vinculadas con la construcción de una idea de nación considerando como fundamental que se trata de un proceso de reconfiguración del campo de la producción audiovisual en momentos en que se reconstituye el imaginario de la nación.

La hipótesis central de la cual se ha partido es que las producciones que componen el corpus de trabajo aquí seleccionado dan cuenta de un proceso que se denomina como ‘puja distributiva cultural’ y que es el modo en que las representaciones, las memorias y las identidades locales dialogan, discuten, confrontan

¹² El concepto de articulación en la teoría de Ernesto Laclau se define como ‘toda práctica que establece una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica’ (2003, 176). Esta noción implica además vinculaciones con las nociones de discurso y se relaciona estrechamente con la noción foucaultina de formación discursiva en las que se juegan las posiciones de los diferentes actores, grupos y discursos.

y se articulan en la construcción de idea de nacionalidad diferente a la de periodos anteriores de la historia Argentina.

Para ello se puso en foco en el funcionamiento de una serie de representaciones sociales que van configurando el mapa cultural en las diferentes materialidades que componen las producciones (audio, imágenes, narrativas, etc.) y de representaciones nodales sobre la nacionalidad que se ponen en debate. Esto se apoyó en la puesta en escena de estrategias diferenciadas para dar cuenta de identidades diversas y que se entraman en las pantallas a partir de las narrativas (en sentido amplio) que sustentan las producciones del corpus construido.

Entre los objetivos que se tuvieron en cuenta a la hora de la producción de la presente investigación se pueden mencionar, en el plano más general:

- Indagar acerca de las formas en que se construyen las imágenes televisivas y cinematográficas como soportes de las narrativas identitarias en una región específica del país.
- Reflexionar acerca del rol de las producciones audiovisuales en la constitución y reconstitución de las memorias locales re-entramando en las diversas pantallas las narrativas y las representaciones circulantes en la región.
- Colaborar con los estudios argentinos y latinoamericanos acerca de los procesos de constitución de las identidades y de los funcionamientos de las representaciones sociales en contextos localizados.

Por su parte, se plantearon como objetivos específicos:

- Describir las estrategias discursivas audiovisuales tanto cinematográficas como televisivas para la construcción de las representaciones sociales que recuperan memorias silenciadas en las pantallas de repercusión nacional.

- Dar cuenta de los modos que las representaciones hegemónicas son confrontadas, puestas en cuestión y/o desplazadas por otras provenientes de sectores sociales en la construcción de las imágenes audiovisuales del NOA.
- Establecer las modalidades en que la puja distributiva cultural se da en las diferentes producciones analizadas con la finalidad de establecer puntos de contacto, negociación y ruptura con los imaginarios nacionales vigentes.
- Determinar los modos y las funciones que tiene las producciones audiovisuales del NOA en el proceso de construir una idea de nación superadora de las modalidades centralistas.
- Caracterizar los diferentes tipos de representaciones que se articulan en el discurso audiovisual determinando sus significaciones en función del espesor temporal de las mismas, su incidencia en la construcción de las representaciones nodales de la nación y las cadenas equivalenciales en las que se traman para anclar las significaciones.

Los puntos de partida

Las investigaciones de este tipo de producción en el noroeste son incipientes y se puede considerar que, a pesar del desarrollo de un trabajo sostenido, todavía puede considerarse un área de vacancia en los estudios audiovisuales. Lo que se ha producido hasta el momento son análisis individuales de films y que no llegan a constituir un corpus importante de producción académica o que los intentos de historizar la comunicación local fueron una mera enumeración de hechos sin profundizar en el análisis de las producciones realizadas.

Se puede mencionar la tesis de maestría de Víctor Arancibia titulada 'Los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre los imaginarios circulantes en el noroeste' (2008) en la que se analizó un corpus compuesto por films

producidos en la metrópoli argentina como *La guerra gaucha* de Lucas Demare, *Güemes, la tierra en armas* de Leopoldo Torre Nilson para focalizar la construcción de la mirada del territorio y sus actores desde el centro geopolítico. A la vez se tomaron *La deuda interna* de Miguel Pereira y *Rey muerto* (corto), *La ciénaga* y *La niña santa* films de Lucrecia Martel. En todos los casos se analizaron las representaciones de los territorios, el tipo de mirada que se construyó en cada film y las formas de caracterizar a los actores y grupos sociales.

Del mismo autor se encuentran los trabajos vinculados a las producciones televisivas del noroeste presentadas en congresos nacionales e internacionales. En las mencionadas investigaciones se analizan las formas en que se representan las culturas locales, los actores territoriales y las narrativas en producciones salteñas como *El aparecido* de Mariano Rosa o *Blanco y Negro* de Alejandro Arroz, *Muñecos del destino* de Patricio García, *Avelino, la historia del mítico dirigente minero jujeño* del colectivo *Wayruro Comunicación popular*, *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay* de Camilo Gómez Montero, entre otras¹³. A la vez, del mencionado investigador se encuentran reflexiones teóricas sobre representaciones sociales y su funcionamiento. Un trabajo compartido con Alejandra Cebrelli y con el grupo de investigación que co-dirige Víctor Arancibia desde el año 2003 y que ha recorrido el problema de las representaciones sociales en diferentes campos. Paralelamente se encuentran reflexiones sobre los procesos de visibilidad y de audibilidad en el campo de la comunicación tanto local como nacional y latinoamericana.

También en el ámbito de Salta se encuentran análisis de films como el caso de los trabajo de Susana Rodríguez (2001) sobre *La ciénaga* en las que se analiza algunos aspectos de la narración cinematográfica y se hace el relato de algunos efectos de recepción de la película en una de las primeras proyecciones en la provincia. En esta

13 Producciones que han sido publicadas en revistas y libros nacionales entre los años 2010 y 2014.

línea también se encuentran los trabajos de Alejandra Cebrelli sobre el film de Daniela Seggiaro en relación con *El etnógrafo* de Ulises Rossel (2013 y 2014) en la que se toma como variable de análisis las representaciones de las comunidades originarias en trabajo sostenido que la investigadora viene realizando sobre la visibilidad y la toma de la palabra de estos pueblos.

Existen proyectos de investigación sobre el tema. Entre ellos, los dirigidos por Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia desde el año 2003 cuyo tema central es el análisis de las representaciones sociales en un corpus que considera las producciones audiovisuales de la región para ver en ellas su funcionamiento. Estos proyectos, que están en el marco del Consejo de Investigación de la U.N.Sa. y dentro del sistema de evaluación de la CONEAU, se han centrado en la reflexión teórica sobre el modo de construcción, funcionamiento y vinculaciones de diversas representaciones sociales. Otro caso es un proyecto presentado recientemente para su evaluación y dirigido por Ana Inés Echenique en el que se analizaría la producción audiovisual salteña de los últimos quince años (productos realizados por videastas, cineastas y directores de tv) y que el postulante al doctorado se encuentra como asesor¹⁴.

Otros antecedentes para el caso de Salta que se pueden citar son los diferentes informes producidos por el Nodo Salta perteneciente al Polo NOA y que se desarrolló en el marco del Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos del Ministerio de Infraestructura y Planificación Federal entre los años 2011 y 2013. En los mismos se informan sobre producciones locales que se desarrollaron en ese marco pero que no tuvieron pantalla ni a nivel nacional o local.

Producida desde otra región pero referida a la filmografía de Martel, puede citarse también la tesis doctoral desarrollada por Lía Gómez (2014), en la cual se

¹⁴ Este proyecto es la base del proyecto de tesis doctoral de la mencionada investigadora que realiza en el doctorado en comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba y que es dirigida por la Dra. Alejandra Cebrelli y co-dirigida por quien suscribe este proyecto. La misma se encuentra en desarrollo desde el 2014 y continúa.

analiza la obra de la cineasta salteña en relación con las producciones más emblemáticas del cine argentino y con el campo intelectual latinoamericano. Para ello se utilizaron herramientas provenientes de los estudios culturales, de la estética y de las teorías de la comunicación y del análisis audiovisual en Argentina y Latinoamérica.

Además se pueden mencionar los trabajos de Gustavo Iovino sobre la historia de la televisión en Salta en los que se expone cronológicamente quiénes fueron algunos actores políticos y económicos que posibilitaron la implementación de la televisión en Salta. Asimismo, se analizan los inicios de las emisoras de radio y de televisión y el proceso de competencia y de inversión en cada caso.

Para el caso de Jujuy, son antecedentes importantes los informes de gestión del Polo Noa realizados por la coordinadora del mismo, Alejandra García Vargas (2010-2013), en los que se da cuenta de los recursos utilizados, se hace un mapeo de actores del sector audiovisual y de las producciones resultantes. De la misma autoría, es destacable el capítulo de libro publicado por el Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina, titulado 'Murmullo que aturde', referido a la producción audiovisual de citado grupo *Wayruro, Comunicación Popular* (2013). También deben considerarse los avances de la tesis doctoral en desarrollo de la citada investigadora, centrados en el análisis de los sentidos de la ciudad de Jujuy en cinco producciones de esa provincia, algunas de circulación local y otras con pantalla nacional¹⁵.

Existe, además, un artículo de Iván Lello titulado 'Haciendo TV en Jujuy' publicado en la revista *La trama de la comunicación* de la Universidad Nacional de Rosario en el que se analiza políticamente los modos de producción en esa provincia. El trabajo se basa en entrevistas a dueños de medios, productores de TV y miembros de agencias de publicidad para tratar de dar cuenta de una caracterización de la televisión

¹⁵ La tesis está en proceso de elaboración en el marco del Doctorado en Comunicación y Cultura de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba y es dirigida por el Dr. Sergio Caggiano y co-dirigida por la Dra. Cebrelli.

jujeña. Por último y a modo de marco general, es indispensable considerar la tesis doctoral de Marcelo Brunet (2014) titulada ‘Propaladoras. Su contribución a la consolidación de la estructura mediática en Jujuy (1973-1986)’, en la que se analizan procesos macro del desarrollo televisivo argentino con algunas referencias a la región del Noa.

Para el caso de la provincia de Tucumán, se pueden mencionar los trabajos de Pedro Arturo Gómez (2003) sobre los usos del Himno Nacional Argentino en el cine contemporáneo o el análisis de producciones recientes de jóvenes videastas que documentan prácticas culturales no centrales en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Se pueden rastrear algunas investigaciones vinculadas al desarrollo de las producciones alternativas de esa provincia como los de Christian Dodaro o los de Javier Campo (2007) en las que se analizan las producciones documentales vinculados a la resistencia a los modelos neoliberales y las formas de construcción de las memorias colectivas.

Además de las publicaciones señaladas que analizan específicamente parte del corpus seleccionado, se encuentran otras focalizadas en el cine nacional o en las producciones de diversas zonas del país. En este sentido, cabe mencionar -por ejemplo- las publicaciones de Gustavo Aprea sobre la composición del campo del ‘Nuevo Cine Argentino’ y la construcción de la memoria en las producciones ficcionales y documentales (2008-2011). Algunas de ellas forman parte de su tesis doctoral en la que analiza un corpus sobre cine y memoria donde se tematiza al grupo Montoneros en Argentina.

También se encuentran estudios de Mauro Wolf (2004) y de Sergio Wolf (2001) sobre el cine Argentino en los que se establecen las vinculaciones entre las producciones cinematográficas entre sí y con la literatura. Por otra parte y desde la semiótica, existen producciones de Oscar Steimberg (1993, 2008) y de Oscar Traversa (1998) o, más recientemente, las de Mario Carlón (2006) que reflexionan sobre las

vinculaciones entre lo cinematográfico y lo televisivo, revisitando las nociones de Umberto Eco (1987) o las de Eliseo Verón (2001). Este último intelectual también tiene una producción importante sobre las pantallas, las imágenes y sobre las formas de utilización de lo audiovisual en el campo de la política.

También se encuentran varios estudios sobre cine realizados en el marco de los proyectos de investigación de la Universidad Nacional de Córdoba tanto de la Escuela de Ciencias de la Información como las del Centro de Estudios Avanzados. Al respecto pueden citarse los de María Teresa Dalmaso y Adriana Boria (1999, 2006) sobre el cine nacional y los procesos de enunciación cinematográfica. También se pueden mencionar las producciones de Ximena Triquell o de Santiago Ruiz (2014) donde se analizan las imágenes y las formas de construcción estética de films cordobeses desde la perspectiva semiótica.

En el caso de la región del Nea se pueden mencionar las investigaciones sobre la producción cinematográfica local que se realiza en el marco del Núcleo de Estudios sobre Imagen (NEDIM) del Conicet que dirige Mariana Giordano (2005- 2013). En ese contexto se producen investigaciones vinculadas al cine que analizan los gauchos y los cultos populares, entre las que se destaca el trabajo de Cleopatra Barrios Cristaldo (2013, 2014) que opera desde la semiótica y desde la estética para rastrear estrategias identitarias. Recientemente se presentó un proyecto de investigación a la Facultad de Arte de la UNNE en la que se analizan de modo comparativo las producciones de los últimos años entre las regiones Nea y Noa de la Argentina.

Las herramientas teóricas

De acuerdo a lo planteado como tema, objeto de estudio e hipótesis de la presente propuesta, ésta se entrama con los estudios sobre comunicación y cultura en América y Latina, poniendo el acento en las perspectivas denominadas decoloniales. En

ambas tradiciones, la búsqueda de las producciones teóricas y analíticas han tratado de dar cuenta de los modos de conocimiento situado y en las formas en que las producciones comunicacionales y culturales han resistido a las imposiciones foráneas. Al respecto se puede mencionar desde los estudios y las propuestas de Paulo Freire (1971, 1972) que buscaban educar para salir de las formas de la opresión y el uso de la educación como práctica de liberación con un método claramente comunicacional pasando por las advertencias que realizaba el teórico boliviano Luis Ramiro Beltrán (1985) sobre la utilización de métodos foráneos para dar cuenta de los procesos comunicacionales en nuestro continente hasta la consolidación del campo comunicacional en nuestro país con propuestas como el estudio de los sistemas de mediaciones (Martín-Barbero: 2003a y 2003b), las formas y los modos de los consumos de los sectores populares (Alfaro Moreno: 1993, 2000, Orozco Gómez: 2011, Saintout: 2003, 2006, 2013), los modos de producción de representaciones sociales y las luchas por las visibilidades de imágenes de mundo no hegemónicas (Reguillo: 2002 y 2008, Rodríguez: 2011, Cebrelli: 2012 y 2014, Arancibia: 2012, 2013, 2014 y Cebrelli-Arancibia: 2005, 2011 y 2014). Toda esta producción académica ha ido conformando un corpus de conceptos teóricos y una batería de herramientas metodológicas que permiten analizar los procesos comunicacionales desde una perspectiva localizada.

Cabe aclarar que, para analizar la producción audiovisual como un campo de tensiones en los que se produce la puja distributiva cultural (Escobar: 2005), es necesario posicionarse desde una perspectiva que pueda desentrañar los procesos por los cuales las culturas y los sectores sociales invisibilizados y silenciados comienzan a tener voz e imagen e ingresan en un proceso de visibilidad y audibilidad importante (Arancibia: 2012 a y b, 2014). Para ello ha sido fundamental tener en cuenta el concepto de identidad como una herramienta estructurante de las formas de vinculación entre los diferentes grupos sociales. En este sentido, como lo plantea Hall (2003 y 2010), si las

identidades se comunican y se construyen por y desde las representaciones sociales es fundamental considerar este concepto a la hora del armado de una investigación como la que se acá se propone.

La identidad como concepto, siguiendo la propuesta del teórico jamaicano y enmarcado en la tradición birminghamiana de los *Cultural Studies*, no es esencialista sino estratégica y posicional (Hall: 2003, 17) lo que implica la consideración del mismo en tanto fracturado y fragmentado por lo que se hace imprescindible su análisis en situaciones coyunturales concretas. La construcción identitaria, por lo tanto, tiene que rastrearse en la multiplicidad de discursos y representaciones circulantes en un estado de sociedad determinado. De allí que la afirmación de que las identidades se construyen ‘dentro de la representación y no fuera de ella’ y, por ende, dentro de la práctica discursiva implica que el estudio de las formas representacionales resulta clave para el análisis de las narrativas en general y de las audiovisuales en particular.

A partir de ello es que la noción de ‘representaciones sociales’ sea importante a la hora de dar cuenta de los procesos en los que la disputa por la visibilidad es central. El concepto mencionado tiene una larga historia en las ciencias sociales y en el pensamiento de occidente aunque se entrama fundamentalmente en la noción de representación colectiva propuesta por Émile Durkheim (1968). Si bien ha tenido desarrollos desde la semiótica, la psicología social y las reflexiones sobre educación entre otras, en esta ocasión se toma un desarrollo propio realizado en los últimos años y construido en el enclave de enfoques provenientes de los estudios culturales, la sociosemiótica discursiva, la teoría de la comunicación y las reflexiones sobre los procesos de resistencia y disputa por el sentido provenientes de las ciencias políticas, la antropología y la sociología. Desde esta perspectiva, una representación social es una representación funciona como un mecanismo traductor en tanto 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 (Cebrelli y Arancibia: 2005, 2013, 2014). La representación suele tener una alta recurrencia en la formación discursiva del momento de producción, lo que le otorga ciertos rasgos hipercodificados que posibilitan su reconocimiento inmediato. Esta cristalización parcial, nunca absoluta, se suma a una circulación más o menos sostenida no sólo en el momento de producción sino también a lo largo de un tiempo que puede ser tan extendido que sus marcas de origen no sean conscientes ni significativas para los usuarios contemporáneos (Cebrelli y Arancibia: 2004a, 2005, 2007 a y b; 2008; 2010 a y b).

En su proceso de circulación en distintos estados de sociedad, las representaciones van codificando elementos sémicos diversos que, pese a quedar latentes en algunas instancias socio-históricas, mantienen su capacidad de semantización, haciendo “resonar” en un tiempo presente el eco de otros tiempos de la historia. De allí su aptitud para referir, por lo menos, un concepto, un rol, un modo de hacer –y de ser-, un sistema de valores y modelos de mundo de carácter cultural e histórico. Esta capacidad de síntesis es lo que les posibilita funcionar como un articulador entre las palabras, los haceres y las cosas, entre lo que se dice y lo que se hace, participando activamente en la reproducción de las prácticas y en la constitución de las identidades sociales (Cebrelli-Arancibia: 2005) las cuales, cabe aclarar, son siempre móviles, contingentes y resistentes a todo intento de sutura definitiva (Laclau: 2002; Laclau-Mouffe: 2003).

Considerar la representación social como una articulación, posibilita pensar la relación del sujeto, las adscripciones identitarias y las formaciones discursivas como correspondencias no necesarias, como contingencias que reactivan los procesos históricos (Laclau: op.cit.) y que se entraman y se leen en narraciones que dan cuenta de las complejas trayectorias que construyen las identidades nunca suturadas de manera

definitiva. Si el poder de la representación configura imaginarios, conduce colectivos y compromete voluntades es porque se sustenta en ideologías que, a su vez, elaboran narrativas capaces de construir el horizonte normativo donde se ‘ordenan’ los sentidos del mundo y de la vida.

Por ello es fundamental la consideración de dos tipos de representaciones fundamentales las representaciones nodales, por una parte, y las mediáticas, por otra. Las representaciones nodales son fundamentales porque posibilitan los procesos de adscripción identitaria de un grupo o de toda una sociedad. Vehiculizan sentidos políticos fundamentales para la sociabilidad: democracia, ciudadanía, violencia, diferencia (de género, etnia, clase, grupo, etaria, entre otras) (Cebrelli-Arancibia: 2013). Estas representaciones está basadas en prácticas articularias que se producen en la lucha por la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido (Laclau-Mouffe: 152—154) y que conforman la base de la lucha por la representación. El punto nodal, es el punto privilegiado que permite sostener la cadena equivalencial de la hegemonía. Por consiguiente, las Representaciones nodales serían esas representaciones fijadas a partir del punto nodal, es decir, macrorepresentaciones. Lo que se construye con las prácticas discursivas son condiciones para generar esos puntos nodales, para que ese sentido se ancle.

Por su parte, las representaciones mediáticas se caracterizan por un doble estatuto de espectacularización (Cebrelli-Rodríguez: 2014) como forma de intensificar y reforzar las formas de presencia y por el valor exhibitivo que tienen instalando mitologías visibilizando y naturalizando los procesos considerados por los espectadores como ‘la realidad’. De esta manera se produce una invisibilización de los sistemas de mediación, sobre todo en las producciones audiovisuales y que este tipo de estudio trata de poner en foco. La construcción de un verosímil que opera como sustituto de la realidad y que oculta las operaciones propias de la máquina mediática es una de las

características principales de este tipo de representaciones. Se produce la construcción del sentido común de lo visual, tal como lo propone Sergio Caggiano (2012).

De este modo, las narrativas mediáticas en sus múltiples variantes ganan en legitimidad y performatividad mientras absorben, deslocalizan y descentran no sólo las múltiples formas de contar(se) de la modernidad sino también aquellas premodernas las cuales, aunque invisibilizadas detrás del fetichismo de la escritura que caracterizó buena parte de la historia del continente, habían seguido vigentes en alguna de las múltiples fronteras del *sensorium* social. Desentrañar las lógicas de estas narrativas mediáticas resulta un desafío ineludible, si se pretende aprehender los modos de visibilidad de las identidades tradicionales y de las emergentes como así también de los territorios que reconfiguran en su constante devenir e incompletud en el cambiante paisaje neoliberal.

A su vez, las nociones como la construcción cinematográfica como una fábula (Rancière: 2005) y las vinculaciones entre las producción audiovisual (Rancière: 2010 y 2013) permiten establecer las vinculaciones entre las producciones mencionadas y el campo de la percepción de los espectadores. En la misma línea, se encuentran las reflexiones que desde la estética se toman acerca de las formas en que el pueblo se representa y de qué manera se va construyendo una visión de ciudadanía apoyada en la imagen (Didi-Huberman: 2014). Todo esto puede vincularse con las propuestas que desde el campo de la comunicación se realizan para dar cuenta de los modos en que se construye una ciudadanía comunicacional, en general, (Uranga: 2012, Ley N° 25622) y audiovisual en particular (Arancibia: 2013, Reguillo: 2012).

Acerca del método

La investigación que aquí se expone es netamente cualitativa y se realiza mediante la integración de diferentes métodos de investigación en el marco del análisis cultural (Sautu: 2005) y dentro de él particularmente el análisis de las representaciones

sociales, las imágenes y la construcción de identidades locales y nacionales. Esta propuesta condice con la postura teórica de pensar los marcos articulatorios (Laclau-Mouffe: 2003 y Laclau: 2002) en diferentes niveles y sentidos. Esta práctica articuladora que se busca en las producciones de imágenes opera también como sustento metodológico de la investigación para dar cuenta de los diferentes momentos y diversas dimensiones en el proceso de comunicación audiovisual.

Este posicionamiento permitió vincular aspectos de teorías provenientes de los estudios de las representaciones sociales (Hall:2003 y 2010, Reguillo: 2008, Rodríguez: 2011, Rodríguez-Cebrelli: 2014; Cebrelli-Arancibia: 2005, 2011 y 2014), los estudios culturales tanto de base birminghamiana (Hall: ibidem, Thompson: 1991, Williams: 1994, 2000, Evans-Hall: 1999) como del pensamiento latinoamericano en comunicación y cultura (Reguillo: 2002, 2008, Martín-Barbero: 2003 a y b, 2004), Rivera Cusicanqui: 2010, Beltrán: 1995, Uranga: 2012) junto con los estudios visuales en sus dimensiones estéticas, políticas y los efectos de sentido que se generan además de las herramientas compositivas (Sontang: 1997, 2006, Didi-Huberman: 2006, 2014, Rancière: 2005, 2010, 2012, Aprea: 2008 y 2011, Tasara: 2001, Arancibia: 2008, 2009, 2012, 2014) y los aportes provenientes de la socio-semiótica (Triquell: 2005, Verón: 2001, Carlón: 2007, 2013, Dalmaso: 1991, 2006). A ellos se suma las teorías que dan cuenta de la conformación de la nacionalidad en sus diversas modalidades y dimensiones (temporales, espaciales, simbólicas, imaginarias, icónicas, entre otras) (Grimson: 2000 y 2006, Caggiano: 2012, Landi: 1998, Segato: 2007) y las indagaciones sobre el cine y la televisión sobre todo en referencia a la construcción de las identidades (Arancibia: ibidem, Gómez: 2014, Triquell: 2005; García Vargas: 2010, Saintout: 2003).

Todo ello implica que el abordaje realizado fue multidimensional ya que permitió dar cuenta de las formas compositivas en la superficie de la imagen audiovisual a la vez que permitió el análisis de las narrativas que se construyen. Junto a ello se analizaron

las formas y funciones de las representaciones involucradas junto con los procesos identitarios con los que se articulan. A la vez, esta multidimensionalidad posibilita dar cuenta de las temporalidades diversas y de las formas culturales complejas que se ponen en diálogo y disputa en el campo de la producción audiovisual.

El proceso metodológico implicó un enfoque interpretativo para el análisis de los diferentes aspectos enunciados y de los niveles previstos lo que hace que sea necesario un método múltiple para determinar las diferentes dimensiones y, a la vez, ir haciendo interactuar los resultados obtenidos en cada uno de ellos. En ese sentido es que se propuso el desarrollo de un esquema metodológico conformado por tres perspectivas, histórica, contrastiva e interpretativa.

Para dotar a esta investigación de una indispensable perspectiva histórica, se retomaron los estudios sobre procesos de construcción de imágenes cinematográficas y televisivas que se realizaron en la región y sobre la región Noa en los últimos años y que abarcaron los periodos y las producciones mencionadas así como sus antecedentes mediatos e inmediatos. Así, se buscó dar cuenta de la persistencia y de las innovaciones del proceso de constitución de este espacio audiovisual renovado; en otras palabras, se hizo foco en las formas en que se ha ido construyendo el espesor temporal de las representaciones, el modo en que las imágenes se densifican semánticamente y las narrativas se hibridan y reinventan en el mismo momento de la producción. Se trabajó con los aportes de las teorías de las representaciones para caracterizarlas y, a la vez vincularlas, con las representaciones nodales que se tomaron como referencia del estudio. Por lo mismo, se recurrió a nociones de narratología cinematográfica (Jost: 1995) como así también a herramientas básicas de análisis del discurso de base sociocrítica (Cros: 1986) y sociosemiótica (Verón: 1987).

En este sentido, la tecnología analítica antes mencionada sirvió para complementar el relevamiento de información científica ya realizada y con ello se pudo

realizar una primera aproximación a la determinación de las formaciones discursivas y de las representaciones sociales sobre las que se eligió trabajar.

La perspectiva contrastiva implicó la comparación de las representaciones textualizadas, los modos de construcción de la idea de nacionalidad en cada una de las provincias y de las producciones para poder establecer los puntos de sutura y los de difracción entre las representaciones mencionadas. Se consideró las representaciones sociales (Cebrelli-Arancibia: 2005) en tanto instrumentos políticos por medio de los cuales se lucha (Reguillo: 2007) por lo que tienen incidencia directa en el proceso de conformación de las identidades (Hall: 1996) y en la movilidad de las mismas en un mismo campo socio-histórico. De esta manera, se pudieron establecer los modos de funcionamiento de las representaciones en las tramas audiovisuales y en las narrativas concretas.

La perspectiva interpretativa sirvió para dar cuenta de las prácticas y estrategias utilizadas en el marco de la conformación de una idea de la representación nodal de la argentinidad a partir de la noción de puja distributiva. En este sentido, se tomaron las bases de las luchas por las representaciones a los efectos de poder analizar la noción de lo nacional en tanto modo de articulación de las miradas identitarias locales. Al abordar el problema de las prácticas discursivas como prácticas articuladoras se operó con una noción que trata de encontrar elementos coincidentes en un marco de diferencias estratégicas y contingentes.

A estas herramientas se agregaron también entrevistas a los realizadores así como una recopilación de otras que se les realizaron en diversos medios de comunicación para poder dar cuenta de la perspectiva que ellos tienen en función de las problemáticas abordadas. Todo esto sumó otras miradas sobre el mismo proceso que se analizó en la investigación. Dicho trabajo de entrevista se fue incorporando

ocasionalmente al trabajo analítico en función de lo dicho por los productores audiovisuales y especialistas del sector audiovisual.

La organización

La exposición de la investigación se presenta en dos partes, una dedicada al cine de la región en la que se han seleccionado algunas películas representativas de la producción del decenio 2003-2013 y una dedicada a las producciones televisivas de las tres provincias seleccionadas: Salta, Jujuy y Tucumán.

En la primera parte, se realiza una presentación titulada ‘Entre tradiciones, rupturas y apuestas’ donde se muestra un panorama acerca de las modificaciones de las condiciones materiales y simbólicas que condicionaron y posibilitaron la generación de nuevas producciones. Se plantea las condiciones de producción de las décadas anteriores y se trata de ver las continuidades y las alteraciones en el campo cinematográfico de la región, analizando los alcances y la circulación de cada una de las propuestas. A su vez, se contextualiza esta problemática en los aspectos sociales y políticos que modificaron el cambio del país, en general, y del campo comunicacional en particular.

Esa primera parte consta, además, de tres capítulos. El primero de ellos se titula ‘Otriedad y visibilización’ en el que se analiza el film *La niña santa* de Lucrecia Martel, estrenado en el año 2004 y considerado como un gozne en la producción local. En el mismo capítulo se realiza una lectura contrastiva con *Nosilatiqj, la belleza* de Daniela Seggiaro (2012) para identificar el funcionamiento de las representaciones de la mujer y de sus roles. Se realiza un rastreo de las formas en que se construyen las identidades locales en cada uno de los films y de los modos en que las imágenes dan cuenta de ellas.

El segundo capítulo se denomina ‘Las diferencias de clases o las clases de diferencias’ y se trabaja sobre tres films: el salteño *Luz de invierno* de Alejandro Ároz,

el jujeño *El destino*, dirigido por Miguel Pereira, ambos del 2007, y el tucumano *Los dueños* del año 2014. Allí se reflexiona sobre las formas en que el discurso cinematográfico del noroeste aborda las diferencias socio-económicas y el modo en que se territorializan esas otredades y se establecen como índices identitarios.

El capítulo tercero se titula ‘Las fronteras como modos de ser, estar y mirar’. Allí se analiza la opción de focalizar una zona de frontera como estrategia de percepción y de construcción de las imágenes. Se trata de caracterizar una política de la mirada que implican estrategias de filmación que se utilizan en los films del Noa. Se conceptualiza la noción de ‘índices identitarios’ como un mecanismo semiótico y como parte del funcionamiento representacional, uno de los objetos de esta tesis.

La segunda parte de la investigación se abre con una presentación de las características generales de la televisión argentina a partir de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (N° 26522). Este apartado, titulado ‘Hacia una nueva nacionalidad audiovisual’, realiza un balance de las implicancias sociales, políticas y económicas que modifican el mapa productivo de lo audiovisual en el país y en la región Noa, haciendo hincapié en la pantalla chica.

El capítulo cuatro de la tesis se titula ‘Las identidades salteñas en la era de la reconfiguración de las industrias culturales’ y aborda el análisis de la teleserie *El aparecido* del director salteño Mariano Rosa. En el desarrollo del mismo se abordan los cruces genéricos y las estrategias para apelar a la memoria de los consumos de las audiencias en las producciones recientes, como huellas del proceso de resignificación de esta nueva televisión. Se analiza el paso del funcionamiento de las industrias culturales según la caracterización de la escuela de Frankfurt a las formas de dar cuenta de las memorias y de las identidades locales.

El capítulo siguiente se titula ‘Acerca de resistencias y destinos’ y aborda el análisis de la serie tucumana *Muñecos del destino* para dar cuenta de los modos diversos

de construir las identidades. Se trabaja sobre las formas en que el lenguaje funciona como anclaje identitario y en que reaprovecha las representaciones cristalizadas pre-existentes provenientes de varios campos culturales. A partir de la serie tucumana se analiza la importancia del melodrama y de la parodia como claves de lectura de la nueva televisión del Noa.

En el capítulo seis titulado ‘La pasión por la memoria’ se analiza la importancia del documental televisivo producido en las provincias. Se focaliza en el análisis de *Avelino, la historia del mítico dirigente minero jujeño* dirigido por Ariel Ogando del grupo *Wayruro comunicación popular*, enmarcado en la tradición documentalista del noroeste. En el desarrollo del capítulo se analizan las formas en que se construye la verosimilitud y el modo en que se restituye un fragmento en la memoria del pasado reciente a través de estrategias narrativas y audiovisuales específicas.

El capítulo siete, ‘Los modos de mirarse’, hace un balance sobre las producciones televisivas analizadas y busca establecer coordenadas compartidas por las producciones. Se plantea a la televisión como uno de los dispositivos identitarios y se analiza el modo en que las propuestas televisivas se posicionan en función de la construcción de representaciones que dan cuenta de las identidades locales.

Finalmente, en la conclusión titulada ‘Puja distributiva cultural y representaciones nodales’ se analiza de qué manera se producen los conflictos distributivos culturales de acuerdo a la propuesta de Arturo Escobar y los lineamientos del pensamiento crítico latinoamericano. A la vez, se aborda la reflexión sobre el modo, funcionamiento e impacto de las representaciones nodales en la configuración de una idea de nación en el periodo objeto de la presente investigación junto con un balance de las características diferenciales entre las producciones cinematográficas y televisivas.

PRIMERA PARTE:

ENTRE TRADICIONES, RUPTURAS Y APUESTAS

Nuestro país ha proyectado siempre una imagen más europea de sí mismo que es en la base en la que se construye todo su sistema y creo que es muy bueno pensarlo y mostrarlo desde otro lugar porque es un país más real que ese que nos enseñaron algunos manuales escolares.

Daniela Seggiaro, directora de 'Nosilatiáj, la belleza'

Plantear entonces la cuestión de la 'exposición de los pueblos' –o de la exposición en cuanto paradigma político- equivaldría a embarcarse en lo que Aby Warburg llamaba con tanto acierto una 'iconología de los intervalos', una exploración del 'espacio-que-está-entre', el espacio por donde pasan y se constituyen las relaciones entre diferencias en un conflicto permanente...

Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos fulgurantes*

Primera Entrada

El estreno en el año 2001 de la película *La ciénaga* de Lucrecia Martel en el escenario cinematográfico nacional produce, entre otros efectos, la reinstalación de un régimen de visibilidad diferente al pre-existente y la circulación de imágenes desconocidas o, por lo menos, poco habituales del norte argentino. En muchos trabajos

académicos anteriores (Cfr. Arancibia: 2001a, 2001b, 2002a, 2002b, 2008a, 2008b), ya se señalaron las formas en que la narrativa marteliana desarrolla una imagen novedosa de las formas de contar los conflictos, las emociones y las identidades locales¹⁶.

La aparición de la primera producción de la cineasta salteña en uno de los años significativos de la historia argentina reciente se produce en un enclave y una coyuntura fundamental tanto social como política. El año 2001 es un gozne clave para entender los procesos sociales de este país por profunda crisis en diversos niveles que generó un ‘cambio de época’¹⁷. A modo de breve *racconto*, habría que recordar que la finalización del milenio y de la década del ’90 en Argentina puede definirse por el paulatino deterioro de la política menemista y de su modelo económico, una decadencia que se prolongó en el gobierno de la Alianza a partir de 1999. La pauperización de las condiciones laborales, económicas y sociales fue producto de las profundas asimetrías que se vivieron en toda América Latina debido a la implementación de los modelos económicos neoliberales y globalizados¹⁸. El mencionado deterioro de las condiciones de vida de la mayor parte de la población hizo que la protesta social fuera creciendo tanto a lo largo del gobierno de Carlos Saúl Menem y de la Alianza encabezada por Fernando de la Rúa llegando a prolongarse a los primeros años del siglo XXI. Lo que había sido una política de cambio que manejó la estabilidad económica con un ficticio cambio monetario en el que un peso equivalía a un dólar fue minando las industrias

16 En mi tesis de maestría realizada en el marco de un postgrado sobre Estudios históricos y literarios de frontera, se analizó la producción cinematográfica sobre el noroeste argentino. El corpus estaba compuesto por *la guerra gaucha*, *Güemes la tierra en armas*, *La deuda interna*, *Rey muerto* y *La ciénaga*. En el mencionado trabajo se hizo un relevamiento de las representaciones involucradas en cada uno de los casos.

17 Precisamente el libro de Maristella Svampa publicado en el año 2008 titulado *Cambio de época. Movimiento sociales y poder político* es uno de los textos que ha dado cuenta de los procesos complejos vividos en el país. También se puede mencionar el libro de Gabriel Kessler titulado *Controversias sobre la desigualdad Argentina 2003-2013*, en el que hace un balance de los diez años de gobierno kirchnerista y parte de un pormenorizado diagnóstico de las condiciones del país en el año 2001.

18 Svampa, 2008: 19-41.

argentinas y las posibilidades de brindar trabajo, produciendo una desocupación récord en uno de los países que históricamente detentó el mayor número de trabajadores de toda Latinoamérica en general¹⁹. Las políticas neoliberales que implicaban privatizaciones de empresas estatales, tercerizaciones de los servicios y la venta de casi todos los activos del estado produjeron que diversos grupos sociales –salvo los relacionados con el poder económico y político- sufrieran el deterioro de las condiciones laborales y la pérdida de sus fuentes de trabajo. Todo esto se dio junto a la falta de desarrollo de un modelo productivo en toda Latinoamérica lo que produjo tasas de desempleo urbano inéditas, lo que sumado a la subocupación o la ocupación en áreas no formales de la economía llevó a la mitad de la población a índices nunca vistos de pobreza²⁰.

La decadencia del modelo económico y social se trasladó al campo político, produciéndose uno de los momentos de mayor descrédito de la denominada ‘clase política’ y donde la democracia se puso en peligro por la falta de respuestas por parte del gobierno de turno a las necesidades de la población²¹. Esta situación que está reflejada en los informes de organismos técnicos nacionales como internacionales (INDEC, CEPAL, entre otros, además de instituciones privadas que producían informes para la toma de decisión de los posibles inversores) generó una situación de malestar y

19 La tasa de desocupación en el año 2002 fue del 21,5% de acuerdo a los datos proporcionados por el INDEC en un informe publicado en el año 2008 titulado ‘cambios en el mercado del trabajo periodo 2003-2008’ y que fuera difundido por los medios de comunicación tradicionales del país. *Clarín* en su edición del 26 de julio de 2002 titulaba ‘La desocupación más alta de la historia: 21,5%’ mientras que *La Nación* en la misma fecha puso como título: ‘Desempleo record: más de 3 millones sin trabajo’.

20 Son muchos los estudios que se ocuparon sobre el tema de la pobreza en Argentina en particular y en toda América Latina. Cfr. Alvarez Leguizamón, 2005: 13-53; Mato, 2003: 89-103; Bayardo y Lacarrieu, 1999: 145-173; entre otros sobre las transformaciones en la políticas económicas y su impacto sobre el trabajo, la pobreza y la marginalidad de diversos sectores sociales.

21 En un informe del año 2002 de la Comisión económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) titulado ‘Panorama social de América Latina 2001-2002’, se señala que en Argentina creció la pobreza en un 44% y la indigencia un 20% siendo uno de los países en los que más aumentaron estos índices como en los años anteriores.

de movilización que devino en una protesta social muy importante al punto de obligar a que el presidente Fernando de la Rúa renunciara el 20 de diciembre de 2001.

Este momento final del gobierno de la Alianza fue el más álgido de la protesta social ya que la asimetrías existentes se profundizaron de tal forma que, las políticas económicas implementadas, sólo apuntaban a deteriorar más la calidad de vida de los grupos con ingresos fijos: congelamiento y reducción salarial, recorte en los haberes jubilatorios, disminución de los montos que las empresas debían abonar por despido, entre otras medidas²².

La población, ya desde comienzos de los años '90 y más en los primeros años del siglo XXI, fue tratando de implementar una serie de estrategias de resistencia recuperando, por un lado, antiguas prácticas económicas como el trueque, el trabajo cooperativo, las ferias barriales y, por otro, formas de protesta y de movilización propias de la década de 1960 junto con la implementación de otras novedosas²³. Este fue un momento en que procesos de larga media y corta duración eclosionaron y se produjeron saqueos, desestabilización, corridas económicas, apropiación de los bienes personales, entre otras acciones que implementaron los diferentes actores en pugna (ahorristas, trabajadores desocupados, bancos, gobiernos). El lema “que se vayan todos” se escuchaba por las calles uniendo a los movimientos sociales, sindicatos, ciudadanos sin filiación determinada y ahorristas que no podían recuperar sus dineros secuestrados en las instituciones bancarias. El ‘corralito’²⁴ se transformó en el otro

22 Cfr. Pucciarelli y Castellani, 2014 un libro dedicado a analizar el gobierno de la Alianza y la crisis del neoliberalismo en Argentina

23 Cfr. Svampa y Pereyra (2004) en el que hacen un mapeo de las estrategias de resistencia tanto en los movimientos que se hacían visibles en los espacios públicos como la ruta o en la vida cotidiana del barrio.

24 Con esta nominación se hizo referencia a la medida económica implementada por el Ministro de Economía, Domingo Cavallo, y que consistía en la restricción de la libre disponibilidad de los ahorros en cajas de ahorro, plazos fijos y cuentas corrientes. Si bien la medida no tenía un nombre oficial, se comenzó a utilizar en los medios de comunicación (algunos mencionan al periodista Antonio Laje como el hombre que le puso este nombre a la medida en cuestión) y se popularizó rápidamente. Los alcances de esta medida se encuentran contenidas en el Decreto presidencial N° 1570/2001.

ideologema²⁵ de la coyuntura en el inicio del nuevo siglo ya que la imagen del encierro y de aquello que impide moverse más allá de los límites prefijados se transformó en un modo de pensar la época. Ambos enunciados (‘que se vayan todos’ y ‘el corralito’) resumieron por un periodo largo de tiempo los sentimientos y las experiencias de los ciudadanos en sus encuentros con el sistema político y con las estructuras de la democracia.

El cine y la crisis

A partir de mediados de la década de 1990, mientras el grueso de la producción del cine argentino comercial opta por un cine pasatista con propuestas que sólo apuntan al entretenimiento, otras dan cuenta de la necesidad de volver a mirar ‘los espacios interiores’ a fin de reconstruir o crear los lazos de unión que las políticas oficiales habían dejado de garantizar en el territorio de las experiencias cotidianas²⁶. Hubo una necesidad de mirar los espacios interiores, los procesos de subjetivación en las experiencias cotidianas para poder encontrar algunos goznes entre los distintos sectores de la población argentina o, por lo menos, para tratar explicar cómo se había llegado a esa condición. Los procesos identitarios se resignificaron en esta instancia de crisis que vivió la sociedad Argentina.

25 El concepto de ideologema fue utilizado por diversos teóricos de la corriente denominada ‘sociocrítica’ y que son deudores de las reflexiones de Mijail Bajtín. En este caso se toma la definición de Edmond Cros (2013) quien sostiene que ‘el signo adquiere su estatus de ideologema gracias a su excepcional fluidez, o sea, gracias a la facultad que él tiene de infiltrarse en un momento determinado de la historia de una sociedad en todos sus campos discursivos. Asoma primero en uno de esos campos como producto de una actividad determinada y saca su significación original de un conjunto de condiciones objetivas que, sobre todo cuando se trata de un neologismo, le confieren una adecuada ubicación en el contexto de un sistema lógico y coherente. Atrae así la atención sobre sí mismo y sobre el nuevo referente que parece introducir. Luego sin embargo empieza un proceso que lleva a separar el signo del sistema original, facilitando su absorción por otras asociaciones y otros campos semióticos’ (<http://www.sociocritique.fr/spip.php?article52>).

26 Un panorama de estos procesos complejos que vinculan las tradiciones cinematográficas con las decisiones políticas y con las modificaciones económicas en el campo audiovisual se encuentran en el capítulo ‘El cine exceptuado’ de Octavio Getino (2005: 57-69).

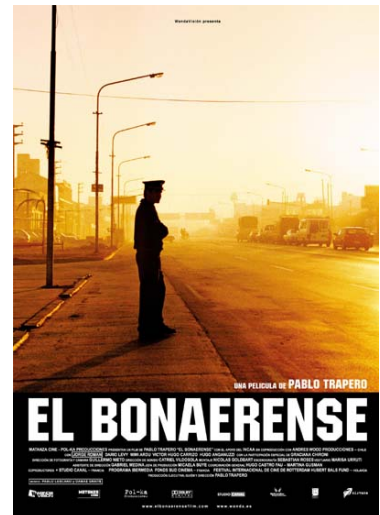
En esos momentos, se comienza a mirar y representar las formas en que cada familia, cada individuo trataba de encontrar las zonas de interacción con otros y que le permitieran articular un intercambio simbólico aunque mínimo para sentirse contenido y donde se pudiera anclar la identidad personal y colectiva. El cine argentino producido entre la última década del siglo XX y el comienzo del año dos mil, preocupado por la crisis del país, se volcó a contar historias puntuales que llevaran a comprender los procesos macro²⁷, capaces de explicar la disolución del país y, a la vez, los procesos micro involucrados en las formas públicas y privadas de resistencia cotidiana. Las pantallas mostraron tanto las estrategias planificadas cuidadosamente como las tretas más elementales con que los ciudadanos trataban de dar sentido a sus prácticas y, sobre todo, de sobrevivir. En este contexto, aparecieron nuevos directores que intentaron poner imagen a los fracasos y a los pequeños triunfos de *historias mínimas*, capaces de metaforizar las condiciones en las que se encontraba el país.

27 En la década de 1990 hubo un intento por refundar un imaginario nacional vinculado a los diferentes momentos de la formación del estado por ejemplo *Eva Perón* de 1996 dirigida por Juan Carlos Desanzo, *Casas de fuego* de 1995 y dirigida por Juan Bautista Stagnaro en la que cuenta la lucha del Dr. Mazza por combatir el mal de Chagas; *Facundo, la sombra del tigre* de 1995 y dirigida por Nicolás Sarquís; entre otros films. Es importante mencionar que no fueron un éxito de público pero recibían cierto reconocimiento por parte de la crítica. Junto a estas producciones circularon films que daban cuenta de historias vinculadas a la dictadura como *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain, *Jaime de Nevares, el último viaje* (1995) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, entre otras.

Adrián Caetano estrena películas que responden a estas características tales como *Pizza, birra y faso* (1997) en la que cuenta la historia de los jóvenes que luchan por sobrevivir apelando a la delincuencia para conseguir los recursos que necesitan, *Bolivia* (2001) en la que hace foco en las diversas formas en que el racismo se hace presente en Argentina y que está enquistado en las prácticas cotidianas o *Un oso rojo* (2002) en la que se cuenta la historia de un delincuente que cumple su condena y a pesar de que quiere redimirse, las condiciones económica de su ex mujer y su hija lo obligan a volver al camino ya recorrido.



También en el mismo periodo surgen directores como Pablo Trapero con producciones tales como *Mundo Grúa* (1999) en la que se narra la historia de un operario de grúas que tiene cincuenta años y lucha todo el tiempo en contra de la amenaza del desempleo y por mantener cohesionada a su familia o *El Bonaerense* (2002) que pone en escena la vida de un cerrajero que se ve involucrado en un asalto, ingresa a la policía de Buenos Aires buscando una 'salida' formando parte de una de las instituciones más corruptas del país.



Todos estos films junto a otros como el de Carlos Sorín con el significativo título de *Historias mínimas* (2002) o el de Martín Rejtman con su película *Silvia Prieto* (1998) llevan a la pantalla grande los modos en que se construyen y se reconfiguran las identidades, con lo cual fueron mapeando un país antes desconocido para el cine de esos años e, inclusive, de otros momentos de la historia audiovisual argentina.

Estos tópicos definieron también el campo cultural de la época que representaba, mediante diferentes lenguajes, dispositivos y formatos, los procesos de disolución en todos los niveles, mientras intentaba registrar las ‘salidas’ –siempre insuficientes y precarias- que cada uno de los grupos sociales había podido encontrar. La producción de periodismo de investigación, por ejemplo, produjo por esos años una cantidad de libros y de programas televisivos que denunciaban la corrupción del poder y las formas de enriquecimiento de un pequeño grupo en desmedro del conjunto de la población. Aparecieron libros como *El Jefe. Vida y obra de Carlos Saúl Menem* (1993) de Gabriela Cerruti, *Robo para la corona* (1992) de Horacio Verbitsky o *Don Alfredo* (1999) de Miguel Bonasso, éste último acerca de uno de los iconos de la corrupción menemista, el empresario Alfredo Yabrán²⁸.

A la vez, la producción literaria también daba cuenta de los procesos de decadencia social y de crisis económica de la década. Uno de los escritores más interesantes del momento es Washington Cucurto quien en 1997 publica el libro de poemas *Zelarayán*, una mezcla de comics, televisión y lenguaje de las villas porteñas²⁹ a la que se suman novelas y cuentos siempre dando cuenta de los mundo de ‘las orillas’.

Aparecen otros escritores jóvenes que preanuncian un nuevo periodo de revisión de la historia. Entre ellos se destaca la novela *El informe* (1997), de Martín

28 Éste fue uno de los periodos de mayor desarrollo del periodismo de investigación en el que se entramaron periodistas que venían de hace muchos años siguiendo el camino trazado por Rodolfo Walsh como es el caso de Horacio Verbitsky o Miguel Bonasso junto con jóvenes periodistas que se iniciaban en este camino como Gabriela Cerruti, Luis Majul o Daniel Santoro. Con ello se produjo una gran cantidad de programas periodísticos televisivos que tenían como soporte una investigación de fondo como *El otro lado* conducido por Fabían Polosecki, *Punto doc* de la productora ‘Cuatro cabezas’, *Telenoche investiga*, entre muchos otros que recorrieron las pantallas de la década menemista.

29 Washington Cucurto es el seudónimo de Santiago Vega un escritor que fundó la editorial ‘Eloisa la cartonera’ que publica obras de autores inéditos utilizando cartón y papel que se le compra a los cartoneros de Buenos Aires. Su obra recorre los márgenes y utiliza un lenguaje provocativo para dar cuenta de historias muy invisibilizadas en el canon literario. Sus novelas *Cosas de negros* (2003) o *1810 la revolución vivida por los negros* (2008) son la muestra de un estilo que él mismo define como ‘realismo atolondrado’ en una entrevista realizada en el año 2007 (Cfr. http://www.destiempos.com/n10/alvarobernal_n10.htm).

Kohan donde un aprendiz de historiador tiene que redactar un informe sobre la estadía de San Martín en Mendoza, situación que le posibilita al protagonista a investigar una historia de amor oculta por la historia oficial y, a la vez, lo coloca en una situación peligrosa pues es un involuntario testigo de un crimen.

La nueva novelística, atenta a los efectos de la crisis social y económica, también se focaliza en las miserias de los sectores acomodados. En el 2003 se publica *La viuda de los jueves* de Claudia Piñeiro donde se narran los problemas económicos y las miserias de una familia en un *country* muy exclusivo de Buenos Aires y de sus vecinos.

El campo musical también colabora con el registro de las condiciones socio-históricas que marcan el tono de época de la etapa. La banda Bersuit Vergarabat en el año 1998 graba su disco *Libertinaje* en el que se incluye un tema que termina siendo un ícono y una representación cabal de la experiencia de la época: ‘Se viene el estallido’. A esto se suman las producciones de grupos que han tenido una repercusión muy significativa y que conforman el denominado ‘rock barrial’ cuyas canciones dan cuenta de las situaciones de crisis de los habitantes del cono urbano bonaerense sobre todo. Bandas como *La renga* cuyos discos poseen fuerte contenido social en sus letras y dan cuenta de una militancia por los derechos humanos van configurando un campo cultural que anticipa los cambios y genera las condiciones para que otras producciones puedan también brindar una visión de la sociedad en decadencia pero movilizadora de alguna manera. En el tema ‘El final es de donde partí’ del disco ‘Despedazado por mil partes’ (1996) se dice: *Cuántas palabras que se disputan el poder y la gloria / y cuántas vidas se pierden en el frío de un reino*

mortal mostrando también las disputas de poder que dejan fuera de los beneficios a miles que mueren diariamente en la Argentina³⁰.

En este contexto se produce el llamado ‘cine de Lucrecia Martel’. Con este nombre se refiere a la producción de la cineasta salteña que va del cortometraje *Rey Muerto* (1995) a sus ‘largos’ *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) y que va a continuar con *La mujer sin cabeza* (2007) y que parece continuar con un *film* que se basará en una emblemática y ya clásica novela de la literatura latinoamericana como *Zama* de Antonio Di Benedetto³¹. En cada uno de estos *films* se realiza un relevamiento de las prácticas, las formas de ver y los modos de reproducción social, al mismo tiempo que se da cuenta de los mecanismos de resistencia, modos de negociación, aceptación y todas las variantes que hacen posible vivir y sobrevivir en una cultura heterogénea y abigarrada. Este relevamiento pone el acento en las representaciones que perfilan la identidad local y los diferentes modos de ser mujer junto con una galería de personajes que dan cuenta de las tradiciones y de los modos de ser y de hacer en el noroeste argentino.

Persistencias, intervalos y dispersiones

30 Uno de los escritores que ha representado este mundo en su escritura es Juan Diego Incardona sobre todo en su libro *Rock Barrial* donde cuenta una historia que se localiza en la localidad de ‘La Matanza’ y narra las fuertes consecuencias del neoliberalismo cuando cerraban las fábricas y los obreros se suicidaban por no poder conseguir otras ocupaciones. También se puede consultar el libro de Sergio Pujol (uno de los críticos más importantes del país) *Cien años de música argentina desde 1910 hasta la actualidad* (2013), trabajo en el que mapea el desarrollo de la música popular y, entre ellas, el rock en sus diferentes variantes y épocas.

31 Una interesante lectura de este proyecto se encuentra en la tesis doctoral de Lía Gómez - *Lucrecia Martel, cine y cultura* (2014) – en la que lee en clave histórico-cultural las relaciones de la filmografía de Martel con el campo intelectual latinoamericano desde la década del ‘60 hasta la actualidad. Cabe mencionar que la directora salteña intentó llevar adelante el proyecto de filmar una versión de *El eternauta* otro texto clave la cultura argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Evidentemente la búsqueda de filmar un ‘clásico’ reafirma la hipótesis de Gómez acerca de las formas en que se fue construyendo la narrativa de Martel en base a los vínculos entre cine, política y literatura. Es importante mencionar en este punto que la primera carrera que intentó la cineasta fue la de Letras en la Universidad Nacional de Salta por lo que las vinculaciones mencionadas se asientan sobre diferentes pilares: biográficos, discursivos, estéticos, entre otros.

Los procesos que acá se mencionan, a los efectos de contextualizar las producciones cinematográficas que conforman el corpus de trabajo, implican la consideración las persistencias de prácticas y representaciones que perviven en la memoria y en los haceres de los diferentes grupos sociales, la presencia de intervalos que aparecen y desaparecen con lógicas diversas los que se conjugan en puntos nodales que posibilitan la visibilización de dichos procesos y la dispersión de los mismos en nuevos procesos a futuro.

En el cruce de estos procesos, la filmografía de Martel va escandiendo, claramente, la historia del espacio audiovisual del noroeste a partir de las repercusiones que tuvo en cada uno de sus estrenos y porque su producción anticipa, recorre y establece paradigmas en la década que comprende el periodo mencionado. *La ciénaga* del año 2001 aparece en el momento en que se produce el quiebre de un paradigma de lo nacional a nivel político y económico y marca también un proceso de renovación del campo audiovisual que había anticipado en su multi-premiado corto *Rey Muerto* de 1995.

De hecho, la aparición de *La ciénaga* en el espacio audiovisual nacional establece un punto de inflexión que la transforma en un ícono en la refundación de la producción cinematográfica regional y nacional. Se trata, como ya se dijo, de una producción que hace visibles procesos sociales y representaciones que no aparecían en las pantallas de repercusión nacional, produciendo un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local, aquellas que brindaban seguridad y funcionaban como anclajes para la vida cotidiana. De este modo, el cine de Martel produce un intervalo que permite ver los cambios que están por venir y que modificarán las condiciones existentes. Desde *Rey Muerto* (1995), su *opera prima* en cortometraje, la cámara de Lucrecia puso por primera vez en pantalla lo que hasta entonces había permanecido oculto –en este caso, la violencia contra las mujeres,

endémica en la provincia pero siempre silenciada-, posibilitando la emergencia de nuevas temáticas, nuevos lenguajes y adelantándose casi una década a la visibilización de estos problemas sociales.

Los cambios políticos y sociales necesarios para que estos cambios fueran posibles, recién comenzaron a concretarse a partir de la estabilización del sistema político con las elecciones del año 2003 y la reconfiguración paulatina de un modelo nacional capaz de superar la crisis y plantear otro proyecto de estado. La renovación comienza a gestarse con la asunción de la presidencia de Néstor Kirchner lo que marca un cambio político, social y cultural clave para la Argentina del siglo XXI. Por ello, no se puede realizar una lectura de las condiciones de producción de la filmografía del noroeste argentino sin considerar los acontecimientos políticos del país, sobre todo en el periodo que va del año 2003 al 2013.

El estreno de *La niña Santa* en el año 2004 es otro punto clave del proceso señalado. En el film, la cineasta salteña sigue operando sobre los cuestionamientos de las representaciones instaladas y consolidadas en el imaginario local, generando procesos de descentramiento de las miradas para representar a los diferentes actores sociales. La tematización de la religión y las formas en que sus prácticas intentan instalar determinadas representaciones en sus fieles se produce en un momento en que la confrontación entre estado e iglesia comienza a hacerse notoria y está en agenda periodística. Basta recordar que la homilía del entonces cardenal Jorge Bergoglio, el 25 de mayo de 2004, a un año de la asunción de Néstor Kirchner, fue leída por propios y extraños como un discurso de posicionamiento político de la iglesia en relación a la renovación política y una declaración de una ruptura con el gobierno nacional. Cabe mencionar que un año después, el presidente argentino

decidió no asistir a la homilía del cardenal lo que generó que se suspendiera el *Te Deum* en la catedral de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires³².

Otro momento clave de la filmografía regional es el año 2007 por cuanto en el mismo año se estrena *La mujer sin cabeza* de la salteña Lucrecia Martel y producida por los hermanos Almodóvar y Lita Stantic; *Luz de invierno* de Alejandro Arroz, un director salteño de amplia trayectoria relacionada con la producción de su par jujeño, el reconocido Miguel Pereira cuyo largometraje *El destino*, forma parte de la trilogía mencionada³³.

Se trata de la puesta en pantalla del trabajo de tres directores claves en la región y el país, de tres generaciones de cineastas del noroeste que entran en su filmografía las discursividades locales y estéticas diferenciadas pero, a la vez, de tres modos distintos de construir el sistema representacional audiovisual en el espacio cinematográfico argentino.

Cabe mencionar que éste mismo año, el 2007, fue el momento en que se produjo el traspaso de mando de Néstor Kirchner a su esposa Cristina Fernández lo que no sólo marca la consolidación del movimiento político denominado como 'kirchnerismo' sino que implicó, también, la profundización de un importante número de políticas de inclusión las que se fueron incrementando a medida que pasaron los años.

Para el campo de la producción audiovisual se produce un hecho político significativo: a comienzos del año 2008, varias asociaciones de documentalistas cuestionan las políticas implementadas por el entonces presidente del INCAA, Jorge

32 Los medios de comunicación dieron amplia cobertura a las disputas que se produjeron entre el kirchnerismo y la iglesia católica. Entre las múltiples publicaciones periodísticas sobre estas relaciones 'difíciles' se pueden mencionar las que se publicaron por ejemplo en el diario *La Nación* publicada sin firma el 14 de marzo de 2013 o las que publica el especialista en temas institucionales de la iglesia de *Página/12*, Washington Uranga, entre las que se destaca la que se publicó en la edición del 1 de noviembre del 2010.

33 Alejandro Arroz fue asistente de dirección de Miguel Pereira en un film clave de los '80 como fue *La deuda interna*.

Álvarez, vinculadas a la distribución de los recursos del área. Se decide entonces crear un comité de asesoramiento en el que se incluyen a los productores de documentales, entre los cuales se contaban quienes en los '90 militaban por lo que se denominó el 'Cine piquetero' y registraron en sus producciones la resistencia política al modelo menemista. Esa medida fue una apertura en medio de un proceso de ampliación de recursos y de políticas parte del INCAA, un crecimiento que fue acompañado participativamente por muchos cineastas del país³⁴.

Los años 2012 y 2013 constituyen otro momento importante para el cine regional, esta vez centrado en la circulación internacional de estos films. En el 2012 y con gran repercusión, se estrenó *Nosilatiqj, La belleza* de la directora salteña Daniela Seggiaro. Al año siguiente, *Deshora* de la realizadora salteña Bárbara Sarasola Day y *Los dueños* de los directores tucumanos Agustín Toscano y Ezequiel Radusky. Los tres largometrajes son *operas primas* de directores que rondan los treinta años, han recibido un reconocimiento importante en el exterior y marcan una nueva bisagra en la producción audiovisual de la región. La juventud de los directores puede leerse como el anuncio de un posible recambio generacional en el espacio cinematográfico regional.

A nivel de las producciones, en todas ellas se pueden encontrar 'ecos' (en forma de homenaje, inversión, reconocimiento) de la forma de construcción propia la narrativa marteliana junto con la búsqueda de nuevas temáticas y de imágenes propias. Cada una de las producciones de Seggiaro, Sarasola Day, Radusky y Toscano contienen los índices de la pervivencia de los imaginarios. Asimismo se incorporan a las imágenes las formas de relación que tienen los habitantes en el norte y que forman parte de las condiciones de producción de los films. Se trata de elementos emergentes en el campo

34 Cfr. Página/12 del 8 de marzo de 2008 en el que se describe los últimos momentos de Jorge Álvarez a cargo de la presidencia del organismo. Luego asume la función, Liliana Mazure, una documentalista argentina que se había exiliado en la época de la dictadura, quien produce un reacomodamiento importante en el Instituto.

audiovisual, tomando la categorización del cambio cultural de Raymond Williams, que pretenden ser dominantes en un futuro próximo³⁵.

De esta manera, se pueden encontrar en la superficie de los films los puntos nodales³⁶ que permiten ver lo residual, lo dominante y lo emergente. De esta forma, estas producciones que visibilizan en momentos coyunturales y de cambios políticos, marcan un proceso en el que se puede ir leyendo las formas de diálogo, interacción y responsividad (Bajtín: 1985 y 1989) con la producción filmica y televisiva.

En este recorrido por los últimos años de la historia política y audiovisual de la Argentina, es importante mencionar que el año 2013 es el momento en que se cumple una década del gobierno del kirchnerismo lo que, entre otras cuestiones, marca un hito el desarrollo sostenido de una política comunicacional y audiovisual. El intento por reconfigurar la idea de nación es uno de los nudos claves de la política del gobierno en diferentes aspectos. Por ello, el sector audiovisual (integrado por productores, directores, investigadores, actores, entre otros) es uno de los sectores importantes en la disputa simbólica por esta reconfiguración, disputa que para algunos puede definirse como una ‘batalla cultural’³⁷.

35 La propuesta de Raymond Williams para explicar los cambios y el funcionamiento cultural sostiene que en un mismo momento conviven ‘lo residual’ elementos del pasado que cumplen una función importante en el presente y que se resisten a desaparecer; ‘lo dominante’ como aquello que constituye el sistema de valores hegemónicos con sus contradicciones y sus matices mientras que por ‘emergente’ dice el teórico inglés *quiero significar los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente*. A la vez, define otro elemento en estos procesos complejos, superpuestos y dinámicos como es ‘lo arcaico’, definido como lo que perdura pero como un objeto de museo, sin funcionalidad en el momento actual de la cultura (143-149). Estos procesos dinamizan la historia mediante el movimiento permanente de lo residual, lo dominante y lo emergente que en sus formas relacionales y contingentes se interrelacionan ocupando posiciones diferenciadas.

36 Se entiende por punto nodal, como lo define la óptica, como un punto en donde a la vez se concentran los rayos cuando llegan a un objetivo y, al mismo tiempo, funciona como un punto de dispersión de la luz para generar una impresión. Es un punto de inversión de la imagen pero a la vez representa un punto de rotación que posibilita la captación de imágenes panorámicas (Cfr. <http://www.caborian.com/diccionario-de-terminos-fotograficos/>). Esta definición le ha permitido a autores como Chantal Mouffe y Ernesto Laclau (2003) trasladar la noción al campo de la política combinándola con la propuesta lacaniana de *point de capiton*. Sobre este aspecto se volverá más adelante.

37 Cfr., para ver una versión de esta disputa, el libro que compila Alejandra Pía Nicolossi publicado por el Observatorio del sector audiovisual de las universidades nacionales y el INCAA junto con la Universidad Nacional de Quilmes (2013).

A modo de un muestreo cuantitativo, es significativo mencionar que los estrenos nacionales del año 2001 fueron cuarenta y siete mientras que en el 2013 fueron ciento treinta y cuatro. Las cifras muestran un crecimiento de más de doscientos ochenta por ciento en la puesta en pantalla del cine argentino³⁸. La consideración de los proyectos que se están ejecutando tanto para el cine como para la televisión como resultado de los programas de fomento INCAA, los concursos federales y los subsidios para la producción permite augurar una progresión importante en el crecimiento de estrenos para los próximos años de films, programas y series que –muy probablemente- ya circulen en multipantallas³⁹.

El crecimiento de la producción se debió claramente al paquete de políticas públicas vinculadas al fomento del sector audiovisual, en el momento en que se produce la reconfiguración de la idea de nacionalidad; ello constituye una convergencia clave para comprender el desarrollo audiovisual aludido. Los planes de fomento y de subsidios para la producción cinematográfica que se han ido incrementando con el correr del tiempo se han sumado a la plena aplicación de la Ley 17.741 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica llevó a que entre los años 2007 y 2008 el INCAA emitiera una resolución, la 1570/08, en la que se busca federalizar los subsidios que se otorgan para la realización de festivales, muestras, actividades especiales.

Cabe mencionar que, además del incremento de la producción, se realizó una planificación para que las películas accedieran a otras formas de circulación que fue acompañada por el rescate de salas cinematográficas, la generación de espacios INCAA, la digitalización de las salas existentes y planes como el cine en el barrio mediante el

38 Los datos están registrados tanto en la página oficial del INCAA, www.incaa.gov.ar, como de otras especializadas en el cine argentino como por ejemplo www.cinenacional.com.

39 Hay estudios incipientes y desarrollos que se vienen registrando no sólo en el campo académico sino en relación con los componentes de la Radio y Televisión Argentina (RTA). Es el caso de los trabajos, por ejemplo, de Carolina Di Palma (2014) acerca de la convergencia que se está experimentando en la señal de *Paka-Paka*.

cual se lleva la proyección de películas nacionales a diferentes sectores de la población. Junto con ello, desde el INCAA se propició la creación conjunta entre las universidades públicas de la Argentina y la gerencia de contenidos del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina dedicado al estudio cuantitativo y cualitativo de la producción⁴⁰. Todos estos pasos fueron importantes para la consolidación de la política de desarrollo del sector y de difusión de la producción nacional durante estos años.

En el caso del Noroeste, es importante mencionar que en la década del '80 se estrenó un film realizado por cineastas de la región (es el caso de *La deuda interna*) mientras que en la última década se estrenaron ocho películas generadas por realizadores locales, lo que implica un crecimiento de un ochocientos por ciento. Estos datos, claramente muestran el crecimiento significativo que dio un impulso inédito al sector audiovisual a pesar de que todavía está distribuido asimétricamente, si se compara la producción del noroeste con la de la región metropolitana, sobre todo la de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Sin embargo, más allá de la persistencia del modelo centralista, en esta última década resulta evidente la emergencia de una diversificación de miradas, relatos, estéticas y discursividades en las producciones audiovisuales que circulan por las pantallas nacionales (canales de aire, circuito comercial de cines, proyecciones en las salas del INCAA, entre otras formas de circulación). Este crecimiento puede relevarse en las diferentes regiones del país lo que es evidente por la cantidad de estrenos de films cordobeses, correntinos, entre otros.

40 Este observatorio desarrolla encuentros anuales en el marco de los ECA (Encuentro de Comunicación Audiovisual) desarrollado durante el Festival de cine de Mar del Plata y en el que se diseñan algunas estrategias que luego se implementan en cada localidad. En este observatorio participa la Universidad Nacional de Salta y en este momento me encuentro coordinando las actividades que corresponden a esta institución. Entre las actividades ya desarrolladas, se encuentran dos publicaciones en formato libro, un seminario de formación y el diseño de proyectos de investigación para lograr subsidios para desarrollarlos. Algunos de estos aspectos se desarrollarán en la segunda parte de este trabajo.

Al mismo tiempo, como lo plantea Daniela Seggiaro, cada uno de los films mencionados va a disputar representacionalmente las formas en que se configura la visibilidad de lo que es la nación tanto en los espacios interiores como en la mirada de los públicos extranjeros. El seguimiento del proceso de las diferentes provincias del país seguramente requerirá de estudios localizados, orientados a la construcción de un mapa articulado capaz de referir una historia del cine argentino novedosa, en el sentido de poder captar el espesor y la densidad de miradas diversas sobre la heterogeneidad de la cultura argentina.

La disputa por el poder de la representación y por la reconfiguración de un mapa federal que no ocuya las diferencias sino que las articule con toda su complejidad es uno de los escenarios actuales de la producción audiovisual. Dar cuenta de los procesos en su complejidad requiere la consideración de memorias diversas, de tiempos heterogéneos y de representaciones en disputa; implica, además, pensar en esa 'iconología de los intervalos' de la que habla Didi-Huberman. Para ello, las preguntas necesarias son aquellas que no sólo den cuenta de los datos formales de la producción (directores, productores, días de estrenos, actores y demás datos que contienen las fichas técnicas de los films) sino también de las representaciones que se ponen en pantalla, de los sistemas constructivos dentro y fuera del campo audiovisual, de las formas en que las retóricas construyen las visibilidades, de los tópicos que se eligen, de las memorias múltiples que se articulan, de los relatos y las formas de contar, entre otros aspectos.

En definitiva, lo que se propone en esta parte de la investigación es 'leer' la producción cinematográfica en clave de identidades y representaciones propias del noroeste argentino, sin perder de vista el rol que cumple en la puja distributiva ya aludida. Con ello se pretende aportar a la construcción de un mapa cultural más inclusivo de la nación argentina.

Capítulo I: Otredad y Visibilización

Lo que vemos, en el cine, es la acción de personajes estableciendo una relación con un territorio que se transforma en escenario al mismo tiempo geográfico y moral, una geografía históricamente marcada, impregnada de sentido, afecto e ideología. Lo que se dice sobre ese territorio y lo que se dibuja en él, a su vez, es discurso sobre la historia.

Rita Segato, *La nación y sus otros*

Analizar la producción audiovisual del Noroeste implica, entre otras opciones, trabajar en el nivel de las representaciones sociales que se ponen en juego en cada instancia apelando a los diversos espesores temporales que se conjugan en cada una de las pantallas. Por consiguiente, resulta imprescindible establecer las relaciones constantes entre las imágenes y los audios que se entranan en cada film con las condiciones socio-históricas en las que se produjeron además de considerar las tradiciones en las que se entroncan cada uno de estos elementos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la noción de ‘Representación social’ con la que operamos da cuenta de modos de ser, de decir, de mirar, de percibir y de actuar apoyado en el peso fuerte de una historia de consolidación de estos procesos en los imaginarios locales⁴¹.

Este tipo de abordaje opera a la vez sobre la superficie de la imagen y en los densos procesos históricos que esas imágenes contienen en su propia constitución y hace necesaria una permanente operatoria contrastiva entre las producciones filmicas y otros sistemas semióticos de producción de sentido social. Porque, como lo sostiene Segato en el epígrafe de este apartado y muchos teóricos de lo audiovisual, las imágenes vienen impregnadas de sentidos, afectos e ideologías que no se anclan de manera

41 Definimos a las representaciones sociales como un ‘como un mecanismo traductor entre las prácticas y los discursos en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a sistemas de valores y a modelos de mundo de naturaleza ideológica. Gran parte de la capacidad de síntesis se debe a su naturaleza parcialmente icónica, fruto de que –en algún momento de su circulación- se ha materializado por medio de este tipo de signos y, por lo tanto, su percepción, su reconocimiento y su significación son deudores de algún tipo de imagen que la refiere y con la cual se identifica’ (Cebrelli-Arancibia: 2005, 2011, 2014)

inmanente sólo en su propio sistema productivo sino que activan memorias múltiples, tiempos heterogéneos y modalidades diversas de producción y de percepción.

La construcción social del sentido se sostiene en la experiencia histórica de los grupos y de los sujetos que han desarrollado sus actividades imbricados con los relatos contemporáneos y con los que los preceden, condicionados por las formas de percibir prescriptas -de las que tratan de liberarse permanentemente-, densificados por las experiencias de quienes los proceden y en cuyo desarrollo van a colaborar activamente y movidos por pasiones que muchas veces los exceden.

Como lo plantea Georges Didi-Huberman (2012), las imágenes son síntomas y, a la vez, conocimientos. Éstas se configuran en un permanente movimiento que va de la pasión a la racionalidad, desplegando sentimientos y asociaciones impensadas junto con un conocimiento del mundo casi etnográfico. Se produce un cruce que sólo es posible analizar en la consideración de diferentes sistemas de construcción de sentido para lograr acercarse al poder que, como lo dice el mismo Didi-Huberman, hace arder a las imágenes en el encuentro (y el diálogo) con la realidad. No hay posibilidad de interpretar las imágenes sin tener en cuenta lo que ellas movilizan, tanto apelando a las subjetividades como interpelando conceptualmente a partir del efecto de sentido que ellas generan.

Es por ello que, a lo largo del trabajo, se opta por una metodología analítica cualitativa y comparativa-contrastiva que permite ir dando cuenta de las riquezas de las interacciones, los diálogos y las disputas entre las condiciones de producción y las imágenes junto con los procesos históricos con las que se relacionan. Se trata de una operatoria de lectura que considera los síntomas y los conocimientos que se generan en una época determinada y en localizaciones puntuales.

De esta forma se busca, como lo pedía Walter Benjamin, ‘peinar la realidad a contrapelo’, a fin de no repetir y no reproducir los imaginarios más cristalizados de un

estado de sociedad determinado y de brindar algunas explicaciones que permitan entender los modos de producción de sentido de un determinado estado de sociedad.

Rostros diversos. Entre las tradiciones y las rebeldías

Las películas del noroeste producidas en la última década ponen en foco a sectores de la sociedad que tradicionalmente han sido objeto de múltiples procesos de subalternización y de violencias cotidianas: pueblos originarios, mujeres⁴², trabajadores informales, sectores pobres en general⁴³, entre otros grupos sociales. Tal vez la irrupción de la mirada femenina ‘detrás de las cámaras’, la proliferación de políticas públicas de ampliación de derechos, la concientización del cambio de ‘tono de época’ junto con la ampliación de las posibilidades productivas del sector haya hecho que, en la década que se toma como base para este estudio, la producción audiovisual haya recibido un notable reconocimiento nacional e internacional.

Desde esta perspectiva, es importante considerar la potencialidad de la sumatoria de las miradas de directores de larga trayectoria con la de la novísima generación caracterizada por una capacidad notable para trascender el espacio de circulación provincial y regional.

42 Los estudios que han proliferado en los últimos quince años marcan fuertemente la construcción de una base de reflexión importante en las ciencias sociales del noroeste. Basta mencionar los realizados sobre ‘la infamia femenina’ en la época de la colonia que resuenan en la actualidad como los que realizó Alejandra Cebrelli (2007) en la que se narran las formas de culpabilizar a las mujeres tratando de condenarlas por hechiceras ya que se resistían a las formas de vida colonial y a la dominación masculina. También es clave mencionar que entre el año 2008 y el 2014 se produjeron más de noventa casos de femicidios en la provincia de Salta, dato relevado por militantes de género como los miembros de la Red PAR (Periodistas argentinas por una comunicación no sexista) y algunas páginas virtuales en donde esta información se vuelva (www.laotrazvozdigital.com). Esto llevó al gobierno provincial de Salta a declarar, en el año 2014, la emergencia de género en todo el territorio provincial intentando revertir siglos de prácticas culturales consolidadas y replicadas en las acciones cotidianas.

43 Cfr. los trabajos de Sonia Álvarez Leguizamón por ejemplo en su libro *Trabajo y producción de la pobreza en Latinoamérica y El Caribe: estructuras, discursos y actores* se hace un análisis general de los procesos de producción y reproducción de la dominación y la pobreza para el continente (2005) mientras que en el libro *Luchas y transformaciones sociales en Salta* (2013) compilado por Cebrelli y Arancibia, los estudios de caso se refieren a casos concretos de la historia local.

Las películas de Lucrecia Martel, por ejemplo, directora ya canonizada pese a su juventud, y las *óperas primas* de Daniela Seggiaro y de Bárbara Sarasola Day consolidan una historia audiovisual de mujeres y sobre mujeres locales y la puesta en pantalla de la heterogeneidad y diferencia interna al colectivo que, en otro tipo de producciones audiovisuales, suele mostrarse como si fuera homogéneo. La elección de estos sectores de la sociedad no parece caprichosa ni arbitraria en este periodo. Las producciones anteriores del cine producido en la región y las que hablaban sobre él⁴⁴ habían otorgado un papel secundario y subsidiario a las mujeres en la construcción de las narrativas audiovisuales. La reconfiguración de los imaginarios que se produce en el cambio del milenio y en el marco de las reformas políticas que van configurando un ‘tono de época’ en la que los derechos son la clave de producción de sentido se ha profundizado en la Argentina.

44 En la tesis de maestría *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre los imaginarios circulantes en el noroeste* (2008) y en diversos trabajos se han analizado las producciones cinematográficas que intentan dar cuenta de los procesos históricos y culturales de la región como *La guerra gaucha* de Lucas Demare (1942), *Güemes la tierra en armas* de Leopoldo Torre Nilson (1971), *Nace la libertad* de Julio Saraceni (1949), *La deuda interna* de Miguel Pereira (1988), *La Ciénega* y *Rey Muerto* de Lucrecia Martel (2001 y 1995 respectivamente), entre otras. En cada una de las producciones una de las variables que se tuvo en cuenta fue el de la construcción de las representaciones femeninas que se entran en cada producción desde la perspectiva cultural e histórica de cada una de ellas.

Ya en las primeras producciones de Lucrecia Martel, el tema de los derechos de género ha sido una de las claves para construir su narrativa. En *Rey muerto*, el corto del año 1995, entre las múltiples claves de lectura que se pueden poner en



funcionamiento, se encuentra los modos en que las mujeres resisten los poderes instituidos los cuales tienen una fuerte marca masculina. El film narra la historia de Juana quien decide huir de su familia y del pueblo, harta del maltrato de su marido, 'el Cabeza', un cabecilla local al cual rinde pleitesía inclusive la policía del lugar. El final muestra el cambio de rumbo y devela la verdadera estrategia de la mujer: obligar a su marido a elegir entre irse lejos de ella y sus hijos o reconfigurar las formas de relación de la pareja.



En cada una de las escenas se muestra una galería de representaciones femeninas que conforman el universo del noroeste y que da cuenta de una serie de tradiciones en las que los modos de vincularse se asientan en prácticas históricas de larga data⁴⁵. Estas representaciones, muy arraigadas en la cultura del noroeste, vuelven a aparecer más complejizadas en la filmografía posterior de la cineasta salteña. Precisamente en *La ciénaga*, su primer largo, Martel realiza un mapeo más abarcador de las representaciones femeninas locales, esta vez poniendo el acento en las diferencias socio-económicas entre los personajes⁴⁶.

Este film es fundacional para la cinematografía regional en lo que hace al registro y caracterización crítica de las oligarquías provinciales, problemática que seguirá desarrollándose desde perspectivas bastante afines en *Deshora* de la directora salteña Bárbara Sarasola Day (2013) y, con un tono humorístico, en *Los dueños* de los directores tucumanos Agustín Toscano y Ezequiel Radusky (2013). Cabe recordar que en *La ciénaga* realiza un retrato de una familia típica de la oligarquía provinciana venida a menos y de las relaciones que los miembros de este grupo entablan con sus parientes y con sus empleados. Se muestran las múltiples facetas de esta relación compleja; por ejemplo, entre la mujer dueña de casa y la empleada doméstica cuyas



45 Cfr. Arancibia: 2007 en lo referido al corto y al cine de Martel. Sobre las representaciones femeninas y los espesores temporales de las mismas, se encuentran los trabajos de Alejandra Cebrelli (2001, 2002 b, 2002c, 2003a, 2004, 2008, 2012, 2013 y 2014) en los que se aborda el modo de representar las diferencia genéricas desde la colonia hasta la actualidad y en diferentes soportes y tipos textuales: juicios capitulares, crónicas de viajes, textos periodísticos tanto gráficos como audiovisuales, cine, entre otros.

46 Acerca de la filmografía de Lucrecia Martel se pueden considerar la tesis doctoral de Lía Gómez (2014), la tesis de maestría de Víctor Arancibia (2007) y los trabajos del mismo autor sobre el cortometraje y la filmografía en general de la cineasta salteña (2002a,b y c, 2004 a y b, 2005), entre otros.

interacciones se mueven desde el plano de la desconfianza y el aprovechamiento a la dependencia de una con respecto de la otra.

La impronta narrativa de Lucrecia Martel se puede leer en los citados films del año 2013 a modo de homenaje, relectura, apropiación y configuración de una nueva tradición audiovisual en el noroeste. La fuerza de su narrativa y de su modo de contar se puede encontrar en cada una de las producciones de los diferentes directores de la región de manera significativamente reiterada. Para ejemplificar dicha impronta y a modo de caso testigo, se analizará sólo el film que se estrena en el gozne mismo del comienzo de la década mencionada.

1.1. Identidades locales: La santidad puesta a prueba

La niña santa es el film de Lucrecia Martel⁴⁷ estrenado en mayo del año 2004 y que fue producido por Lita Stantic, una de las más reconocidas en su ámbito en el país, y por los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar. La película narra la historia de una adolescente que asiste a un colegio católico –una institución con una estructura típica en el noroeste- y que se encuentra en medio de un proceso teñido por una fuerte ‘vocación mística’ y, al mismo tiempo, del descubrimiento de su sexualidad.

Amalia, la joven protagonista, siente que ha recibido el llamado divino y que debe hacer algo con ello para cumplir con dicho mandato, salvando las almas que se encuentran en pecado. A la vez, mientras delibera internamente, debate con su amiga algunos aspectos de la vida sexual de su maestra de catecismo en una conjunción entre misticismo y erotismo que va a ser una clave permanente en el film. La adolescente se

⁴⁷ Lucrecia Martel es una de las cineastas de mayor trascendencia nacional e internacional lo que fue conseguido desde su primer corto *Rey muerto* que fue premiado en el festival de cine independiente de Sundance, premio que le sirvió para iniciar el proyecto de su largo *La ciénaga*. La producción de Martel obtuvo un reconocimiento casi inmediato sobre todo en la crítica y en los ámbitos intelectuales que se dedican al estudio de la producción audiovisual. Su filmografía ha generado una importante cantidad de trabajos académicos que se encuentran contenidos en libros, ponencias de congresos y tesis de postgrado. La importancia del cine de Martel rebasa la mirada local y ha sido reconocida en los festivales de cine más importantes del mundo como el de Berlín, Cannes, entre otros.

topa con un médico –Jano como el dios griego bifronte- que llega a la ciudad y al hotel en el que ella vive con su madre y su tío. Este personaje roza a la joven cuando se la encuentra en una de las calles de la ciudad y ella decide ‘salvarlo’ produciéndose un juego tensivo en el que el erotismo es una pieza clave de la relación entre los personajes que queda hasta el final sin resolverse de manera definitiva.

Es significativo que el film tematice uno de los núcleos constitutivos de las identidades provincianas del norte del país, la creencia y la devoción religiosa, involucrándose de lleno en el debate sobre cómo funcionan las relaciones sociales del noroeste y, a la vez, de qué manera se van construyendo e impactan las representaciones sociales. Cabe mencionar que diferentes estudios realizados en la región a lo largo de la historia dan cuenta de la fuerte presencia de la iglesia en la vida cotidiana y en la educación de los ciudadanos en las sociedades del noroeste y particularmente en Salta⁴⁸.

Una vez más, a lo largo del desarrollo de la película, se realiza un muestreo de la sociedad local mediante una galería de representaciones, haceres y decires que se ponen en cuestión: el médico y su ética, las relaciones entre hermanos y las conductas que ellas implican, la interacción entre el discurso religioso y las prácticas cotidianas, la amistad y las relaciones entre las niñas que son compañeras de colegio, la sexualidad entre los jóvenes, las morales dichas y las que se practican, entre otros aspectos.

La niña santa es también una puesta en escena de la conflictiva relación entre el cielo –ícono central en la representación religiosa que prescribe modos de hacer y de



⁴⁸ Uno de los datos a tener en cuenta es que, por ejemplo, en la provincia de Salta la educación religiosa forma parte de la ley de educación provincial más allá de que entra en flagrante contradicción con la ley nacional. Esto llevó a presentaciones judiciales y debates infructuosos ya que la ley mantiene su vigencia desde el año 2008 sin ningún tipo de modificaciones, incluso a pesar de fallos de la justicia que ordenan lo contrario.

ser- y la tierra con todo lo que ello implica de contradictorio, de sensualidad, de formas de interacción que exceden lo que prescribe la institución religiosa. En este sentido, la película pone en conflicto las territorialidades simbólicas que se representan en el eje contrastivo de lo celestial y lo terrenal y, sobre todo, focalizando en los espacios interiores de las familias y de las subjetividades de los personajes con fuerte anclaje local como sistema de referencia. La construcción compleja de las representaciones identitarias que se ponen en pantalla se produce por el efecto logrado por la construcción visual de estar mirando dichos espacios íntimos de las relaciones interpersonales donde los secretos, los murmullos y los guiños cómplices juegan un rol central.

1.1.1. Los intersticios

La estrategia cinematográfica visual de *La niña santa* consiste en la localización de una cámara que se sitúa en un permanente 'entre', en un gozne que contamina todos los niveles textualizados en el *film*. Nada es lo que parece o lo que, desde las convenciones del imaginario hegemónico, debería ser pero que sólo puede visibilizarse mediante esta estrategia narrativa. Hay un esfuerzo permanente por focalizar y focalizarse en los intersticios que permiten poner en evidencia las tensiones entre las prescripciones y las acciones de las interacciones cotidianas, entre los deseos reconocidos y los que fluyen de manera poco consciente. Vistas desde este lugar, las prácticas contradicen lo que aquellas morales instauradas como 'normales' ordenan. Cada uno de los personajes vive en ese terreno de ambigüedades y contradicciones con toda naturalidad donde el hacer y el parecer son modalidades centrales.

Desde el mismo título, los espectadores se encuentran con este juego de imágenes y de sentidos que se ponen en cuestión. La niña busca la santidad según su

propia interpretación de la información que recibe de la institución religiosa y trata de encontrar el ‘llamado’ divino a través del uso del propio cuerpo. Esta forma de interpretar el ‘mandato religioso’ que lleva a utilizar el cuerpo para redimir al pecador, da pie para que el médico se plantee la posibilidad del estupro, una práctica prohibida tanto por la religión católica como por la legislación civil. Cabe mencionar que una de las formas en que el catolicismo ha tratado de ejercer el control sobre las personas es mediante el disciplinamiento a rajatabla la corporalidad y de la sexualidad. De este modo, y en el caso de la protagonista del film, el arribo al cielo no pasa por las formas de santidad que la religión prescribe como un camino obligado de castración de la corporalidad sino a través del más ‘pecaminoso’ que para ella existe que consiste en el ejercicio de la sexualidad para atraer al ‘pecador’.

Este juego de ambigüedades recorre los diferentes niveles de la película cuestionando los valores instaurados y, con la misma estrategia narrativa, va generando un espacio de inquietud permanente interpelando las creencias instauradas. Las relaciones que se establecen entre los personajes dan cuenta de este territorio simbólico contaminado en las que las representaciones impuestas no logran disciplinar a los cuerpos concretos y generan una difracción notable entre el decir y el hacer.



En el plano visual se acompaña ésta estrategia narrativa. La cámara y los planos utilizados, desde una mirada absolutamente intersticial, tratan de escudriñar entre las acciones privadas que ponen en cuestión y contradicen las morales públicas declamadas en las prácticas cotidianas. A modo de ejemplo podemos señalar la escena en que las niñas que asisten a una escuela religiosa reciben la instrucción de la catequista y la comparten mientras se preguntan –al mismo tiempo- sobre cómo la

maestra se besa con su novio o si tiene relaciones sexuales con él o hacen circular la imagen de un modelo masculino para mirarla.

Otra escena importante de este juego es aquella en la que el médico acosa a la adolescente, cuando cree que nadie lo ve, pero luego ella abandona el lugar de la inocencia para tomar la



iniciativa buscándolo subrepticamente en la habitación del hotel invirtiendo los roles; también se encuentra la misma contradicción estructural cuando los hermanos y los primos tienen formas de relacionarse que rayan el incesto a pesar de que públicamente se muestra como un vínculo familiar tradicional y que se encuentra dentro de los cánones preestablecidos. En el mismo eje, las amigas hablan de la búsqueda de la santidad mientras se acarician y se besan poniendo en cuestión lo que el lenguaje verbal expresa en un juego lésbico muy frecuente en la filmografía marteliana.

Cada una de estas formas de decir y de actuar genera a lo largo del film que se encuentra frente a espacios en los que nada es lo que parece. La apariencia de la santidad esconde su contracara. El discurso religioso no genera santidad sino que potencia la búsqueda terrenal y la experimentación corporal. Las muchachas del colegio, por ejemplo, reciben el discurso de la santidad vinculado a la negación del cuerpo y a la castración de la sexualidad pero, a la vez, hacen uso de su cuerpo para seducirse entre ellas.

Se produce así un espacio de inversión de los valores hegemonizados en el imaginario local: /santidad/ vs. /pecaminoso/; /celestial/ vs. /terrenal/; /espiritualidad/ vs. /materialidad/ que da cuenta del vaciamiento de un discurso católico que, en esa época, se seguía diciendo y acentuando como en siglos anteriores, ignorando lo que las prácticas sociales ejecutaban y los valores que las entonaban.

En ese sentido, puede mencionarse la escena final del film que muestra a Amalia junto con su amiga Josefina en la pileta en juego en el que permanente los cuerpo se encuentran rozándose ajenas a que está a punto de desencadenarse el drama de que todos se



enteren de la situación que se está viviendo entre el médico y Amalia. El diálogo que mantienen ambos personajes da cuenta del tipo de relación que se establece entre ellas y que no es entendido por el resto de la sociedad. Josefina le promete que siempre estarán juntas y



que nunca van a separarse. El agua de la pileta y la quietud de la misma parece contenerlas y aislarlas del mundo que las rodea.

Por su parte, la representación visual del punto de vista que toma la cámara se construye desde un símil de la mirada de quien espía la privacidad y puede acceder a lo que el ojo habitualmente no ve. La estrategia consiste en construir un cuadro en el que siempre parece que se ve a través de una cortina, detrás de una columna, tras una puerta, entre otros lugares que simulan la posibilidad del escondite. Cada plano pone al espectador en el lugar de quien está escudriñando la vida de los demás, hay una complicidad entre quien mira el film y la enunciación cinematográfica que cuenta la historia. La construcción de la mirada opera con la materialidad del anclaje espacial que busca los rincones de los escenarios estableciendo un modo de la vigilancia de los otros y sus prácticas.

Se produce un símil entre el ojo de personajes como la de la niña y la cámara estableciendo, al mismo tiempo, un pacto de complicidad con el espectador. Así como la mirada de Amalia permanente busca ubicarse fuera de la mirada de los otros, la cámara devela el procedimiento mediante la mostración de dicha situación. En este

fotograma, se puede observar al personaje femenino detrás de las cortinas del baño espiando a otros personajes en la búsqueda de poder captar aquellas situaciones que no son observables a simple vista. Se produce la triangulación entre mirada interna de la narración, mirada externa de la dirección del film y mirada espectral⁴⁹ conjugadas en una especie de pacto de complicidad narrativo.

Otra estrategia del film marteliano es el uso constante de los paralelismos, por ejemplo, entre las imágenes derruidas y decadentes los



objetos que se encuentran en el hotel y la moral también en franca decadencia que no logra contener las acciones de los personajes porque el discurso quedó alejado de las condiciones sociales en la que los personajes deben realizar sus acciones. Las paredes rotas, despintadas y sin cuidado colindan con las prácticas que se alejan de las formas de moralidad tradicionales que han sido sustento de la identidad local y que tratan de perpetuarse más allá de los cambios de condiciones socio-históricas⁵⁰. Ese paralelismo pone en funcionamiento un requerimiento al espectador de confrontar lo que cree, lo que circula y lo que conoce de las representaciones de circulación pública con las prácticas y creencias que forman parte de la vida privada. Hay una apelación casi constante a los conocimientos que el espectador tiene acerca de la región y de la importancia de ciertas creencias.

49 La mirada espectral sería una de las acciones que define Jacques Aumont en relación a las que llevan a cabo los espectadores en el momento en que perciben las imágenes y van construyendo la narración (1992).

50 Es importante considerar en este punto que cuando se realizó el XXIX Encuentro Nacional de Mujeres en Salta, en octubre de 2014, la escenificación de la libertad sobre el propio cuerpo fue una de los aspectos que generó la furia de los grupos ultracatólicos que trataron de impedir de todas formas posibles la manifestación llegando incluso hasta la agresión en las postrimerías de la marcha realizada por las calles de la ciudad. Las publicaciones periódicas que circularon por esos días, dieron cuenta de que ciertos núcleos fuertes del imaginario tratan de mantenerse vigentes en la sociedad salteña reivindicando representaciones muy cristalizadas y apelando a construcciones tan antiguas como la dualidad entre la mujer santa y la mujer demonio, con los mismos contenidos que en la época colonial.

Por otra parte, y como ya se adelantó a propósito de la distancia entre decir y hacer, la estrategia de hacer visible la contradicción es otro de los recursos narrativos importantes del cine de Martel en general y de este film en particular. En la película se pone en evidencia que, más allá de las declaraciones de principios constitutivos y constituyentes de las representaciones, las prácticas cotidianas tanto públicas como privadas van construyendo nuevas morales que no llegan a discursivizarse y que –por lo tanto- pasan desapercibidas o soslayadas. En el momento en que se ejerce la mirada intersticial, aparecen las imágenes que generan la condena de quienes no comparten estas formas de vida.

La distancia entre lo que se dice y se hace, señalado en el film en todos los niveles analíticos, reproduce a nivel semántico otro nuevo intersticio donde la cámara de Martel se posiciona para visibilizar las contradicciones más profundas de la sociedad provinciana. La mirada deconstructiva señala, además, el lugar donde ya se está gestando una regulación más abierta a la diversidad sexual que se legislará unos años después, si bien sostenida desde leyes y políticas provenientes del estado nacional.

En el largometraje, estas contradicciones son espectacularizadas por una cámara que las visibiliza sin prejuicios ni condenas, dejando a quien asiste a la proyección la tarea de posicionarse frente a los hechos y a las imágenes. El público es interpelado por la cámara que lo transporta, entonces, desde la experiencia al análisis, desde el universo de la pura sensación al del juicio ético, mostrando que las imágenes pueden funcionar, como sostiene Didi-Huberman, a la vez como síntoma y conocimiento.

Para que este movimiento perceptual se produzca, la narrativa de Martel acude también a otra estrategia ya desarrollada más arriba: la de confrontar las representaciones más instituidas en el imaginario con las prácticas concretas de los

personajes produciendo una disrupción perceptual entre lo esperado y lo visto que conmociona y obliga a tomar posturas frente a las imágenes. En este film en particular, las imágenes producen una ruptura de los preceptos y de las representaciones socialmente instituidas relacionadas con la niñez, la santidad, la familia, la amistad (mujeres, niñas, hermanas, amigas). Se construye así un horizonte representacional difuso donde nada se define con claridad, todo se ubica en una zona liminar, tamizado por un velo que no deja ver con claridad. El universo ficcional de las películas de Martel es confuso y ambiguo, como la misma sociedad allí representada, característica que la directora llevará casi al límite en *La mujer sin cabeza* (2007).

Esta estrategia narrativa genera un abanico de preguntas en *La niña santa*, interrogantes que quedan flotando y sin resolución hasta el final que parece ‘cortar’ la historia *in medias res*: ¿quién seduce a quién?, ¿las niñas están conscientes de las elecciones que van tomando en los diferentes planos?, ¿la relación entre hermanos impide otro tipo de vínculos que vayan más allá de lo que tradición ‘manda’?, ¿los preceptos cristalizados de la iglesia pueden convivir sin conflictos con las prácticas que contradicen esos mandatos y de qué manera?, ¿las acciones que no pueden discursivizarse y quedan en un cono de silencio pueden ser toleradas y aceptadas por el resto de la sociedad?...

El efecto de las diferentes estrategias utilizadas es la borradura de los límites entre el bien y el mal, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo prescripto y lo que se realiza, entre lo que está bien o mal visto y que está naturalizada y a nadie –en el espacio de la ficción- le provoca conflicto la dualidad entre lo que se dice y lo que se hace. Todo en el film está siempre al borde del abismo, la sociedad representada parece estar sostenida por un delegado hilo a punto de romperse y explotar estruendosamente. Aunque nada de esto sucede en el espacio filmico, el escándalo

queda como en un estado de latencia. La espectralidad de los conflictos y de un mundo a punto de derrumbarse sobrevuela a los personajes a lo largo de ciento seis minutos sin que la anunciada tormenta llegue a concretarse nunca.

En este sentido, la película de Martel recorre los intersticios de una cultura que declama principios que casi nunca se concretan en acciones, de prácticas que no llegan a decirse en el espacio público, de formas de convivir entre dos morales sin contradicciones. La mirada se transforma en develadora de lo que los discursos tratan de ocultar, difuminar o, por lo menos, de solapar. La permanente recurrencia de una cámara subjetiva involucra a los espectadores en esta práctica de mirar lo que habitualmente no se ve: la difracción entre el decir y el hacer que son constitutivos de las prácticas sociales y de la construcción de representaciones.

1.1.2. Entre el cielo y la tierra

El mismo título de la película plantea otro intersticio, esta vez entre lo celestial y lo terrenal. Este lugar es construido en el *film* donde ambos espacios simbólicos aparecen transgredidos, invertidos y a la vez unificados por esta mirada que escudriña desde las sombras.

En una de las escenas, las adolescentes, compañeras de la niña en el colegio religioso, visitan los alrededores del pueblo; con sus juegos y con sus corridas se van internando en



la vegetación subtropical. Una cámara subjetiva involucra al espectador en este recorrido que reproduce las acciones de los personajes y las ‘mira’ desde la distancia. A partir de los giros que realizan las adolescentes se produce una imagen en la que el cielo y la tierra se confunden como una representación de esta inversión permanente. Desaparecen las diferencias; todo forma parte del mismo territorio donde las características distintivas estallan, se mezclan, se ambiguan y se comparten.

Esta imagen es una metáfora que sintetiza uno de los sentidos de la película: las diferencias entre lo bueno y lo malo, entre el cielo y la tierra han perdido sentido, se han perdido los sistemas de referencias para poder anclarlas o, por lo menos, no resultan significativas para el desarrollo de la vida cotidiana. Allí se construye otro espacio intermedio en el que las historias se cruzan, las morales se relativizan, las representaciones pierden el valor categórico que tienen consolidado en el imaginario y, por lo tanto, tambalean y se ponen en cuestión.

Todos los recursos utilizados en el *film* llevan a construir este efecto de sentido: las imágenes no definen un espacio claramente localizable en tanto vinculación directa pero la territorialidad se construye en las referencias representacionales que se ponen en juego.

El lugar elegido para el desarrollo de las acciones es un hotel, espacio que nunca llega a anclarse de manera definitiva ya que siempre en él se está de paso y uno

de esos espacios que la reflexión de Marc Augé denominó como ‘no lugar’⁵¹. A su vez, lo que la doxa determina como lo celestial y lo terrenal aparece en diferentes niveles como cuestionado y contaminado por una serie de prácticas que se intercambian y circulan por ambos espacios simbólicos sin conflicto para los personajes; la focalización pasa, sin grandes rupturas retóricas, de lo subjetivo a lo objetivo transitando de la mirada cómplice, intimista e intersticial a la panorámica, general y abarcativa sin conflictos y casi ‘naturalmente’.

Aparece una referencialidad territorial y geopolítica en las prácticas que producen una vinculación con los lugares que ocupan un lugar en el diseño de la nación. Las referencias al noroeste están dadas por la importancia que adquiere la religión católica en las prácticas cotidianas, la tonada que se escuchan en las charlas y el léxico utilizado que da cuenta de los modos en que se vive lo local y se diferencia de lo que viene de otros lugares⁵². A la vez, se pueden obtener formas indirectas de referencia como algunas mínimas alusiones al paisaje que ya ha sido instalado en el imaginario turístico del país entre otras formas de ‘guiños’ para lograr la localización de la recepción por parte de los espectadores.

A lo largo de la película el espectador transita por espacios simbólicos y territoriales cuyos límites quedan absolutamente desdibujados y, por lo tanto, las morales rígidas y altamente disciplinarias también. Esto es lo que resulta inquietante

51 La propuesta de Marc Augé al analizar los espacios en la denominada ‘sobremodernidad’ los caracteriza como ‘dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria’ (2000: 98).

52 El film de Martel utiliza la tonada en menor medida que en su *opera prima* pero mantiene el tono local que da cuenta del anclaje territorial de los imaginarios y de las representaciones. En cada uno de los diálogos, sobre todo de las adolescentes aparecen estos recursos como un operador de territorialización en el discurso cinematográfico.

en *La niña santa*, la interpelación a los espectadores desde la visibilización de las prácticas cotidianas que contradicen los decires. Nada de lo que ingresa al campo de la imagen y de lo que queda fuera de él resulta tranquilizador; la historia y las formas de ponerla en imagen ponen en cuestión las representaciones consolidadas en el imaginario y provocan un efecto altamente revulsivo ya que el espectador se siente inquirido en sus principios estructurantes.

La operación representacional para poder lograr la identificación territorial se da por la apelación a los sistemas culturales involucrados y conocidos porque han circulado largamente como características de los lugares. Salta es conocida por sus fiestas religiosas y por sus tradiciones junto con su afán por reinventar constantemente una historia vinculada a la época colonial. Cada una de esas representaciones instauradas en el imaginario general se ven confrontadas por las que se muestran en el film. El efecto contrastivo trata de producirse en el espacio mental de los espectadores. Se presupone un espectador modelo que sea capaz de realizar esta operatoria comparativa apelando a un saber de casi sentido común sobre lo que circula acerca de la región. Este mecanismo se vuelve un requisito para poder entender tanto en el espacio de la región como en la percepción desde lo nacional. Por lo tanto, la díada entre síntoma y conocimiento se transforma en la clave desde la cual se propone al espectador para ‘leer’ el film.

En síntesis, la filmografía de Lucrecia Martel es claramente fundacional de una nueva tradición y de un sistema de referencias que se volvieron imprescindibles para el cine de la región. Muchas de estas características ya estaban anticipadas en su primer corto y se siguen desarrollando en su filmografía posterior. Por lo mismo, a lo largo de esta primera parte se volverá en varios momentos para referenciar, comparar, confrontar el planteo de la narrativa marteliana con las otras producciones que forman parte del corpus de trabajo.

1.2. Presencias y espectralidades: la (in)visibilidad de los otros



Nosilataij, la belleza es el film de Daniela Seggiano⁵³ estrenado en el año 2012 en el que las mujeres van a ser también las protagonistas fundamentales de las historias que se cuentan. El texto escenifica una multiplicidad de conflictos culturales que muestran la complejidad de las relaciones en el interior de una misma sociedad.

El film narra la historia de una mujer wichí que recuerda algunos momentos de su vida y, sobre todo, de su infancia. Yola había nacido en una comunidad al norte de Salta y fue llevada como ‘criada’ a la casa de una familia criolla que tenía vinculaciones cercanas con la familia de procedencia de la niña. La narración va mostrando el modo en que Yola fue aprendiendo su cultura y las historias que su abuela le contaba mientras –entre otras cosas- la peinaba en el patio de su vivienda mientras se cuenta el momento de su vida que se desarrolló en el mundo criollo. El nudo del problema aparece cuando la ‘niña de la casa’, Antonella, va a cumplir quince años y se realizan los preparativos de la fiesta. Sara -la madre de Antonella y ‘patrona’ de Yola- decide que todas luzcan bien para la fiesta. Van a la peluquería del pueblo y allí le cortan la trenza de pelo a la niña wichí a pesar de su negativa, dicho corte se produce porque de esa manera ‘iba a quedar más linda’.



⁵³ La cineasta salteña es una de las jóvenes realizadoras que surgieron fuertemente en el espacio de la producción audiovisual argentino. Nacida en Salta en el año 1979, se graduó como diseñadora de audio y video en la Universidad de Buenos Aires. En su trayectoria ha filmado una serie de cortos uno de los cuales había tematizado aspectos de la cultura wichí un interés casi antropológico que se explica por su propia biografía ya que es hija de una conocida antropóloga, que ha colaborado con la luchas de los pueblos originarios del norte de Salta, y de un geólogo dedicado a los temas ambientales.

Hay una insistencia en el film de recuperar las narraciones de la cultura wichí, en su propio idioma y de la vinculación de la misma con el lugar que habitan. Precisamente, uno de los relatos que la abuela le cuenta Yolanda es uno en el que le dice que ‘el pelo es como el monte y no hay que cortarlo’.

En el final del film, Antonella toma la trenza de Yola y se la pone para bailar una danza española en su fiesta de iniciación y esto provoca que Yolanda vuelva a su lugar para no regresar nunca más.

El film es un testimonio constante de las formas en que se vinculan culturas diferentes y de la complejidad de los procesos escenificando una cantidad importante de matices que, en otros textos cinematográficos e, inclusive, periodísticos⁵⁴- se simplifican utilizando interpretaciones que sólo apelan a la violencia y a la apropiación consciente de los otros y sus posesiones. Uno de los componentes fundamentales de la película de Seggiaro es la representación de una sociedad en la que las interrelaciones entre ambas culturas (la criolla y la wichí) son muy frecuentes y sus vínculos se modalizan desde matrices culturales diversas en simultaneidad, funcionamiento de frontera que explica los modos de ser en cada región. Sobre todo, teniendo en cuenta que esto implica un complejo juego de interacciones tanto en el eje diacrónico como en la simultaneidad y contemporaneidad de los procesos culturales⁵⁵.



El film de la directora salteña se estrena en un momento en el que la discursividad de la sociedad argentina vuelve a tematizar la problemática originaria a partir de una serie de hechos importantes. Cabe mencionar que los procesos en los

54 Cfr. Cebrelli: 2009a, 2009b, 2012a, 2012b entre otros en los que se desarrollan las disputas por el sentido y los procesos de construcción de las identidades en los distintos medios de comunicación y en el uso de internet.

que las culturas originarias han construido su visibilización ha sido múltiple, tortuoso y con innumerables vaivenes que arrancan, para el caso del estado argentino, en el siglo XIX y van de la mano de construcciones de sistemas representacionales que los han condenado a la invisibilización. A la vez, se produce un proceso en las últimas décadas –desde la constitución de 1994- mediante el cual estas comunidades han conseguido hacer materialmente concretos esos derechos y se ha avanzado en algunas de las reivindicaciones históricas que sostiene cada pueblo (Cebrelli: 2012b).

En este camino, las comunidades originarias fueron partícipes muy importantes en la renovación del campo de la comunicación ya que fueron protagonistas en los debates y en la implementación de la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual que se sancionó a fines del año 2009. Cabe mencionar, a modo de ejemplo, que desde la primera composición del Consejo Federal de Comunicación Audiovisual los pueblos originarios tienen una representación permanente en la Comisión directiva de dicho Consejo⁵⁶. La participación activa de las comunidades originarias en los procesos comunicacionales ha generado la potenciación y la instalación de radios y canales de televisión en diferentes zonas del país así como la participación activa en la producción de films y

55 Tal como lo plantea Alejandra Cebrelli -haciendo un cruce entre las teorías de frontera que vienen de la historia, la semiótica, los estudios culturales, entre otras- la frontera es ‘deudora de la idea de estado, por una parte, la frontera funciona como una sinécdoque de nación y constituye no sólo una categoría geográfica sino temporal, estrechamente relacionada con la irrupción del otro en el discurso oficial al punto de interpelar las certezas acerca de la identidad, de la cultura y de la misma nación. La frontera es una noción que interroga sobre la identidad y el territorio argentino no sólo en relación a los límites geopolíticos sino también geoculturales; es decir, hacia afuera y hacia adentro de los límites, señalando la diversidad social y cultural que contrasta con esa homogeneidad deseada, imaginada e impuesta por políticas estatales diversas a lo largo de nuestra historia’ (Cebrelli: 2012b).

56 Es importante recordar que Matías Melillán como miembro de la comunidad mapuche fue el titular en ese consejo y Bernabé Montellanos de la comunidad coya de Iruya fue el suplente. Dichos representantes fueron reelegidos para el periodo 2013-2015 y se aprobó la composición del COFECA mediante decreto presidencial N° 1783/2013

telefilms, tanto colaborando con producciones de cineastas reconocidos o generando los propios proyectos audiovisuales⁵⁷.

Por otra parte, las comunidades originarias volvieron a estar en las agendas informativas mediáticas por múltiples motivos y con diferentes intencionalidades editoriales. En algunas circunstancias por graves violaciones a sus derechos mínimos como la falta de agua, la carencia de alimentos, los desalojos violentos o por asesinatos constantes de originarios que comenzaron a aparecer en los informativos televisivos y en la prensa gráfica. También porque miembros de las comunidades han desarrollado una política comunicacional sostenida y sistemática para poder aparecer en los medios tradicionales tratando de hacer circular sus propias voces, sus imágenes y sus formas de representarse. Estos procesos han llevado a una constante negociación simbólica con los medios de comunicación en la que no siempre han salido bien parados⁵⁸ o se han conseguido los objetivos de modificar las representaciones impuestas.

1.2.1. Las otredades en contacto

57 Entre los ejemplos que se pueden mencionar se encuentran *Indio TV* un proyecto realizado en Humahuaca, al norte de la provincia de Jujuy; *La voz indígena* una radio de Tartagal en la que siete étnias del Departamento San Martín en Salta transmiten en su propia lengua; *Wall Kintun TV* el canal de la comunidad mapuche; films como *Nación oculta* íntegramente realizado por comunidades qom de la provincia de Chaco y coordinado entre otros por Juan Chico, un historiador qom de larga trayectoria en Resistencia.

58 Un mapeo muy interesante de estas formas de vinculación de las comunidades originarias con los medios de comunicación se encuentran en los trabajos de Alejandra Cebrelli que ha dado cuenta de la cobertura de casos como las muertes por desnutrición, casos de conflictos entre la justicia y las formas de vida de las comunidades, modos de apropiación y de toma de la palabra, el rol de los jóvenes como nuevos ‘curadores’ de la memoria de una comunidad a través del uso de las tecnologías, entre otras problemáticas (Cebrelli: 2014).

Desde el mismo título, el film trata de posicionarse como un modo de mirar y de poner en un pie de igualdad ambas culturas.



El *graff* del título que aparece es el de *Nosilatiaj* en idioma wichí y luego en español. El film se inicia y finaliza con una voz en off que habla en la lengua originaria. La historia que se relata no tiene una sola forma de construir sentido porque además las culturas y sus lenguas van dando cuenta de la complejidad de los posibles procesos de traducción involucrados. Las palabras, los sonidos y las imágenes que representan la cultura originaria se encuentran todo el tiempo en relación directa con la cultura criolla obligando al espectador a realizar una tarea de comparación y de contrastación para dar sentido a lo que percibe.

La operación contrastiva que propone la narración fílmica se puede analizar en los diferentes niveles⁵⁹. Uno de ellos es el de los personajes femeninos que aparecen en la ficción de Seggiaro y que son una forma de representar las formas de ser, hacer y percibir en las culturas. Además de los personajes femeninos, los roles que ellos ejercen aparecen contrapuestos y a veces confrontados ante la mirada de los espectadores. De esta manera, no hay una sólo forma de construir la representación y por consiguiente se produce un descentramiento de la mirada y una desnaturalización de la percepción de los roles sociales en la cultura.

La primera construcción dual a la que se puede hacer mención es la de Yola y la de Antonella. Ambos personajes tienen una edad similar, conviven en el mismo espacio y tienen una serie de relaciones que están superpuestas. Cada una de ellas encarna un modo de ser que se contrapone: Antonella habla en voz alta, Yola susurra; los gustos

59 Alejandra Cebrelli realiza un análisis de esta forma de construcción contrastiva cuando analiza este film en relación con *El etnógrafo* de Ulises Rosell. Allí trabaja con las formas en que se representa la maternidad y la vinculación con el mundo del trabajo, entre otros aspectos significativos del film (2014b)

aparecen contrapuestos (por ejemplo, la chica criolla no come pescado y la wichí, sí); las valoraciones respecto del cabello aparecen también confrontadas; mientras para Antonella el pelo es una preocupación constante desde los moldes estéticos blancos y occidentales, para Yola es una parte fuerte de vínculo con su cultura y con su tierra, es una espacialidad hecho cuerpo; el sistema de creencia religioso difiere pero la niña wichí conoce la religión de los blancos mientras que éstos desconocen las de los originarios.



Se produce un proceso como el que describió Néstor García Canclini acerca de los sistemas de consumo, entendiendo a éste como *el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos* (1995: 43). Pero a la vez, en esa forma de consumo su significado y su funcionalidad se modifican sustancialmente, tal como puede verse al final del film, cuando un elemento sale del sistema de significación de la cultura e ingresa a otro –el largo del cabello femenino-. Esa modificación se da desde una ‘racionalidad económica’ que implica elementos retóricos y estéticos (García Canclini: 1985, 191-207)⁶⁰.

La otra construcción mediante un sistema de imágenes contrapuestas está en la presentación de las madres que aparecen en el film. Sara, madre de Antonella, oficia también (o al menos lo intenta) como madre de Yola. La otra madre es la wichí que aparece en varias escenas del film y se la ve interactuar básicamente con Sara y con su hija. En cada una, el mecanismo articulador es el de la confrontación. Sara la ve permanentemente como una amenaza, convierte a la madre de Yola en una figura amedrentadora y fantasmática que excede a la mera representación de la madre

⁶⁰ Néstor García Canclini tanto en su libro *Consumidores y ciudadanos* como en *Culturas híbridas* expone estos procesos en el marco de la globalización como un sistema de consumo, de apropiación que tienen una dimensión estética. Señala con mucha claridad el consumo de los elementos rituales de una cultura originaria que se utilizan como objetos de decoración por parte de los miembros de la cultura ‘blanca’.

biológica. Es un espectro de la cultura otra⁶¹ que toca a su puerta y pone en cuestión la propia y, por lo mismo, la incomoda, la perturba. Se transforma en una permanente asechanza de lo que no quiere verse, saberse ni escucharse pero que está ahí y, con su sola presencia o posibilidad de aparición, activa el dispositivo del recuerdo. De este modo, la madre de Yola funciona como una presencia latente capaz de señalar la diferencia de origen que muchas veces Sara quiere borrar, la presencia de la madre wichí es la presencia de ese mundo cuya alteridad interpela a los criollos.

El rol materno y los roles familiares son centrales en la narrativa de *Nosilatiqj*. Es interesante observar que se muestran desde el continuum de la



cotidianeidad. Por una parte, aparece la madre que ordena y que trata de marcar un horizonte de actividades y de valores en el universo cotidiano. Sara hace lo posible en el film para que sus hijos valoren lo que ella considera como sustancial. La modalidad imperativa del deber ser-hacer se vuelve evidente en sus palabras y actitudes: dice lo que hay que hacer, lo que sirve y lo que no, lo que es bueno y lo que no lo es.

⁶¹ Jacques Derridá, en su libro *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, plantea a la espectralidad como una operación en el que el sema constitutivo es el 'estar por ser'. La potencialidad es lo que define a un elemento como espectral, no es pero está por ser y esa potencialidad es incontrolable y por lo tanto ominosa. El miedo que genera es una de las formas en que los otros dan cuenta de los espectros. Derridá va más allá y aporta una clave de lectura para este modo de vinculación cultural: 'ese ser-con los espectros sería también una *política* de la memoria, de la herencia, de las generaciones' (1995: 12).

Por su parte, la madre de Yola sólo mira y pregunta. Su mirada es inquisidora y ejerce la modalidad de la interrogación y el rol educativo. En la escena en la que descubre que Yola tiene el pelo corto, la madre sólo mira a su hija y se ve el gesto de la niña quien obsesivamente se toca el pelo como queriendo alargar y volver la cabellera a su estado anterior, gesto recurrente en varias escenas del film. Nada se dice pero las miradas y las gestualidades dan a entender el diálogo que se plantea entre la búsqueda de la explicación y la falta de respuestas frente a los hechos consumados.

Hasta acá se han analizado construcciones visuales que, como una especie de espejo invertido, se prolongan a lo largo del film mostrando formatos culturales contrapuestos. Sin embargo, esta estrategia aparece también en las lógicas matriciales de los relatos que allí se desarrollan: por una parte, la historia más cercana a los modelos occidentales – la de los preparativos de la fiesta de 15 y la fiesta en sí, con sus *flashfowards* y *flashbacks* respectivos- se escucha en boca de los personajes pertenecientes a la cultura criolla; se trata de narraciones ordenadas cronológicamente y donde los hechos se concatenan de acuerdo a las lógicas de las causas y consecuencias; por otra parte, el modo de narrar de los wichís se textualiza mediante la acumulación de elementos que van adquiriendo sentido en la misma concatenación de los hechos, en el uso permanente de analogías (en particular, entre los humanos y la naturaleza); se trata una contigüidad que expone una cosmovisión diferente.



Para trasponerlas, la cámara acude al uso de las imágenes como recursos retóricos. Los más evidentes son de dos tipos: la sinécdoque, el uso de imágenes del monte con una voz en wichí con un registro notablemente lírico posibilita mostrar el lugar en el que esa comunidad vive; la metonimia, muy evidente en el fuera de

cuadro que registra el ruido constante de las máquinas desmontando, causa nunca explicitada de la pobreza de la familia de Yola y de la necesidad de que ésta viva y trabaje en una casa criolla, lejos de su terruño⁶². Estas figuras retóricas se repiten a modo de estrategias de representación una y otra vez, como se verá más adelante.

Lo mismo ocurre con el protagonismo que tienen los personajes masculinos en uno y otro sector de la cultura. En la cultura criolla, la presencia masculina resulta fundamental para el desarrollo de las acciones, este es el caso de Armando –marido de Sara- y que funciona como el proveedor del dinero o el caso de Amílcar (un joven del pueblo que hace changas y que gusta de Yolanda) quien realiza las tareas de limpieza del patio y asa los cerdos que se consumirán en la fiesta de Antonella.

En contraste, los varones de la comunidad aparecen unos pocos segundos en la pantalla, siempre en tareas como la pesca o descansando, sin llegar a ocupar el rol protagónico que tienen las mujeres, figuras fuertes en la narración.

Las diferencias culturales quedan marcadas, precisamente, por la determinación de los roles. Cuando Armando arriba a la casa luego de un viaje a la comunidad wichí, llega con unos amigos y trae algunos pescados para comer. Uno de los amigos, de origen wichí, admira el fuego que prende Yola para asar los pescados y dice: ‘Eso es un fuego, cómo se nota que es paisana’, estableciendo un juego de habilidades propias de un lugar y de otro. Esto se reafirma en el siguiente diálogo en boca de otro personaje: ‘Bien incendiario [sic] que son ustedes, ¿no?’.

Las palabras dan cuenta de la carga valorativa y de los sistemas en los que se entroncan. Lo paisano, lo ‘otro’ está caracterizado con un lexema ‘incendiario’ que tiene connotaciones claramente negativas para lo occidental. Esta valoración

62 Este modo de narrar aparece no sólo en este film de ficción sino en otros documentales sobre la comunidad wichí como la serie de documentales televisivos para el *Canal Encuentro* titulada ‘Pueblos Originarios’ o el film *El etnógrafo* (2012) todos dirigidos por Ulises Rosell y que tienen a la comunidad wichí como centro de la problemática que se cuentan.

disfórica aparece en diferentes momentos del film: por ejemplo, cuando Antonella charla con Yola en el cuarto de esta última, al ver una estatuilla que le regaló el padre de la joven wichí, la caracteriza con los semas propios de la magia o de la brujería. En este caso, lo desconocido o lo que no se logra entender o vincular con el sistema de creencias vigentes en la cultura criolla es percibido como demoniaco. De esta manera, el sentido que se confiere a muchas de las prácticas culturales del mundo wichí es claramente cargado de valoraciones negativas.

Hay en el film todo un sistema de creencias que se ponen en juego en relación con la naturaleza y que aparecen en la narración fílmica también confrontadas. Además, de la noción de magia ya señalada, en el film hay una referencia a un temblor que para la cultura criolla se explica por un designio de la virgen, un recordatorio de que deben venerar las imágenes y mantener viva la creencia católica⁶³. Por su parte, cuando Yola arde en fiebre luego de que vuelve de la peluquería, esta reacción se debe al ultraje recibido ya que su pelo es la representación de la territorialidad hecha cuerpo. La única posibilidad de solución es apelando a la acción de un brujo (su padre en el testimonio de la niña wichí) y que se representa en la estatuilla que tiene en su mesa de luz, esa misma que a Antonella le genera miedo.



Para un sistema cultural, el criollo, la relación con la naturaleza se da en una triangulación que externa al cuerpo de los sujetos y conecta a la creencia religiosa, el fenómeno de la naturaleza y la exteriorización de la fe a partir de la ritualidad. Para el otro sistema, el originario, la triangulación es intrínseca al cuerpo: la naturaleza

63 Esta escena puede leerse casi como un homenaje a Lucrecia Martel y a su film *La ciénaga* donde hay una escena en que se habla de la aparición de una virgen y el comentario se realiza a partir de que miran esta noticia difundida por el canal de televisión local. La escena de la charla acerca del temblor está construido casi en paralelo a esta de la *ópera prima* de Martel.

está inscrita en la corporalidad y la cura se produce por un ritual que reconecta tierra y cuerpo. La estatuilla también está realizada con materiales provenientes del monte: madera y tejidos realizados con hilos de chaguar, una planta típica del monte chaqueño.



1.2.3. Fronteras y diferencias

Uno de los núcleos centrales en el film es el pelo como tópico y como símbolo. En el caso de lo tópico hay una recurrencia casi al modo de un ostinato⁶⁴. A lo largo de los ochenta y tres minutos, el cabello es una de las obsesiones de Antonella y, por lo mismo, es uno de los motores narrativos en tanto funciona como el objeto de deseo de la joven criolla: hay algo que no tiene, el cabello largo y lacio. Antonella explicita en varias ocasiones que su pelo es un desastre⁶⁵ y que no tiene solución llegando incluso a cortarlo en busca de una mejora que no consigue. Por lo tanto, anhela el de Yola (sin considerar que se trata de su único bien). En este sentido, la topicalización del cabello como objeto de deseo funciona como una sinécdoque del sistema estético de la cultura blanca, que opera en el nivel de las apariencias. Lo que vale del pelo es lo que el valor cultural del sistema de la moda impone como 'lo bello'.

Sin embargo, en un nivel de la historia de Yola, el cabello funciona como una metáfora de la cultura y de la relación con la tierra y con el medio ambiente. Es el

⁶⁴ Un ostinato es, en la música, una técnica compositiva que consiste en la sucesión de compases con una secuencia de notas en las que una o varias se repiten en cada compás. Es una frase repetido que da cuenta de la repetición de lo mismo y se tanto en el nivel de la melodía como del ritmo o de la armonía.

caso de la concepción wichí de *Nosilatiaj* como forma de la belleza. La misma contraposición que se pone en evidencia en el título del film vuelve a aparecer en el problema del pelo. Cuando la abuela de Yola la peina y le cuenta las historias de su comunidad establece un sistema de correlación entre cuerpo y territorio. La corporalidad es una proyección de la territorialidad y de esta manera se vive como una doble representación: por una parte porque las pautas y la simbología cultural opera, se asienta y se vincula con el espacio de pertenencia y, por otra, porque el cuerpo carga en su propia estructura los sistemas de equivalencias territoriales y se transforma en sagrado con el mismo gesto. El pelo como equivalente del monte, tal como lo sostiene la abuela wichí, establece un sistema de simetrías que se ponen de manifiesto de nuevo hacia el epílogo de la película.

Cuando la voz en *off* de Yola comienza a enunciar las palabras finales, lo que para la percepción y los modos de construcción occidentales es una enumeración caótica, sin orden y sin jerarquización, para la cultura wichí es una forma de establecer relaciones de contigüidad en las que el mundo se explica, adquiere sentido y equilibrio mientras, a la vez, se sostienen las formas de composición social y los tipos de relaciones que se establecen hacia dentro y hacia afuera de la comunidad.

El cierre del film utiliza un primer primerísimo plano del rostro de Yola adulta, con una focalización sobre el pelo y las manos de la protagonista trenzando su pelo para transformarse en un plano detalle de estos elementos siguiendo el movimiento hasta que la construcción de la trenza culmina. Inmediatamente se pasa a una pantalla en negro con una voz en *off* que dice en wichí: ‘río, peces, red, pájaros, sol, luna, cielo, abuela, mi tío, mis hermanos, mi hermana, mi mamá, mi papá, collares, yisca, cintos, mis amigos, familia, chaguar, fuego, frutos, el árbol, ramas, gajos, el humo, yuyos, miel, nuestro idioma’. Luego de esta enumeración, se pasa al título del film apareciendo en primer lugar y quedando sólo en pantalla la palabra

nosilataj y luego *la belleza* quedando también sola la traducción unos segundos en pantalla.



Ese procedimiento muestra de alguna manera todo lo que funciona a lo largo del film. Las culturas tienen un punto de contacto en el que interactúan pero sin que los límites se desdibujen. El paso de una zona a la otra, como lo plantea la Yola adulta, es el extrañamiento y la experiencia de lo siniestro como en el primer cierre del film. En el momento cúlmine de la fiesta de quince años de Antonella, cuando el rito iniciático de su ingreso a la adultez está por concluir, la joven criolla muestra sus habilidades ante la concurrencia y opta por realizar un baile flamenco. Las tomas se centran en la quinceañera hasta que gira y se focaliza el pelo que es una extensión realizada con la trenza que se le cortó a Yola. A partir de ese momento, la joven vuelve a su comunidad y ya adulta, recordando su paso por la cultura criolla, sostiene que ‘no me sentía yo misma, fui una desconocida mucho tiempo y me perdí’.



Más allá de la clara metáfora de la colonialidad y de la apropiación que significa el uso de la trenza wichí en la cabeza de la joven criolla y que baila la música que representa la huella de la conquista en América Latina; se plantea una forma de construcción de una imagen en la que la corporalidad queda enclaustrada en otro sistema de significación que le cambia su sentido. El pelo, símbolo del monte en la cabeza de Yola, es un objeto estético de uso que se puede talar, utilizar y luego tirar por parte de la cultura dominante. Lo que era fantasmático en el nivel del sonido (motores de máquinas, sonido de cadenas con las que se tumban los árboles en la región chaqueña, copas de árboles que golpean sobre la tierra) es una materialidad en la cabeza de Yola. El momento sucumbe ante el avance del blanco así como el pelo

de la niña es violentado, con las mejores intenciones, en su paso por la peluquería del pueblo.

Se produce en el film de Seggiaro una zona donde dos documentos de cultura, pensando en la propuesta benjaminiana⁶⁵, se ponen en contacto y se visibilizan las coordenadas a partir del cual uno de esos documentos es ‘barbarizado’. Precisamente cuando los miembros de la familia criolla, sin malicia pero con todo el espesor temporal de las representaciones a cuestras, hacen referencia al corte de pelo de Yola se explicitan las estrategias de la barbarización de la otredad.

Sara le dice a Antonella: ‘Hija, te voy a pedir que no la hinchés a la Yola. Parece que esto del pelo le ha afectao bastante’⁶⁶ a lo que la hija responde: ‘Sí, le han cortado mucho pero no le queda mal, ya le va a crecer’. Se da cuenta de la incomprensión de una cultura respecto de los valores de la otra y se evidencia que la diferencia cultural es inconmensurable y genera esa zona donde la comunicación fracasa más allá de las intenciones.

La operación que la imagen cinematográfica visibiliza es la estrategia de la banalización de los sistemas de significación que se ponen en juego. Se instauro el sistema de creencia propio como el único válido y desde allí se pone de manifiesto la incomprensión de la importancia que los otros les dan a los mismos objetos. El

65 Walter Benjamin ha escrito una frase muy citada de su trabajo *Tesis de la filosofía de la historia* en la que sostiene que “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” y a partir de cual se articula uno de los procedimientos analíticos importantes en el pensamiento benjaminiano. Precisamente allí mismo está la tarea a realizar antes aludida, “cepillar la historia a contrapelo”, como una forma de revisión de los principios con los que se constituye la naturalización de las representaciones. El arte funcionaría, para el filósofo alemán, como una de las posibilidades de dar cuenta de estos procesos ya que tanto la fotografía como el cine tienen la capacidad de poner en evidencia tanto el valor cultural como el valor de exposición.

66 La transcripción que se realiza sigue los criterios de la transcripción natural que registra el modo en que se escucha y se respetan y consignan las elisiones de consonantes, vocales y cambios en las tildes correspondientes. En todos los casos se seguirá con este protocolo para tratar de dar cuenta de las hablas locales que intenta acercarse a las formas orales que se registran en cada producto audiovisual.

elemento es el mismo pero las cadenas equivalenciales⁶⁷ en las que se entroncan funcionan como procesos de significación que dotan de sentido apelando a las creencias instauradas y conformadas en momentos anteriores de la propia cultura. Por lo tanto, lo que para Yola es símbolo de la cultura, del tiempo y del vínculo con el territorio para los criollos es sólo un elemento que tiene un valor estético provisional, sin demasiada importancia y acotado en el tiempo.

La estrategia de operar cepillando a contrapelo de la historia es lo que hace el cine del noroeste y establece, como lo sostiene Walter Benjamin al describir la tarea del historiador, que ‘articular históricamente el pasado no significa *conocerlo como verdaderamente ha sido*, significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro’ (2001: 45). En el momento en que las matrices de una cultura se ven interpeladas por otras que no ‘responden’ a sus sistemas de valores, se produce una vacilación y un ‘relampagueo’ que explicita la diferencia. La escena del corte de pelo que opera en la mitad del film es el gozne que permite a los espectadores tomar conciencia de que hay dos culturas que se diferencian no sólo en cuestiones trascendentes sino que esto ocurre hasta en los momentos cotidianos.

1.3. Mujeres y miradas

La construcción de una mirada que focaliza sobre las acciones femeninas y desde una perspectiva visual en la que el género se privilegia es una constante en el cine regional que se mantiene hasta nuestros días. La mirada desde los goznes y hacia los espacios más íntimos que superan las perspectivas de las acciones que se

⁶⁷ En la teoría política de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, los procesos de construcción de significación son fundamentales. Cuando en una coyuntura política, los significantes flotan porque no están anclados en significaciones que funcionan como sistemas de referencias colectivas, la lucha por la hegemonía consiste en anclar la flotación de dichos significantes en cadenas equivalenciales que re-estructuren el sistema de significación (2003: 151-154).

desarrollan en el espacio público ha sido, y es por lo que se puede relevar hasta ahora, una forma de poder dar cuenta de los modos en que se produce y se representan los grupos sociales y las formas de vínculos entre ellos. Esta continuidad temática y estratégica se puede rastrear en producciones como las de la misma Lucrecia Martel, por ejemplo, en *La mujer sin cabeza* una producción del año 2007, o en la película *Deshora* de Bárbara Sarasola Day estrenada en el año 2012.

Las persistencias son temáticas porque se toman como base una especie de denuncia de las formas de opresión de las mujeres sin importar los estratos sociales y las culturas a las que pertenezcan. A la vez, constituyen una mostración de las contradicciones internas dentro del colectivo de género en el que se ponen en evidencia las formas de dominación y de sometimiento que se dan entre los miembros de diferentes grupos cuyos ingresos son, con frecuencia, insuficientes. Sin embargo, es importante mencionar que las variables socio-económicas no dejan de ser importantes en las filmografías regionales ya que dan cuenta de cómo se sostienen las oligarquías, las diferencias con las culturas de ‘las orillas’, los gustos y las estéticas diferenciadas, los modos de subsistencia, entre otra multiplicidad de aspectos. Esta mirada se entrelaza con otra preocupación muy importante e histórica para el cine de la región como son las relaciones laborales y los vínculos de dominación, sometimiento, aprovechamiento que de allí resultan⁶⁸.

También se produce una caracterización de las formas en que se construyen, se reproducen o se tratan de reproducir imaginarios dominantes acerca de los roles de

68 Esta es una preocupación que ha asumido el cine de ficción en los últimos años pero que ha estado presente de manera constante en la producción documental. Basta citar los casos de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968) de Gerardo Vallejo en el que retrata los últimos años de un obrero de la zafra tucumana; *Diablo, familia y propiedad* (1999) de Fernando Kirchmar en la que se narra el mito de ‘El familiar’ y su utilización por parte de las patronales de los ingenios salteños y jujeños o *Avelino, historia del mítico dirigente minero jujeño* (2014) un documental del colectivo de comunicación popular Wayururo y dirigido por Ariel Ogando en el que se narra la vida del sindicalista de la mina de Aguilares en Jujuy y muerto por la dictadura militar; por nombrar sólo algunos de los documentales que se preocuparon por las relaciones laborales en el noroeste argentino.

las mujeres y sus vinculaciones con los hombres. La tendencia a mostrar y a ahondar sobre las prácticas propias de las oligarquías locales que fueron y son sectores que siguen colonizando las mentalidades en la región del noroeste es una constante en las producciones de los últimos años. Las diversas modalidades de mostración de la clase alta en las pantallas se construyeron actualizando las modalidades con que se operan los sistemas de dominación en las circunstancias actuales.

En *La mujer sin cabeza* (2007), el último film conocido de Lucrecia Martel, una médica atropella algo o alguien en una ruta poco transitada, cercana a la ciudad de Salta, acontecimiento que da



inicio a la historia. A partir de allí, y ante la sospecha de que haya atropellado a una persona, comienza a funcionar una red de complicidades y asociaciones entre ‘gente conocida’ que intenta ocultar el posible crimen. Se actualizan las estrategias propias de la dictadura en la que una red de relaciones destinada a encubrir se pone en funcionamiento mientras la vida de la protagonista transcurre en una especie de limbo del que no sale. El film es una mostración de las formas en que las familias tradicionales del noroeste conservan tanto sus influencias como las redes de poder que les permiten mantener sus privilegios más allá de las transgresiones e, inclusive, los delitos que puedan cometer.

A su vez, en *Deshora* (2012) la protagonista queda enclaustrada en una finca del interior de la provincia sin que haya posibilidad de salir de su rutina salvo por la llegada de un visitante. Es el caso del primo que arriba para pasar unos días y recuperarse de un problema de adicción y que convulsiona a ambos integrantes del matrimonio. Muy al estilo de la narrativa marteliana, la película de Sarasola Day

pone el acento en las prácticas de la oligarquía que delega sus obligaciones en los peones de las fincas e ingresan en un *dolce far niente* que es marca de la decadencia y, a la vez, de la tradición y de la herencia de una clase ahora empobrecida. Este juego de inversión entre lo que debería ser y de lo que realmente es, se transforma en un *leitmotiv* cuyo desenlace es una tragedia, al modo de *La ciénaga*, un tipo de desenlace de tipo causal que se produce por un error cometido por los personajes o por la atribución a una acción considerada pecaminosa por la doxa.

La estrategia de que lo sintomático se transforme en conocimiento, siguiendo la propuesta de Didi-Huberman (2012), es una de las características de este tipo de cine. La imagen se construye como develamiento, como una forma de quitarle el velo a las apariencias. De esta forma se pone al espectador frente a aquello que forma parte de lo que habitualmente no se ve ni se puede nombrar en los espacios públicos y que lo obliga a posicionarse porque interpelan sus sistemas de creencias. Al poner el foco y el punto focal en los intersticios, utilizando cara y contracara en el plano de la imagen, las representaciones consolidadas vacilan, se descentran y muestran las huellas de lo ideológico en su proceso productivo. La cámara se transforma en el elemento que sirve para horadar el espacio de la intimidad, impenetrable de otra manera.

Cada una de estas producciones cinematográficas realiza un mapeo de las formas en que se construyen, y se sostienen en las prácticas, las representaciones sociales. Hay una marcada resistencia a apelar a las figuraciones e imágenes más cristalizadas, las cuales, en el caso del Noa, insisten en construir una imagen de la región basada en el pintoresquismo y el exotismo del espacio como perspectivas recurrentes en el proceso de mostración /espectacularización. En estas producciones, los modos en que se construye la identidad local pasa por reconocer y reconocerse en las prácticas cotidianas y no en las ‘escenografías’ montadas para el turismo y que se postulan como el color

local y lo exótico para el consumo del ‘extranjero’, aunque su alta circulación global, textualizadas en productos de la industria cultural (visuales, audiovisuales pero también textiles y ‘artesanales’- la mayoría elaboradas en fábricas que ni siquiera están en la región-) las hayan ‘normalizado’ para toda la región de los Andes Sud meridionales al punto de perder su capacidad de referencia local.

Si a comienzos del siglo XX la literatura había asumido la función de nombrar y darle existencia a las regiones interiores en el mapa cultural de la nación que se diseñaba desde Buenos Aires⁶⁹ y a la metrópoli como centro y eje articulador, en el siglo XXI, los y las cineastas son los encargados de poner imagen a una construcción nacional capaz de desmontar la pesada herencia diseñada por la vieja oligarquía nacional que pervive en su propia decadencia e insiste en invisibilizar agencias, decires, prácticas y colectivos cuya presencia en el espacio público atenta contra sus propios intereses.

Teniendo en cuenta que la literatura argentina del siglo XIX y comienzos del XX se había encargado de construir la representación de una nación blanca, civilizada y europea que se gestaba desde la capital del país, es necesario considerar cómo se integraba al mapa nacional al resto de las regiones. En esa configuración se ‘pinta’ al interior desde la poesía y la narrativa como el lugar de lo bárbaro, de lo exótico y de lo pintoresco. Esta funcionalidad de la literatura de configurar una representación de las diferentes regiones y que circulaba en los manuales escolares y en los libros de lectura destinados a la educación básica fue fundamental en la construcción de una ‘conciencia nacional’⁷⁰. El paso de los años junto con la proliferación de los lugares sociales de donde se obtienen y validan los saberes hizo que otros sistemas culturales

⁶⁹ Las literaturas regionales y los escritores en cada una de las provincias, por ejemplo el caso de Juan Carlos Dávalos en Salta o de Joaquín Víctor González en la Rioja, era la de aportar a la construcción de ese color local que era muy diferente a la metrópoli (Cfr. Romano, 1991). En ese periodo que coincide con el momento del primer centenario se puede rastrear una producción que responde a los cánones solicitados por Buenos Aires. Una literatura que describe la región y muestra a las provincias como ‘el campo’ donde se puede recrear las oligarquías centrales.

fueran adquiriendo el poder de construir las representaciones de la nacionalidad para el consumo masivo. La producción audiovisual del siglo XXI, tanto en el territorio del cine como en el de la televisión, se conformó como uno de los nuevos espacios de disputa para construir otra mirada y otras representaciones de lo que son las regiones⁷¹.

Precisamente, la territorialidad se construye no sólo en referencia al espacio sino a las prácticas que los atraviesan y allí se sostienen. La construcción de un territorio se da por el reconocimiento material del mismo y por la permanente operación simbólica que se realiza sobre esa materialidad que dota de sentido la existencia para quienes lo habitan y lo transitan.

Tal como lo sostiene Segato, la imagen está *impregnada de sentido, afecto e ideología*. De allí que las imágenes y los discursos sobre la territorialidad y los grupos que se insertan en ella sea un modo de dar cuenta de la historia; de una historia que se cuenta desde diferentes lugares tanto en términos de focalización como de ideologías. En este contexto de renovación social y política, la disputa es cultural y el cine se plantea como uno de los espacios desde donde se reconfigura la nacionalidad.

70 Cfr. la producción de Eduardo Romano que ha estudiado la 'literatura nativista' y también, junto Jorge Rivera y Aníbal Ford, las culturas populares en sus prácticas y sus consumos. El crítico literario considera que el nativismo narrativo surge 'íntimamente vinculado con el proyecto del presidente Julio A. Roca (1880-1886) para concertar, aunque en forma subordinada, a las minorías dirigentes provinciales con la porteña' (1998: 77). De esta manera, se trabaja sobre la funcionalidad política que tenía la literatura desde sus inicios.

71 Cfr. el trabajo de Arancibia (2007) sobre *La guerra gaucha*. En el mismo se analiza el inicio del film que tiene un fuerte valor simbólico ya que en dicha escena el libro de Leopoldo Lugones explota en la pantalla para dejar paso a una imagen del guion de Ulises Petit de Murat mostrando explícitamente el paso del testimonio de un sistema cultural a otro.

CAPÍTULO 2: LAS DIFERENCIAS DE CLASE O LAS CLASES DE

DIFERENCIAS

Nos encontramos, por tanto, ante un nuevo sistema político donde se están reconfigurando cinco aspectos: las características clasistas y culturales del nuevo bloque de poder estatal, las nuevas fuerzas políticas duraderas en el país, los nuevos liderazgos generacionales, la distribución territorial del poder estatal y, por supuesto, el nuevo sistema de ideas antagonizables a corto y a mediano plazo.

Álvaro García Linera

Los procesos políticos en Argentina y América Latina han requerido y requieren de un sistema de imágenes que puedan hacer visibles los objetivos políticos y simbólicos de los proyectos en pugna. Por una parte, las instituciones del estado han generado proyectos que buscaban la visibilización de problemáticas y de símbolos que acallaban fundamentalmente la diferencia, estrategias de hegemonía muy visibles durante los grandes periodos dictatoriales de las décadas de 1950 y de 1970, por citar dos momentos significativos. Una de las formas de la resistencia que se produjo por parte de sectores que renegaban de los autoritarismos imperantes fue a través de la producción de films que contradecían y confrontaban los discursos oficiales y hegemónicos. Esto ocurrió en varios momentos de la historia de la producción audiovisual argentina, entre los cuales merecen mencionarse algunos ejemplos: el gozne entre las décadas de 1960 y de 1970 y el de los años de 1990 y los primeros del nuevo siglo.

En los años 1960 y 1970 aparece un movimiento de cineastas y de grupos que propone un cine que esté más cerca de los intereses populares, en oposición al sistema de producción del cine comercial con una visión de la industria cultural en el sentido que lo describieron Theodor Adorno y Marx Horkheimer (1988) en los años '40 del

siglo pasado⁷². Esta etapa de fuerte disputa ideológica y geoterritorial⁷³ produjo, en todo el continente, la aparición de una serie de proyectos que trataban de filmar en un vínculo estrecho con lo que se consideraba el grupo de los oprimidos, los sectores populares, los obreros entre otras caracterizaciones más o menos equivalentes. *Cinema novo* en Brasil con Glauber Rocha a la cabeza; *Cine y revolución* o el grupo *UKAMAU* en Bolivia liderado por los hermanos Sanjinés; *Cine de la base* representado por Raymundo Gleyser y *Cine liberación* en la que participaban Fernando Solanas, Gerardo Vallejo y Octavio Getino entre otros y que funcionaban en Argentina son algunas de las iniciativas de producción audiovisual plenamente comprometidas con la lucha política y la disputa ideológica (Getino y Vellegia, 2002: 115-154).

Dicha disputa en el terreno político y en la lucha armada se fue generando en todo el continente a partir del empuje dado por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. Esto llevó a que los diferentes grupos buscaran formas diversas para poder tomar el poder y que cada uno de ellos desarrollara también una expresión estética que acompañase a estas acciones. La literatura, en sus diferentes modalidades, y la producción audiovisual fueron instrumentos importantes para la lucha ideológica aunque la primera tuvo un auge comercial y de circulación que la segunda no pudo conseguir⁷⁴. Las respuestas de los sectores hegemónicos de la política y de la economía fueron los golpes de estado que dominaron el continente durante los '60, '70 y entrado los años '80 del siglo pasado.

72 La noción de 'Industria cultural' ha sido uno de los conceptos más productivos que ha generado la escuela de la teoría crítica de Frankfurt. Si bien la definición largamente comentada y citada se refería a las formas de construcción de los productos culturales en serie y de las estrategias de manipulación que se desarrollaban a través de ellas, en los últimos años ha adquirido un nuevo protagonismo por el uso diferencial que se le está dando en el marco de las políticas de los estados en América Latina. Sobre esto se trabajará de manera más detallada en la segunda parte de esta investigación.

73 Flabián Nievas define el geoterritorio como 'una porción de suelo que tiene una sumatoria de condiciones biofísica de una porción de la corteza del planeta, siendo la totalidad de ésta el suelo; la totalidad de las relaciones sociales establecidas y ordenadoras de y en dicho geoterritorio fuera del cual no tiene existencia y al cual incorporan no como continente sino como componente' (1995, 75).

Por su parte, la implementación de las políticas neoliberales por parte de los gobiernos nacionales en casi todo el continente latinoamericano en los años de 1990 tuvo muchas formas de resistencia entre las cuales se encontraba también la producción audiovisual. Se generó el nacimiento de grupos como los de *Documentalistas argentinos* y *Cine insurgente* entre otros que se dedicaron a filmar la decadencia y la pauperización de grandes grupos de la sociedad argentina y las consecuencias de las políticas económicas neoliberales en grandes sectores de la sociedad. Se produjeron una cantidad importante de documentales que trataban de retratar la crisis generada por la privatización de las empresas públicas, la pérdida de trabajo de grandes grupos de obreros y la conculcación de una cantidad importante de derechos de la población junto con el desmantelamiento de las instituciones y los bienes del estado⁷⁵.

La producción cinematográfica de ficción del periodo permitió la aparición de nuevos cineastas que trataban de ver estos mismos procesos en las historias muy particulares pero que se transformaban en una metáfora de la sociedad del momento. Como se mencionó en el capítulo anterior, comenzaron a filmar Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Bruno Stagnaro, Pablo Trapero, entre otros que desafiaban la crisis tratando de filmar con los pocos recursos económicos existentes, por lo que demoraron varios años en estrenar sus películas. La carencia de recursos fue el resultado del apoyo del estado casi nulo hacia aquellas producciones que no reproducían el imaginario neoliberal y mucho menos, hacia las que lo cuestionaban abiertamente. Como consecuencia, se produjo una recuperación y actualización de las estrategias de

74 La literatura a la que se hace referencia es aquella que los mismos escritores y las empresas editoriales denominaron del 'boom' y que reunía a escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Mario Benedetti, José Donoso, entre muchos otros. Tanto estas obras como sus autores estuvieron en agenda no sólo en revistas culturales pero también de espectáculos del continente y del mundo. Este tipo de escritura mostraba una cara del continente poco conocida que podía considerarse como fantástica desde una mirada eurocéntrica pero que era y es vivida por los sujetos como 'natural'. Este modo de producción fue caracterizado como 'realismo mágico' por los críticos que analizaron dicho fenómeno.

75 Cfr. Svampa: 2008 y Svampa y Pereira: 2004.

los cines militantes de las décadas de 1960 y 1970 (Campo y Dodaro: 2007, 81-100) y la aparición de formas narrativas nuevas junto con la inclusión de historias de sectores que no tenían visibilidad por esos años en las pantallas cinematográficas. Cabe mencionar que muchas de estas producciones no circulaban por los espacios de consumo masivo, tanto por la falta de apoyo como por la crisis económica que alejaba a los públicos de las salas de proyección, muchas de las cuales se vieron obligadas a cerrar sus puertas.

La superación de la crisis profunda generada en el año 2001 y la llegada de un gobierno elegido por el voto popular en el año 2003 fue el momento en que comenzó a implementarse un proyecto político y cultural que tuvo como contenidos centrales la inclusión, la restitución de derechos y la visibilidad de las diferencias sociales que había sido obliterados durante muchísimo años en el país. Entre muchas políticas públicas que se implementaron durante la década que compone el recorte temporal del presente trabajo, se encuentra el intento de reconfiguración de la producción audiovisual y de los modos de financiamiento. A su vez, se produjo una apuesta fuerte a la construcción de espacios en los que las narrativas silenciadas por muchos años o, como se mencionó anteriormente, condenadas a circuitos marginales de proyección tuvieran un protagonismo inédito y una circulación cada vez mayor⁷⁶.

Como consecuencia, se produjo un crecimiento escalonado y ascendente de la cantidad de producciones en la que los jóvenes directores de los noventa adquirieron reconocimiento y renombre a nivel nacional e internacional, transformándose en referentes del cine argentino. Como ya se dijo, esto provocó que aparecieran problemáticas sociales que antes no estaban en las pantallas de los circuitos comerciales

⁷⁶ Hay una cultura de cine clubes o de pequeños espacios de proyecciones en sindicatos, asociaciones, centros vecinales que han permitido la circulación de films que no podían encontrar pantallas en los circuitos comerciales o voluntariamente evitaban este tipo de circulación. La historia del cine argentino tiene varios capítulos en los que se ha ido construyendo sistema de distribución independiente como la experiencia del 'Cine de la base' que se gestó alrededor de la figura de Raymundo Gleyser (Cfr. Peña y Vallina: 2000) y estas experiencias se reprodujeron a lo largo de la década de 1990.

de proyección. Uno de esos conflictos privilegiados para articular las historias fue precisamente el que escenifica las diferencias socio-económicas de los diversos grupos sociales en localizaciones concretas. Aquello que aparecía en films como *La ciénaga* de Lucrecia Martel; *Pizza, birra y faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro o *Mundo grúa* de Pablo Trapero adquiere un valor ya no del pintoresquismo de la diferencia sino como una forma de descripción densa de la sociedad argentina, capaz de mapear prácticas de la diversidad y de la diferencia social hasta entonces no visualizadas en espacios filmicos, dando cuenta de los deterioros sociales y económicos producto del neoliberalismo imperante.

La reconfiguración del campo audiovisual permitió un desarrollo en el que las imágenes contenidas y las narraciones inaudibles tuvieran espacios más importantes. A partir de estas modificaciones apareció una importante producción generada desde el noroeste que participa, de este modo, en el nuevo mapa de imágenes que constituyen y reconstruyen el sistema representacional de la nación.

2.1. La marginalidad como una de las formas de la diferencia

Una de los films en los que las diferencias socio-económicas se visibilizan es *Luz de invierno* del director salteño Alejandro Ároz, estrenada en el año 2007, casi al mismo tiempo que *La niña santa*. El mencionado cineasta tenía una larga trayectoria en la producción audiovisual local y regional con una fuerte proyección nacional e internacional pero nunca había podido llevar a cabo un proyecto de filmar

este largometraje inspirado en la literatura canónica regional, pese a que estaba maquettato desde hacía más de diez años⁷⁷.

El largometraje, *opera prima* de Árooz, está basado en una serie de cuentos de Carlos Hugo Aparicio⁷⁸, uno de los escritores que, en su obra, se dedicó a dar cuenta de las formas de vida de los



sectores populares del norte argentino. Los cuentos que sirvieron de base para el guion del film fueron: ‘La búsqueda’, ‘El último modelo’ y ‘La pila de ladrillos’ que se publicaron en el libro *Los bultos* de 1974 y que fueron reeditados en *Sombras del fondo y otros cuentos* de 1982.

En la película se narran tres historias sobre personajes marginales de la ciudad de Salta. Una de ellas es la de una familia pobre compuesta por el padre dedicado a la albañilería, la madre que se dedicaba a hacer plantines que vendía la hija y dos hijos varones, lustrabotas y changarines. La hija compra una rifa de un auto último modelo y son beneficiados por el sorteo. Debido a las condiciones económicas familiares no pueden costear el combustible necesario para usar el auto pero el padre se resiste a venderlo y queda en la puerta de la casa. Con el tiempo, el

77 El director salteño había comenzado con la elaboración del proyecto en 1995 y no lo pudo filmar y editar sino hasta el año 2006 (entrevista realizada en enero de 2015). Es importante mencionar que Alejandro Arroz fue uno de los asistentes de dirección del jujeño Miguel Pereira en el film *La deuda interna*, un ícono del cine de la vuelta a la democracia. Al momento del estreno de este largo, el director salteño había producido múltiples documentales premiados en varios festivales del país y del exterior, había filmado para televisión y colaboraba con diversos proyectos de filmación que hacía pie en la región. Asimismo, fue el gestor de la primera ‘Semana del Cine Argentino en Salta’ en el año 1996, un encuentro que se mantiene con algunos altibajos hasta la actualidad llevando en su haber dieciocho ediciones consecutivas. También fue responsable del área audiovisual de la Secretaría de Cultura de la provincia de Salta. Cfr.: <http://pallcafilm.blogspot.com.ar/p/alejandrarroz.html>

78 Carlos Hugo Aparicio es un escritor nacido en La Quiaca, provincia de Jujuy pero que se radicó en Salta donde desarrolló toda su labor literaria siendo reconocido y canonizado como uno de los escritores más importantes de Salta. Entre sus libros más importantes se encuentran los de cuentos que contienen las tres historias que componen el film de Árooz, *Trenes del sur* una novela de 1988 y poemarios como *Pedro Orillas* de 1965 o *Andamios* de 1986. Es miembro de la Academia Argentina de Letras desde 1991. Está considerado como uno de los escritores más destacados del canon literario salteño de la segunda mitad del siglo XX.

automóvil se va arruinando y perdiendo partes debido a sucesivos robos. El proceso de deterioro de lo material simboliza el desmoronamiento de la familia y la precarización de las condiciones de vida.

La otra historia es la de una pareja humilde que consigue una pila de ladrillos para poder construir una galería en su terreno. Cada mañana descubren que los ladrillos van desapareciendo poco a poco, lo que genera una serie de sospechas sobre los vecinos del barrio hasta que descubren que es el mismo protagonista quien a la noche, en medio del sonambulismo, le lleva los ladrillos a una anciana que trata de construir un horno de barro para poder subsistir.

El tercer relato es el de un relojero que prácticamente no tiene trabajo debido al cambio tecnológico que se produjo y que ha hecho desaparecer el uso de relojes mecánicos. Como resultado, todas las personas que aparecen en el negocio sólo lo hacen para pedir algún tipo de colaboración. Esta situación es puesta de relieve por la presencia de un mendigo que aparece diariamente y al que el personaje principal de esta historia no puede dejar de darle alguna moneda sin intercambiar más que unas miradas. Un día, el mendigo no aparece lo que genera una desesperación obsesiva del relojero y lo lleva a iniciar una búsqueda incesante. A medida que pasan los días, el relojero desocupado va tomando la fisonomía de su alter ego y deambula por la ciudad mientras asume las mismas conductas que el mendigo para terminar viviendo de la misma manera y en las mismas condiciones.

El film de *Árroz* es un retrato de las formas de vida en 'las orillas' de la ciudad capital y de los personajes que viven en situación de pobreza no sólo en Salta sino también en el noroeste argentino. Junto a los personajes principales de cada una de las historias, la cámara se transforma en un modo de registro –casi documental y etnográfico- de varios personajes secundarios, construyendo –de esta manera- una galería de representaciones sobre los habitantes de menores ingresos del noroeste.

Cabe mencionar que las condiciones de producción del film están entramadas con el final del gobierno de Juan Carlos Romero quien fue el ejecutor de las políticas neoliberales en la provincia. El ‘paisaje urbano’ sufrió dos modificaciones que aparecen testimoniadas en el film: el ‘maquillaje turístico’ del centro comercial de la ciudad con una fuerte reinvención de lo colonial, que aparece sólo aludido en una pocas imágenes, y la ampliación de las villas y los asentamientos en los alrededores de la ciudad por la pauperización laboral que sufrió la población económicamente activa⁷⁹.

Hay dos situaciones que se representan en la imagen y en la trama ficcional. Por una parte, las consecuencias de la implementación de estas políticas que se visibilizan y se encarnan en los parroquianos bohemios de un bar que toman vino, los inquilinos de pensiones que viven humildemente con dificultades para pagar la renta, trabajadores ocasionales y changarines que buscan subsistir ante las nuevas condiciones de precariedad laboral, transeúntes varios por las calles de la ciudad, vendedores de tierra para las plantas que circulan ofreciendo su mercancía con megáfonos en carros tirados por caballos que dan cuenta de los modos de la economía informal, jóvenes que se juntan en las esquinas del barrio para charlar y tomar sin que tengan otras obligaciones por la falta de trabajo, gitanos que se dedican a la compra de vehículos, entre muchos otros. Su visionado permite diseñar un mapeo y una clasificación social basada en los modos de construir las representaciones de los trabajadores, de los desocupados y/o sub-ocupados y de sus familias junto con los amigos de cada uno.

79 Sonia Álvarez Leguizamón describe las modificaciones sufridas en la ciudad de Salta a partir de las políticas económicas. La antropóloga salteña sostiene que las modificaciones de la situación ‘se produce en un contexto de políticas económicas propias de la gubernamentalidad neoliberal argentina que van de la privatización oligopólica de servicios básicos como el agua, la luz y la energía a la desnacionalización de fuentes básicas de riqueza y recursos energéticos estratégicos, de un mito que dice llevarnos al “primer mundo” a la creciente precarización del trabajo y el aumento de la desigualdad y la pobreza’ (2010: 245).

Por otra, hay una operación de la visibilidad de los contrastes urbanos que se viven entre la Salta del ‘primer mundo’ pensada para el turismo global, como lo planteaba el gobierno romerista, y la provincia derruida por una economía que renegaba del estado de bienestar y proponía abandonarlo, como figura en los documentos oficiales de la época (Álvarez Leguizamón, 2010: 235). En algunas escenas se produce una convivencia de prácticas y de saberes que vienen de diferentes tiempos de la historia de la ciudad:

los carros tirados por caballos junto el auto último modelo; la plaza principal con diseño *for export*⁸⁰ articulada con las calles de tierra de



la villa; entre otros aspectos que dan cuenta de la convivencia en el presente de ‘tiempos heterogéneos’⁸¹. Esta coexistencia de modos de vida, percepciones, modos de locomoción, saberes, estéticas, entre otros aspectos que se generaron en momentos diferentes de la sociedad y que perviven en el presente, hace que la misma sociedad se viva como heterogénea. La película se plantea como una representación de las formas de vida en sociedades locales que han sido atravesadas por las lógicas globales que modificaron las mentalidades y los haceres cotidianos sin borrar del todo las prácticas y los enseres de épocas anteriores.

2.1. 1. Entre la quietud y el movimiento

⁸⁰ Es importante señalar que en la plaza principal de Salta, la llamada ‘9 de julio’, se filmó un comercial para la marca de whisky *Chiva’s regal* y que fue distribuido en todo el mundo. La pieza comunicacional mostraba a una pareja bailando un tango en la plaza salteña y con el fondo de la catedral local. El corto publicitario da cuenta de las formas de articulación entre lo local y lo global. Una copia de este comercial se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=_VLcuqOpZBU

⁸¹ Partha Chatterjee acuña este concepto al momento de pensar las formas de nacionalidad, estado, sociedad y ciudadanía en los tiempos de la postmodernidad y discute la noción de Benedict Anderson de que la modernidad tiene un tiempo homogéneo y vacío: ‘planteo la existencia de un tiempo heterogéneo en la práctica real, incluso, lo afirmo en el caso de las sociedades modernas que viven y habitan en un tiempo heterogéneo, y no en uno homogéneo y vacío. Un tiempo denso y desigual que ha sido llenado de un contenido’ (2008: 25).

La escena inicial de *Luz de invierno* se construye como una representación de los que las imágenes muestran y, con el mismo gesto, ocultan. La primera imagen es un aparente plano general de una casa de campo como las típicas de la oligarquía provinciana: una estancia con grandes galerías en medio de una finca amplia y un auto lujoso en la puerta, es un paisaje casi bucólico de la bonanza provinciana. Cuando la cámara se aleja se puede ver que dicha imagen es la de un almanaque pegado sobre una puerta desvencijada de madera de una típica casa de las zonas marginales de Salta, una puerta despintada y rota. El paneo muestra el lugar y permite mirar y escuchar los índices de la representación de los sectores pobres de la ciudad: paredes con los revoques saltados, paredes despintadas, muebles derruidos, ventanas en mal estado y un sonido de fondo en el que se mezcla el sonido de un programa de televisión y el de una radio con música de cumbia.



La escena final del film en el que la familia que se había ganado el auto último modelo decide regalarlo argumentando que lo que ‘la fortuna trae, no debe venderse’, es un plano que se abre hasta plantarse en un plano general de la ciudad de Salta desde los márgenes de la misma. La imagen queda casi congelada por la quietud de la escena en la que se ve la casa de la familia, un gallo que come lo que encuentra al costado de la casa, el techo de chapa

con ladrillos encima para que no se vuelen, una batea de lavar la ropa sobre unas sillas rotas, tachos de plástico vacíos, las calles de tierra. Así,



se plantea como una contracara de las imágenes turísticas que circulan en el espacio nacional e internacional de la provincia de Salta: desde un cerro no se ve el centro iluminado y colonial sino la villa y aquella ciudad turística queda como telón de fondo.

Esta forma de construir las escenas inicial y final se transforma en una propuesta de lectura de la imagen: el movimiento de la mirada permite cambiar los focos y las distancias para que aquello que aparece como sereno y apacible se deleve y deje de ocluir la percepción de paisajes ‘otros’, más vinculados a los sectores populares y a la pobreza.

Si, como plantea Sergio Caggiano, ‘el ver y el representar son actos “materiales” en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo’ (2012: 20) la escena inicial y la final de la película son una propuesta de cómo operar con la materialidad de la mirada y las posibilidades representativas que son concomitantes a ellas. El film utiliza el plano y contraplano no sólo en el nivel de la construcción de la imagen sino como construcción cultural ya que de esa forma se puede descentrar la mirada y mover las representaciones de modo tal que aparezca

aquello que habitualmente se oculta. La Salta de los márgenes se opone a la Salta del centro.



La propuesta estética de la imagen de la película es hacer foco sobre aquellos aspectos que quedan invisibilizados por una mirada muy tradicional que obtura la percepción de la diferencia, sobre de los que viven en las ‘orillas’⁸². En todo el film se busca evitar los modos en que habitualmente se muestra a los salteños: vestidos de gaucho, realizando tareas agrícolas o viviendo en la ciudad con ritmo lento, propio de las provincias⁸³.

Incluso cuando se utilizan algunos escenarios tradicionalmente turísticos, se busca que el encuadre no sea el que se ha naturalizado, llegando incluso a construir un plano en el que aparezca el costado menos ‘bello’ de esos lugares. Por ejemplo, hay una escena en la que los chicos de la familia del auto último modelo caminan charlando con sus cajones de lustrar en las manos y pasan por la recova del Cabildo frente a la plaza principal de Salta; adelante de ellos vienen tres personas vestidas con trajes y muy formales. La imagen obliga a que el espectador contraste los modos de vida y la diversidad social de una ciudad compleja y pueda operar con una mirada oximorónica⁸⁴ en la que los opuestos se juntan y se articulan casi sin conflicto. Se opera con la misma lógica representacional de la heterogeneidad como en la

82 Cabe mencionar que el proyecto de Alejandro Ároz tiene una continuidad con la serie televisiva *Historias de las orillas*, finalizada en el año 2014 y que se está proyectando en diferentes lugares.

83 Se trata de la construcción de una especie de *locus amoenus* que no sólo se localiza en los paisajes rurales –entre cerros y cardones– sino también en los espacios urbanos –la ciudad con edificios coloniales, calles angostas y tranquilas. Se ve con mucha claridad en las imágenes apacibles de las fotografías turísticas pero también en el poemario local sobre todo de la primera mitad del siglo veinte y en el cancionero folclórico más tradicional y conservador.

84 La figura retórica del ‘oximoron’ implica la convivencia, en la misma estructura sintáctica, de dos palabras que tienen significado opuesto pero que en la misma convivencia generan un sentido nuevo. Ducrot y Todorov lo definen como una ‘relación sintáctica (coordinación, determinación, etc.) de dos antónimos’ (1984: 319). Haciendo una traspolación al campo de la imagen, una construcción oximorónica consistiría en la convivencia en el mismo campo de la imagen de dos elementos que pertenecen a sistemas significativos opuestos (sociales, culturales, económicos, etc.).

propuesta de Chatterjee: convivencia, simultaneidad, superposición son las formas en que se construye el campo de la imagen.

Los recursos que se utilizan hacen contrastar las representaciones cristalizadas en el imaginario sobre Salta con las que se construyen en el desarrollo de cada una de las historias. El efecto que produce es un descentramiento que obliga a romper con la supuesta quietud de una representación naturalizada, tanto en el nivel de las imágenes como del discurso: la Salta turística y que conserva sus tradiciones frente a la que está en permanente cambio. La quietud de lo que permanece igual y es conservado para la mirada externa se rompe, en el film, poniendo en cuadro a los marginales, a los paisajes menos estéticos de la ciudad, donde todo decae y se empobrece rápidamente, obligando a sus habitantes a luchar para subsistir.



Frente a la aparente estabilidad de las formas conocidas, se opone la movilidad en las acciones cotidianas como en las imágenes elegidas para abrir y cerrar la película. Esto se refuerza el armado de la narración en el film que consiste en que las tres historias se cuentan intercaladamente, enmarcadas por las imágenes ya descritas. La articulación de las mismas se da por el recorrido ‘orillero’ que hacen los personajes pero también por la cámara focalizada en ese paisaje ‘otro’. Por ejemplo, en un recorrido que realiza el relojero buscando al mendigo, el personaje sube al transporte urbano y la focalización utilizada privilegia la mirada sobre la villa y, de este modo, muestra recurrentemente el espacio marginal.

2.1.2. Construcción territorial y estrategias de localización

El film de *Árroz* construye un claro vínculo con el territorio que implica un doble anclaje: en el espacio físico de la ciudad de Salta y en el sistema cultural

salteño. Para ello, registra los espacios urbanos, como se describió más arriba, con la finalidad de invertir su valencia o de mostrar una ‘contracara’ de los mismos. También utiliza otra estrategia: la de poner en escena, como actores, a personajes destacados de la cultura citadina. De este modo, se construye un pacto de reconocimiento de las personalidades mencionadas, guiño sólo legible para los espectadores salteños.

La estrategia de hacer permanentes referencias al campo cultural local y a sus protagonistas, en una particular puesta en abismo, tiene una doble funcionalidad: por una parte, produce el reconocimiento visual de los operadores de dicho campo y por otra, instala el film en el sistema artístico consolidado de Salta, autovalidándose y contaminándose del capital simbólico de ese sistema en el proceso mismo de incorporación. Por lo tanto, acá la estrategia de localización implica un doble anclaje simbólico mediante el cual, el reconocimiento y la identificación van de la mano de la autolegitimación del film y de sus hacedores en el campo artístico local.

Pierre Bourdieu (1995) ha postulado la noción de campo para mostrar el funcionamiento de la cultura y brindar herramientas de análisis para abordarla. Se la describe como un sistema de correlaciones de fuerza y de posibilidades estratégicas en el que diferentes actores funcionan como ‘operadores prácticos’ (269) y que luchan por posiciones determinadas. En ese juego, se establecen posiciones dominantes que, en el caso del sistema artístico, se constituye el canon y una tradición que lo sostiene. Por otro lado, los actores que buscan disputar la hegemonía de ese campo a través de complejos reconocimientos de los capitales simbólicos construidos (308).

En este sentido, *Luz de invierno* funciona como una especie de mapa del campo artístico local pues posibilita la identificación de los lugares simbólicos que los ‘operadores prácticos’ tienen en el interior de la cultura local y, con el mismo gesto,

los consolida a través de la imagen. Se produce un intercambio de ‘capitales simbólicos’ en el que los artistas legitiman el film como objeto artístico mientras el mismo film les reconoce un lugar que sostiene con su propio prestigio, dotándolo de una imagen concreta: una especie de ‘panteón’ de las glorias locales.



En la escena en que el relojero va con su amigo a un bar, se ve a dos parroquianos que están tomando vino y charlando. Uno de ellos, el que se encuentra a la derecha, es Carlos Hugo Aparicio (autor de los cuentos que fueron la base para la construcción del guion cinematográfico) y el otro es Miguel Ángel Carreras (reconocido poeta en la literatura del noroeste). La escena reproduce, además, una de las imágenes más consolidadas de la bohemia local y de la vida en los ‘boliches’ que se puede encontrar representadas en las poesías de los autores más importantes de la región⁸⁵.



Además de que, en general, los actores del film son los miembros del campo teatral salteño, se convoca para protagonizar el film a artistas de otros campos. Es el caso del pintor salteño Miro Barraza que encarna al personaje del mendigo.

También hay una mostración de aquellas personas que sin desarrollar una actividad artística o de crítica cultural en particular, cumplen un rol de convalidar la

85 Son innumerables las poesías y las letras de las canciones que dan cuenta de este modo de vida y de reunión de los artistas locales y que es coincidente con otras regiones del país. Sólo a modo de ejemplo de muestreo se pueden mencionar la ‘Zamba de los boliches’ con música de Carlos Bergesio y letra del poeta mendocino Armando Tejada Gómez en la que dice *la rama verde de la amistad / en los boliches suele crecer* o *en los boliches supe encontrar / la vieja copla y el nuevo amor*. En Salta, uno de los lugares míticos de la bohemia folclórica fue el ‘Boliche Balderrama’ a la que los dos de los representantes más importantes de la música y la literatura local y nacional homenajearon con una zamba. ‘Zamba de Balderrama’ tiene música Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón y letra de Manuel J. Castilla. En este texto se describe la vida y la importancia que tenían estos lugares en la construcción del capital simbólico de estos artistas.

producción artística por su propio prestigio ya sea social o por haber pertenecido al campo artístico a través de asociaciones prestigiosas del medio. Es el caso de Raquel Peñalva, una



integrante histórica del *Mozarteum Salta*, quien era una habitué de las presentaciones de libros, muestras plásticas y representaciones teatrales.

La estrategia de convocar a los artistas locales que están fuera del ámbito de la actuación no es una particularidad sólo de Alejandro Ároz sino que puede encontrarse en muchas producciones de la región. De hecho, está presente desde el inicio de la televisión en Salta. A mediados de la década de 1960 Ángel Longarte, uno de los pioneros de la televisión local, realizó la producción de una mini serie sobre Martín Miguel de Güemes, basada en la obra de teatro de Juan Carlos Dávalos titulada *Güemes, la tierra en armas*. Más allá de que trabajaron artistas de reconocimiento ‘nacional’, como la actriz Gabriela Gili, se convocó a figuras locales como Magdalena Wayar Sirolli, una locutora prestigiosa que usaba como nombre artístico ‘Magda’.



La misma estrategia se puede observar en el film *La redada* (1991) de Rolando Pardo en el que

aparecieron músicos como Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón o Hicho Vaca (integrante del Dúo Herencia); políticos como Daniel Isa; escritores como Carlos Hugo Aparicio o plásticos como el mismo Miro Barraza, nuevamente elegidos como ‘extras’ o con cierto protagonismo en la película de Ároz.

Este tipo de guiños al espectador local y, a la vez, modos de autocanonización de las películas sobrevive hasta nuestros días. Se puede rastrear en la filmografía del

director jujeño Miguel Pereira; por ejemplo, en el film *El destino* actúan músicos reconocidos de la puna jujeña como Tomás Lipán, Jorge ‘Tukuta’ Gordillo, Ricardo Vilca, entre otras reconocidas personalidades del mundillo cultural de la Quebrada de Humahuaca⁸⁶. Esta escenificación de los ‘rostros visibles’ de la cultura destaca su trascendencia no sólo local sino nacional y, a la vez, permite que el proceso de construcción representacional y el sistema de referencialidad funcione en un doble sentido: al interior de cada provincia por el reconocimiento de los méritos y del capital simbólico de cada uno de los ‘operadores prácticos’ y hacia el ‘afuera’ porque muchos de ellos tienen una trayectoria que es reconocida y se asocia con el territorio representado. De este modo, se produce una absorción del campo cultural en el campo artístico, mediante la cual ésta última es la representación más importante pues el funcionamiento de la sinécdoque a nivel retórico la transforma en un índice de la cultura regional.

Es importante destacar, además, que los estrenos y las *avant première* de cada uno de estos films y de otros que han utilizado la presencia de los artistas locales se transformaron en un evento cultural importante en cada capital. Los cines provincianos se llenan de espectadores que no sólo van a disfrutar de la película sino también a enterarse quiénes participan y cómo ‘salen’ en la pantalla. De esto se hacen eco los diarios de referencia regional y los periódicos culturales, para los cuales estos acontecimientos forman parte de su agenda, dejando registro no necesariamente intencional de los procesos de construcción del canon local. *Salta 21*, un periódico virtual de cultura, publica en el momento del estreno de *Luz de Invierno*:

Sorprende ver a Raquel Peñalba, alegre que estén Isidoro Zang o Jorge Renoldi entre tantas y tantas personas que ayudaron a que la magia sea un hecho real, concreto y posible. Pero también

86 Un desarrollo analítico de este film se encuentra en párrafos posteriores del presente trabajo.

*nos reconocemos en los lugares de la otra parte de Salta, la que merece la mirada observadora del poeta, del caminante, del artista. (...) Un evento auspicioso para la cultura salteña*⁸⁷.

La nota firmada por Romina Chávez Díaz explicita que uno de los anclajes identitarios tiene que ver con el reconocimiento del campo cultural salteño y que el film tiene un valor porque ‘reproduce’ de alguna manera las estrategias representacionales tanto de los artistas, en general, como de los poetas, en particular. Resulta llamativo, además, que para el periodismo cultural de la provincia la ‘otra parte de Salta’ sólo ‘merezca’ ser objeto de un tratamiento ficcional y artístico pero no de la consideración de políticas públicas destinadas a solucionar las problemáticas sobre las cuales se sostiene la diferencia social y cultural. Con ello se da cuenta de la persistencia de una cultura fuertemente patriarcal y estamentaria que naturaliza la diferencia para obliterar las jerarquías sociales y el ejercicio de un poder que se apropia de cuerpos y de prácticas, donde el ‘otro’ sólo puede aparecer -al modo de la narrativa nativista de la primera mitad del siglo XX (Romano: 1991 y 1998)- como parte objetual de un espacio naturalizado, a modo de adorno y de rasgo cultural ‘típico’. Se trata de una exotización que se propone como apto para el consumo turístico. No es de extrañar, entonces, que los medios masivos se presten a este juego de significaciones, legitimaciones y valores relacionados con el poder local.

De hecho, y respecto de la doble referencia representacional del campo cultural salteño y del rol del periodismo en el proceso de validación de esta estrategia, es importante citar un dato significativo: el diario de circulación regional y de mayor tirada en toda la provincia, *El Tribuno*, junto con su edición del día 19 de octubre de 2009 vendió un DVD con el film de *Árroz*, en un hecho inédito para la prensa local. El afiche de promoción de la venta del disco privilegia el rostro del

⁸⁷ La referencia es a un director de teatro reconocido, Jorge Renoldi, y a un fotógrafo de renombre, especializado en fotografiar eventos culturales, Isidoro Zang. <http://www.salta21.com/Luz-de-invierno-ese-Macondo.html> del 6 de mayo de 2007.

escritor Carlos Hugo Aparicio. No hay una sola imagen del film, sólo aparecen cuatro fotografías de salas llenas donde se proyectó la película y en dos de ellas aparece retratado el director. Cada una de las imágenes mencionadas es de menor importancia que la del rostro del autor de los cuentos.

La diferencia de tamaño de las imágenes marca no sólo las jerarquías personales sino consideración de las disciplinas que disputan la hegemonía del campo. La palabra canonizada de Carlos Hugo Aparicio legitima el film, estableciendo la importancia que tiene el campo literario por sobre el cinematográfico, al menos en la provincia. Pero

aquí también se puede leer un doble proceso de reconocimiento: el texto literario valida el cinematográfico por su larga tradición en las artes clásicas de occidente mientras que el film



aporta una transposición más adecuada a la cultura de la imagen y, a la vez, propone nuevos sistemas de circulación a las producciones literarias mediante el uso de nuevas tecnologías.

2.1.3 Los índices de las diferencias y las representaciones cristalizadas

La construcción de los personajes se presenta como una galería que da cuenta de la composición socio-económica de la ciudad de Salta, destacando los rasgos de las representaciones sociales de larga data en el imaginario colectivo⁸⁸. La metáfora de la 'orilla' se plantea como la frontera externa de la cultura local, una periferia que

⁸⁸ La noción de espesor temporal de las representaciones sociales se encuentra desarrollada por Cebrelli y Arancibia en varios trabajos (2005, 2008, 2011). La misma consiste en considerar que cada representación se compone de semas que se adosan en diferentes momentos de la historia. Se construye una memoria representacional que apela a tiempos y significaciones diversas que se evocan en el momento en que la representación se entrama en un discurso determinado y se articula en una cadena equivalencial semántica e ideológica.

tiene su propia complejidad, si bien comparte algunas características con el ‘centro’ pues ambos territorios se explican por una dependencia mutua⁸⁹.

En esas lógicas territoriales, el film ancla representaciones de los personajes y de los modos de vida, de los tipos de ocupaciones y de las prácticas más cotidianas. Por ejemplo, en la historia de la pila de ladrillos, la pareja discute todo el tiempo por cuestiones de dinero ya que lo poco que consiguen se va perdiendo irremediamente. El hombre es un trabajador pobre que ha comprado un pequeño terreno en las afueras de la ciudad y donde pudo construir una casa de madera. La mujer es una ama de casa que permanente se queja de las condiciones de vida en la que se encuentra, de la pasividad de su marido (porque ‘no hace nada’ para salir de la pobreza), de los amigos que tiene (porque lo buscan los sábados para jugar al fútbol y tomar una cerveza). Es un retrato que replica muchas de las representaciones ultracodificadas de las parejas donde la mujer es dominante y el marido es su víctima, una reproducción de los estereotipos de los roles genéricos más tradicionales, tales como el del hombre trabajador y la ama de casa que sólo exige lo que el marido es incapaz de poder brindarle.

Todas las mujeres que aparecen son amas de casa: en este conjunto ingresan tanto la esposa de quien ‘regala los ladrillos’ como la madre de los chicos que ganan el premio en el sorteo. No hay prácticamente indicios de que, en ese mundo ficcional, las mujeres puedan ejercer otros roles a los tradicionalmente asignados. Cuando aparecen algunas otras actividades por fuera del hogar, se relacionan con la representación decimonónica del ángel del hogar (Cebrelli: 2003a; Palermo et al: 2006): empleadas domésticas, administradoras de una pensión o maestras. En todos

⁸⁹ Immanuel Wallerstein al hacer un rastreo de las nociones de centro y periferia para explicar los sistemas-mundo, recorre los documentos de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de las Naciones Unidas y de las producciones teóricas provenientes de la teoría de la dependencia. Wallerstein sostiene que ‘en el análisis de sistema-mundo, el centro-periferia es un concepto relacional, no un par de términos reificados, esto es, que tienen sentidos esenciales separados’ (2008: 18).

los casos, se trata de actividades vinculadas con la atención de la casa y de sus habitantes y/o con el cuidado y educación de los niños, mostrando la persistencia de rasgos de larga duración en la construcción semántica de la representación femenina. Este tipo de funcionamiento representacional refuerza la textualización de un imaginario casi sin modificaciones relacionado con los géneros y las posibilidades y obligaciones laborales vinculadas con cada uno.

Por lo mismo, se puede observar la misma cristalización en los personajes masculinos, sobre todo los que viven en el margen de la ciudad. El padre de la familia del auto nuevo hace changas porque no consigue un trabajo formal pero eso no le impide ser autoritario y dominante porque está sujeto a valores según los cuales sus decisiones son incuestionables, aunque sus juicios se basen más en las creencias populares que en una racionalidad la cual, según el imaginario más conservador aquí referido, es absolutamente ajena a su habitus. Cuando este personaje se resigna a no tener más el vehículo y decide regalarlo, ante el cuestionamiento de los hijos, apela a una creencia popular según la cual ‘las cosas que se ganan por el azar no se deben vender’.

De esta manera, se escenifica otra de las características con que se identifica a este sector social, vinculado con una supuesta falta de racionalidad: la creencia en la magia y en la superstición como base de las explicaciones sobre el mundo y de las decisiones que se toman en el día a día. En lo no dicho, se lee el profundo clasismo que caracteriza al imaginario dominante, que entona –al modo bajtiniano- las prácticas culturales en su conjunto y las artísticas en particular⁹⁰.

90 La noción de ‘entonación’ en Mijail Bajtín, como muchos de sus categorías aparece dispersa en muchos trabajos. En uno de los lugares en la que aparece dicho concepto con mayor claridad es en una nota del artículo ‘El problema de los géneros discursivos’ donde dice que ‘La entonación establece una estrecha relación de la palabra con el contexto extraverbal: la entonación siempre se ubica sobre la frontera entre lo verbal y lo no verbal, de lo dicho y lo no dicho. En la entonación, la palabra se conecta con la vida. Y ante todo es en la entonación donde el hablante hace contacto con los oyentes: la entonación es social *par excellence*’ (1985: 292-293)

Por su parte, el protagonista de la pila de ladrillos es un hombre sumiso, trabajador, pacífico. Su bonhomía permite que los demás se aprovechen de él. Los amigos de este personaje están caracterizados como aquellos que ‘lo llevan por el mal camino’ porque se preocupan por jugar al fútbol el fin de semana, quieren consumir alcohol, se toman todo a la ligera y bromean a costa del personaje. Nuevamente se recurre a la representación de la /pobreza/ = /simplicidad/ = /vicio/ en la cual resuena la antigua imagen de la barbarie propia de los habitantes de las orillas que se fundara junto con el estado nacional.

El relojero, en cambio, representa a los sectores medios empobrecidos. Se trata de un hombre solitario que va de su trabajo a la pensión hasta que comienza el proceso de decadencia social y pauperización. Los amigos de este personaje son muy similares a los de la historia de los ladrillos. En ambos casos se apela a otra representación popular referida a las amistades masculinas, según la cual éstas operan como una ‘serpiente del Paraíso’, tentando al individuo a hacer lo que no deberían.

Los jóvenes también constituyen una galería importante de representaciones cristalizadas. Los hijos y la hija del matrimonio



que se ganó el auto son despreocupados, consumen cumbia todo el día, fuman, toman alcohol y están pendientes de los programas pasatistas de la televisión. Cuando consiguen algo de dinero, sólo quieren divertirse, por ejemplo, en las salas de juegos electrónicos en el centro de la ciudad.

Una escena puede funcionar como testigo de esta construcción estereotipada. Los dos chicos protagonistas del relato del auto último modelo tratan de conseguir nafta y planean robarla. Para ello se juntan con otros que cumplen con todos los elementos de la imagen de la ‘juventud perdida’, sobre todo, de las vinculadas al

mundo villero: toman alcohol, carecen de trabajo u ocupación, tienen los brazos tatuados, fuman todo el tiempo, delinquen para conseguir dinero que se destina a consumir alcohol, escuchan cumbia. En la escena mencionada, cuando miran la tele, repiten como autómatas la letra de una canción: ‘y esta sed que nunca se acaba, y esta sed que nunca se acaba, y esta sed que nunca se acaba’.

Se recurre a una representación de la juventud que sólo da cuenta de un aspecto de los consumos culturales de este grupo etario más estigmatizados por los medios masivos. Como sostiene Florencia Saintout (2009), la construcción de las imágenes de la juventud en el espacio público son complejas y están vinculadas a una forma de construcción de la socialidad que está multimediada aunque, como en el caso de este film, quede opacada por las miradas apocalípticas y estigmatizadoras que circulan en los medios de comunicación tradicionales.

Por otra parte, hay un personaje masculino que aparece y se construye con las lógicas de lo sobrenatural, de lo inexplicable, rompiendo la construcción estereotipada ya señalada. Este es el caso de mendigo que está configurado con las características de la espectralidad y produce un efecto ominoso: no habla, aparece y desaparece en los momentos menos previsibles; es como la presencia de un futuro – siempre peor- que se avecina y, por lo mismo, funciona como un fantasma y como una apariencia⁹¹. Es una representación de futuridad acechante y, por lo tanto, angustiante.

En la escena en que el relojero sale a buscarlo, extrañado por su ausencia, la angustia es el sema que inviste de valor la búsqueda. De un modo paradójal, como en

91 Jacques Derrida define como característica principal de la espectralidad, entre otras posibles, a esta capacidad por tener una multivalencia semántica. Plantea que la construcción de la espectralidad está basada en un proceso de idealización: ‘se trate de monedas o de ideologemas, es una producción de fantasmas, de ilusiones, de simulacros, de apariencias o de apariciones’ (1995: 59)

una metáfora del pliegue de tiempo en el sentido deleuziano⁹², el presente y el futuro se juntan para explicitar un recorrido prefijado hacia la decadencia: el relojero se transforma en ese otro despojado hasta de la propia presencia.

En síntesis, *Luz de invierno*, desde el mismo título, plantea una construcción oximorónica y relacional. La luz que deja ver con claridad lo que las opacidades ocultan es a la vez la metáfora de lo que brinda el calor asociada al invierno que con su frialdad obliga al ocultamiento. La construcción representacional está marcada por la estructura circular de la imagen de la casa como apariencia en la imagen del almanaque y la casa real en una villa en la cima del cerro salteño. Esta estrategia constructiva opera en los diferentes niveles del film: en el plano de la imagen, en los discursos verbales y en la visibilización de las explicitaciones de prácticas e imágenes que dan cuenta de los tiempos heterogéneos de la cultura.

A la base de las construcciones narrativas aparece una gama de enunciados del tipo: ‘La mujer en la casa y el hombre en la calle’; ‘Los amigos son la perdición’; ‘La juventud está perdida’; ‘Todos los pobres son borrachos’; ‘Todo tiempo pasado fue mejor’, entre otras que remiten a la doxa que, desde la hegemonía, se atribuye a los grupos populares aunque, en realidad, atraviesa jerarquías, tipos de ingresos y diversidades sociales conformando un núcleo duro de la cultura. En ese sentido, funcionan como el andamiaje sobre el que se construye el sentido del film y, a la vez, ofrecen otros índices que también posibilitan un anclaje identitario con el cual el espectador puede adscribirse o, por el contrario, alejarse.

Esta operación espectral (Aumont: 1992) se va a establecer de acuerdo a la percepción de la localía de cada cual pero también según la mayor o menor distancia

92 Giles Deleuze define al pliegue como una forma de construcción típica del barroco que consiste en el repliegue de la materia y los pliegues del alma. La complejidad está dada por muchas partes pero también por múltiples pliegues (1989: 11-23) produciendo movimientos que tienen que ver con la curvatura y con la linealidad.

narrativa que posibilita, a la vez, una mirada más o menos crítica al paradigma representado.

De hecho, no hay en la trama del film prácticamente ningún cuestionamiento a estas afirmaciones sino una escenificación de la misma por lo que se termina de reafirmar el sistema de dominación masculina (Bourdieu: 2010) y patriarcal imperante en la sociedad salteña. Si, como se señaló anteriormente, las representaciones hacen circular conceptos complejos reducidos a pocos semas que simplifican la percepción de lo real, (Cebrelli-Arancibia: 2005, 124); en el film de Árroz, el sistema referencial al cual se apela es el que más tradicionalmente ha dotado de contenido a la conceptualización del mundo en la sociedad del noroeste.

Por lo mismo, cada una de las historias construye una galería de personajes y la película funciona como una forma de catalogación y clasificación de las sociedades de los márgenes; como una forma de construcción representacional que opera sobre ellos desde una mirada localizada en el centro pero que también se repliega en las formas de constitución de las relaciones en la sociedad de la orilla. Se establece un sistema de centros-periferias que se reproduce fractalmente en cada uno de los espacios de la cultura. Se produce, por lo tanto, un traslapamiento en el que las formas con que el centro ve a la periferia y que, en esa orilla, se toman como válidas para construir el sistema organizativo interno. Tal desplazamiento aparece en los enunciados de los personajes de la misma villa, enunciados que utilizan una serie de categorías nativas para establecer el sistema clasificatorio: “Vagos”, “negros”, “ociosos”, entre otros apelativos se transforman en una manera de determinar sistemas de pertenencia y formas de clasificación socio-económica.

Hay una reproducción de algunas construcciones que forman parte de la memoria colectiva y que se anclan en una espacialidad determinada que es la ciudad. Maurice Halbwachs sostenía que ‘las costumbres locales se resisten a las fuerzas que

tienden a transformarlas, y esta resistencia permite percibir mejor hasta qué punto en estos grupos la memoria colectiva se apoya en imágenes espaciales' (2004: 136) y este fragmento de la memoria colectiva es el que privilegia el film. En ese sentido, la mirada sobre la periferia social implica también una visión sobre la conformación de la sociedad de 'la orilla'. Como consecuencia, se produce un cruce entre representación social y emplazamiento en el plano de la ciudad.

Por otra parte, el trabajo con los sonidos construye una representación del margen como rumoroso. En el fuera de campo de la imagen hay voces y músicas provenientes de televisores y radios encendidas y que, generalmente, están a todo volumen; los sonidos de los altavoces de los vendedores callejeros como los vendedores de tierra; a medida que los personajes se acercan al centro se escuchan los ruidos de autos (sobre todo bocinazos y frenadas), gente charlando en voz alta, por citar algunos ejemplos de los modos en que se anclan los sonidos en fuentes concretas que aparecen en el campo de la imagen. La sonoridad del margen tiene una riqueza de sonidos que contrasta con la pobreza material que sufren los personajes.

Se trata de un estilo de representación auditiva de la orilla que colabora con la construcción oximorónica referida y genera una sensación de movimiento continuo capaz de romper con la idea de que la tradición y el conservadurismo salteño mantienen 'todo en su lugar'.

2.2 Los destinos y las memorias

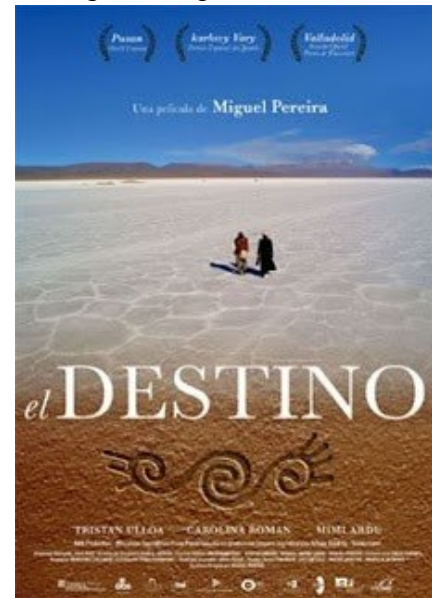
En el mismo año en que se estrenan *Luz de invierno* de Alejandro Ároz y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel, se proyecta por primera vez en el circuito comercial *El destino*, un film de ficción dirigido por Miguel Pereira, uno de los directores más importantes del noroeste. Su filmografía previa, *La deuda interna* (1988) y *La última siembra* (1991), había tenido una gran repercusión nacional e

internacional, sobre todo, la primera de ellas. El film del 2007 es una co-producción con España que se filmó casi en su totalidad en la provincia de Jujuy, salvo unos pocos minutos finales, realizados en Barcelona. La historia se basa en una novela del escritor Héctor Tizón titulada *El hombre que llegó a un pueblo*⁹³.

El film cuenta la llegada de Pedro, un bandido español a la puna jujeña, simulando ser un sacerdote con la intención de comprar droga y seguir viaje. Sin embargo, se encuentra con un hombre de una comunidad puneña que le salva la vida pero a costa de la suya. Pedro prosigue su camino, escapando de otros criminales, y se refugia en la comunidad a la que pertenecía Jesús, el hombre que había dado la vida por él. Los lugareños lo confunden con un cura y Pedro les sigue el juego.

La comunidad a la que llega está conmocionada por la inminente construcción de una ruta y se debate entre trabajar en dicha obra o continuar con sus modos de subsistencia tradicionales, basados en la alfarería. Mientras tanto, Pedro se entera de que en el pueblo hay un tesoro, una ‘Custodia de oro’ traída por los españoles. El recién llegado se debate entre defender al pueblo y a sus tradiciones y sus hábitos delictivos pero, cuando no puede impedir el avance del camino, decide robar e irse con el único bien comunitario.

El sistema representacional que funciona a lo largo film está vinculado a la creencia en que la conquista y la colonización constituyen males fundacionales cuyo



93 Héctor Tizón es uno de los más reconocidos escritores jujeños de la segunda mitad del siglo XX, obteniendo premios nacionales e internacionales. Fue un periodista, escritor, político, diplomático y juez de la provincia de Jujuy. Sus obras literarias tuvieron una trascendencia importante porque se dedicó a mostrar algunos aspectos históricos y sociales de Jujuy que lo emparentaban con la producción de la literatura regional y con el desarrollo de la literatura latinoamericana. Sus obras más reconocidas fueron: *La casa y el viento* (novela de 1984), *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *El gallo blanco* (un libro de cuento publicado en 1992), *Luz de las crueles provincias* (novela de 1995). *El hombre que llegó a un pueblo* es una novela breve que publicó en el año 1988, en el ciclo posterior a su exilio español.

efecto se extiende hasta la actualidad. El esquema clásico de españoles malos y abusadores frente a habitantes originarios pobres, explotados y sufrientes se maneja de manera esquemática. Los rasgos dominantes de la cultura blanca sobre la que se asienta la construcción de las representaciones circulantes en el film están vinculadas a la explotación, al abuso, al engaño, a la falsedad, a la traición, formas de obturar la voluntad de los otros mediante el alcohol o el uso de las apariencias. La galería de personajes pertenecientes al eje que se puede denominar como ‘cultura blanca’ está compuesto por el ingeniero de la constructora del camino, María la mujer del dueño del almacén del pueblo y su marido, los curas junto con los conquistadores que aparecen al inicio de la película y Pedro, el ladrón español.

En contraposición, los miembros de la comunidad andina son desinteresados, pobres, sufrientes, tratan de defender su cultura, leales, solidarios e inocentes. Este grupo está compuesto por Jesús, un líder comunitario que defiende la tradición de la alfarería y que muere por Pedro cuando se encuentra con él; su hermana llamada Josefa, quien se transforma en la líder femenina cuando él no vuelve; su madre Brígida, encargada de cuidar y limpiar la iglesia del pueblo; la hija de Josefa llamada Gregoria, depositaria de la tradición; un viejo ciego, sabio y pícaro, además del resto de los miembros de la comunidad que están apenas esbozados.

El esquema binario con que se maneja la composición de las representaciones recupera y pone a re-circular las tradiciones de las novelas de la tierra o las narraciones indigenistas de comienzos del siglo XX. De esta manera, todas las que se ponen en relación con ese esquema ingresan en el juego de las diferencias basadas fundamentalmente en rasgos no sólo culturales sino étnicos que tiene una larga

tradición en el sistema cultural de América Latina⁹⁴. Este funcionamiento representacional es el soporte de la construcción visual de las imágenes y de los modos en que se focalizan cada una de las escenas que componen las secuencias narrativas del film de Pereira pero a la vez está en la novela que fue transpuesta al guion cinematográfico⁹⁵.

Al promediar la segunda mitad del film, se muestra la escena de la feria en la puna jujeña, una típica actividad en la frontera. En ese lugar están los miembros del pueblo y de las comunidades vecinas que traen sus producciones para poder trocarlas y/o venderlas. La comunidad protagonista del film con Josefa a la cabeza ofrece vasijas de barro mientras que los Ocampo (dueños del almacén del pueblo) venden recipientes de plástico. Subida a la caja de la camioneta y mediante el uso de un megáfono, María Ocampo grita: ‘No compre barro, compre plástico (...) Si está borrachito y se le cae, no se le rompe. Hay de colores chillones’.

El diálogo reproduce muchos de los estereotipos con que se conforman las representaciones de los habitantes del mundo andino: borrachos, descuidados, le gustan las cosas y los colores muy llamativos, entre otros aspectos. Cabe mencionar

94 La novela latinoamericana del periodo indigenista que comprende el lapso de tiempo que va desde aproximadamente de 1920 hasta finales de 1950. Las novelas más representativas son *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, entre otras. En todas ellas hay una reivindicación de los pueblos originarios, una admiración que los coloca en un lugar de monumento (siguiendo la conceptualización foucaultiana) e intenta convertirse en una denuncia de las condiciones de vida de los pueblos indígenas. Este tipo de novelística tuvo una serie de epígonos hasta la actualidad y el tipo de sistema representacional de base se lo puede encontrar en el cine, en el cancionero folclórico y no sólo en las producciones literarias. Acerca de la múltiple reflexión teórica sobre este tipo de novelística se encuentra el libro del pensador peruano Antonio Cornejo Polar titulado precisamente *La novela indigenista* (1980). Toda esta producción literaria fue ampliamente consumida por los intelectuales y artistas que fueron protagonistas de los movimientos estéticos y políticos que hicieron eclosión en el continente durante la década de 1960.

95 La noción de trasposición es la que elaboró Oscar Steimberg (1993) para trabajar con textos que pasan de un sistema semiótico a otro. Es el caso de las novelas o las historietas llevadas al cine y que necesitan de una serie de modificaciones y re-escrituras para que un lenguaje determinado pueda abordar una producción generada en otro tipo de lenguaje. Se trata de una operación semiótica en la que la materialidad signifiante es uno de los condicionantes para dicha trasposición.

que éste personaje funciona como clara antagonista de Josefa ya que todo lo que es valor en el personaje andino es disvalor en la mujer rubia.

Se produce una actualización de la dicotomía entre ‘civilización y barbarie’ que funciona como constitutiva de la cultura argentina desde el momento fundacional en la escritura de Sarmiento. La construcción opositiva que se realiza construye una imagen devaluada de ‘la civilización’ llegando a plantearla como una caricatura de lo que fue el proyecto político civilizatorio⁹⁶. La mujer de Ocampo subida en la caja de la camioneta y gritando las bondades del plástico recupera las formas de la exageración de ciertos rasgos definitorios para poder generar el efecto del grotesco e invertir su valor y para provocar el efecto de risa en el espectador y operar como un mecanismo desmitificador⁹⁷.

A lo largo de la película, se opta por una estrategia de reduplicación permanente del conflicto de lo que ya es explícito en el nivel de las acciones. El recurso consiste en que la imagen lo vuelva a mostrar mediante plano y contraplano o mediante el lenguaje verbal como en la escena citada en la que directamente María Ocampo trata a los miembros de la comunidad como ignorantes y borrachos. Se pone en pantalla todas las dimensiones del conflicto mediante la recurrencia: en la cosmovisión, en los modos de vestir, en las maneras de comunicarse, en las prácticas cotidianas.

96 Fueron muchos autores y de diferentes campos los que plantearon la incidencia de esta forma de conceptualización en la historia argentina. Fermín Chávez, Arturo Jauretche, Susana Vellegia, Mario Margulis, Eduardo Romano, David Viñas, Ezequiel Martínez Estrada, Beatriz Sarlo, Jorge Torres Roggero, Alejandra Cebrelli, Horacio González, entre otros brindaron una serie de explicaciones acerca de la incidencia cultural, política y social que tuvo en la conformación de la idea de Nación. Maristella Svampa sostiene que es este mecanismo explicativo de lo cultural se transforma en una herramienta de construcción política en Argentina.

97 Mijail Bajtín, al estudiar la cultura popular en la edad media a partir de la obra de Rabelais, pone el acento en las formas del humor y de la risa. Al respecto sostiene que ‘la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco’ (1988: 273).

No hay en el mundo representado por el film ni siquiera un punto de contacto entre ‘lo blanco’ y ‘lo indio’, incluso cuando Pedro aparentemente se va a redimir vuelve a caer en lo mismo que ya hizo. Se genera así una perspectiva esencialista de las culturas: Pedro vuelve a ser un timador mientras Gregoria, la hija de Josefa, vuelve a trabajar como alfarera igual que lo hizo su abuela, su madre y todos sus ancestros. Se plantea una suerte de determinismo en el que los patrones de la cultura de base son los que triunfan en los momentos claves de la decisión⁹⁸.

Los diálogos utilizados van operando como anclaje (en el mejor sentido barthesiano⁹⁹) para que no haya dispersión de sentido en las imágenes que se presentan a los espectadores. Una escena es representativa de esta estrategia: cuando Pedro y Jesús caminan por las salinas, el español ofrece pagarle al originario y éste no acepta. Lo que ya se veía en la imagen con una insistencia en mostrar al extranjero siempre preocupado por sus dólares y al nativo por sus vasijas, se vuelve más explícito y recurrente en el discurso verbal.

En este sentido, los apelativos de los personajes tienen una carga simbólica muy fuerte en el marco de un film que plantea la problemática de los pueblos hispanoamericanos. Jesús, el líder alfarero, muere por defender al prójimo. En la escena en que Pedro se encuentra con los traficantes, Jesús lo defiende y recibe un balazo por ello. El film muestra en todo momento el valor sacrificial que inviste de sentido la figura del alfarero. Por su parte, Pedro es quien lo va a negar todo el

98 El determinismo cultural es una concepción generada en las ciencias sociales y que explica una de las formas de relación entre el hombre y la cultura. La determinación está dada porque la cultura influye sobre el hombre y le impone los patrones de conducta, saberes, creencias, entre otros aspectos independiente de los factores geográficos y psicológicos (Marzal, 1996:187). Este modo de presentar la cultura fue refutado en el campo de la antropología por Franz Boas en sus estudios realizados entre fines del siglo XIX y comienzos del XX incorporando las dimensiones geográficas y psicológicas a la interacción entre hombre y cultura.

99 Roland Barthes, en su clásico artículo ‘La retórica de la imagen’ (1964) sostiene que los textos lingüísticos que están en relación con las imágenes cumplen dos funciones: el anclaje y el relevo. Básicamente, el anclaje es poner el acento en un aspecto de la imagen para que la recepción se focalice en ella y se evita de esta manera la dispersión del sentido. En esta forma de funcionamiento, lo lingüístico opera como una forma de sujeción de las imágenes.

tiempo como su homónimo bíblico. A pesar de conocer la historia, nunca dice que lo conoció y deja que todos los miembros de la comunidad lo esperen.



No por casualidad, la escena de la agonía actualiza una serie de representaciones fundamentales y con una larga memoria en la cultura de la región. Por una parte, porque actualiza las representaciones del cuerpo sufriente y yacente de quien se inmola por los demás. Se actualiza así la imagen de ‘Lamentación sobre el Cristo muerto’ de Andrea Mantegna de 1480, que funciona como una matriz representacional en la imagen mencionada, vinculada a la vez con la ‘Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp’ de Rembrandt de 1632 y con la famosa foto del Che Guevara, asesinado en La Higuera en 1967. La toma de la imagen reproduce similares posiciones posición de los cuerpos, una perspectiva similar, la mostración de la mirada sufriente y algunos de los elementos que remiten a dicha matriz como la mortaja, por ejemplo. En todos los casos, se fue construyendo consolidando el espesor temporal de la representación hasta convertirse en matriz perceptiva de la mirada que enfoca para el registro¹⁰⁰.



Por otra parte, la escena actualiza también un mito fundante de la creencia judeo cristiana y que ha sido la matriz colonizadora en América Latina. Esos relatos y esas construcciones funcionan a la base de la narrativa colonial con la cual se ha impuesto una cultura sobre la otra. Como lo señala Aníbal Quijano (2000), uno de los elementos que ha sido fundamental para la colonización fue que los colonizados aprendieran los relatos del dominador. En este sentido, se articula con la perspectiva

100 Una versión del recorrido de la constitución del espesor temporal de esta representación se encuentra en Cebrelli-Arancibia (2008b). En ese trabajo se analiza la importancia de considerar el espesor temporal de las representaciones ya que dichas significaciones condicionan la recepción de las imágenes en enclaves determinados.

de Paulo Freire (1972) quien sostenía que la matriz bancaria de la educación se apoyaba en la narración, lo que obligaba al educando a memorizar dichos elementos para repetirlos en sus prácticas cotidianas. Precisamente en el film, el discurso que sigue funcionando como una de las matrices de colonialidad es el religioso católico, al punto de que el argumento que esgrime la comunidad al tomar la decisión de trabajar en la construcción de la ruta y abandonar la tradición es: ‘Porque el padrecito lo dijo’.

2.2.1 Nacionalidad y territorialidad

Como en casi todos los films de Miguel Pereira, aparece la representación de una nacionalidad que se encuentra en contraste y/o conflicto con las identidades regionales. En la escena final de *El Destino*, Josefa está trabajando como personal de limpieza en el bar que funciona al costado del camino, propiedad de los Ocampo. En ella, mientras la mujer mira a su hija cómo construye una vasija de barro, se ve en el reflejo de la ventana, una bandera argentina.



Se puede leer una contraposición de sentidos posibles: por una parte, aparece la representación de la nación y el estado como la continuidad de la conquista y de los males de las comunidades originarias, encarnadas en el destino de Josefa. Por otra parte, la nación ya instalada en la región puede verse como una garante de la posibilidad de que las culturas convivan de manera más o menos armónica.

Tal como en el film *La deuda interna* (1988), el estado cumple un rol ambiguo y muchas veces contradictorio. Precisamente es el estado quien, en la época de la dictadura, secuestra al padre de Verónico —el niño que protagoniza la película— pero por otro lado es quien permite y genera la llegada del maestro que moviliza la

búsqueda de la identidad del niño puneño. El estado es quien luego lo va a condenar llevándolo al servicio militar obligatorio y lo embarca en el Crucero General Belgrano que es hundido por los ingleses en la guerra de Malvinas.

La operación de identificación cultural se genera a partir de un sistema opositivo, como se ha señalado anteriormente, marcado racialmente y condensado por la díada 'blanco/indio'. En el film, esta contraposición se inicia con el momento de la conquista y la colonización. Precisamente, la primera escena del film es la mostración de la llegada de los españoles con sus armaduras, armas y caballos con los curas en la primera línea llevando los emblemas de la religión católica, sobre todo el tesoro (la custodia de oro) y el primer contacto visual que se produce es con un alfarero que apaciblemente desarrolla su tarea en medio de los cerros. Esta escena construye el sistema explicativo mediante el cual la contraposición cultural que es irreconciliable se funda con la conquista y la colonización¹⁰¹.

La continuidad en el plano de las prácticas está marcada por la persistencia de algunos elementos como los diseños y la fabricación de vasijas, por una parte, así como por la referencia permanente a un momento histórico determinante para la vida de la comunidad como las alusiones al momento en que en la zona pertenecía al Marquesado de Tojo¹⁰², por las modalidades de los engaños y las apariencias que se

101 Santiago Castro Gómez, desde la perspectiva de las teorías decoloniales en América Latina ha sido uno de los que ha reflexionado sobre esta situación partiendo y reformulando los aportes de Michel Foucault. El pensador colombiano sostiene que 'la expoliación colonial es legitimada por un imaginario que establece diferencias inconmensurables entre el colonizador y el colonizado. Las nociones de "raza" y de "cultura" operan aquí como un dispositivo taxonómico que genera identidades opuestas. El colonizado aparece así como lo "otro de la razón", lo cual justifica el ejercicio de un poder disciplinario por parte del colonizador. La maldad, la barbarie y la incontinencia son marcas "identitarias" del colonizado, mientras que la bondad, la civilización y la racionalidad son propias del colonizador. Ambas identidades se encuentran en relación de exterioridad y se excluyen mutuamente' (2000: 198).

102 El marquesado del valle de Tojo era también conocido como el marquesado de Yavi donde estaba la residencia del marqués. Su extensión comprendía los actuales municipios de Chuquisaca, Tarija, Tupiza (Bolivia); Yavi, Casabindo, Cochino (Jujuy) Orán, Santa Victoria Oeste, Iruya, San Antonio de los cobres (Salta y la Puna de Atacama (Chile). Fue una de las zonas más ricas de la región porque se encontraba a la vera del Camino Real y duró desde el siglo XVI hasta la revolución independentista de 1810 tanto en Bolivia como en Argentina (Mata de López: 2005).

manifiestan en las acciones de los blancos y las formas de conformar las alianzas entre los grupos que viven en el lugar. Como lo plantea Hallbwachs (2004), la memoria colectiva apela a hechos ocurridos en el pasado y que conforman un hito en la historia pero a la vez funcionan como hitos para la referencia de las acciones cotidianas. En ese sentido, la referencia al momento del marquesado establece el punto inicial en el cual la dialéctica blanco/originario se asocia a los valores de la verdad y el engaño.

De todas formas, se puede ver en la escena final una mirada esperanzada y renovada de la función de la nación, en parte debida al impacto de las políticas públicas del gobierno nacional desde el año 2003. La nueva perspectiva le atribuye al estado, la custodia de la cultura de aquellos sectores que fueron subalternizados quienes han dominado el territorio andino de Argentina; tal custodia implica el cuidado de la reconstrucción de la trama de memorias colectivas fracturadas y la reinscripción de prácticas ancestrales en el marco de la economía de un estado nacional renovado en tensión con la del mundo globalizado.

En el film, Josefa mira la bandera, mira a su hija que está fabricando una olla de barro y sonríe emocionada. La última imagen es la de una ruta que va hacia el horizonte, reforzando la idea y la esperanza de que existe un futuro mejor mediante la interacción entre tradición por la puesta en funcionamiento de los mandatos ancestrales, el estado con su acción ‘civilizatoria’ y el camino que posibilita la movilidad y el tránsito. La construcción política de la película reivindica las formas de construcción de un estado anclado en las características culturales de la región,

reconociendo las tensiones y las luchas por el control del mismo (García Linera, 2010)¹⁰³.

La ausencia de una autoridad concreta en el espacio político ficcional es altamente significativa. Las autoridades del pueblo son los comerciantes, las mujeres alfareras y el cura que funciona como una autoridad aún en ausencia. Hay una presencia espectral de la llegada de la ruta que se manifiesta en el ruido de las explosiones de la dinamita que abre el paso en los cerros. Cuando los pobladores de la puna se reúnen por algún motivo (reuniones cooperativas, fallecimientos, fiestas), el sonido irrumpe como un recordatorio de lo que viene: el estallido de la cultura local tradicional.

La autoridad política no aparece como en otras producciones de Pereira, salvo en la escena señalada de la presencia de la bandera al final. Cabe mencionar que el guión se escribe entre los años 2004 y 2005 por lo que aparece la ambivalencia propia de las condiciones de producción: la ausencia de una autoridad política, herencia de la crisis del año 2001 y, a la vez, la confianza que genera el comienzo de la re-estructuración de las instituciones que se comienza a percibir durante el gobierno de Néstor Kirchner.

La construcción casi fantasmática de la nacionalidad en este film de Pereira da cuenta de la vacilación en la percepción de los imaginarios. Hay un estado que está y que, a pesar de haber sido desarticulado con la crisis del año 2001, se encuentra en un proceso de reconstitución pero con un rol diferencial¹⁰⁴: Comienza a

103 Álvaro García Linera plantea que el estado es un campo de lucha y debe ser pensado en la interacción de los intereses en pugna donde las matrices culturales no estén obliteradas sino todo lo contrario potenciadas para colocarlas en un pie de igualdad. Plantea que 'la democracia es principios, pero también y, fundamentalmente, disensos y desacuerdos entre ciudadanos en creciente proceso de igualación política, distintas miradas acerca de, por ejemplo, qué hacer con el dinero del Estado, qué hacer con la autonomía; distintas maneras de entender la igualdad' (2010: 40).

104 Confrontar la lectura que se hizo del rol del estado en el film *La deuda interna* en la tesis de maestría en el que se analizan las representaciones de los diversos grupos sociales que conforman el espacio del noroeste argentino (Arancibia: 2008). En esa ocasión se analiza la presentación del estado como aquel que tiene la capacidad del secuestro de los cuerpos ya que la referencia ficcional es al periodo de la dictadura argentina (1976-1983).

vislumbrarse un estado protector para las culturas originarias con capacidad para establecer un espacio de convivencia posible entre culturas diferenciadas. Si bien los conflictos siguen presentes, hay posibilidad de futuridad que no existía en otros momentos. Hay una fuerte idea de reconfiguración del estado en los términos planteados por Álvaro García Linera (2010).

2.2.2 Los sonidos del ‘progreso’

La funcionalidad del sonido en el film de Pereira tiene varias aristas para considerar. Por una parte, se encuentra el uso de una música incidental que va acompañando las acciones y que fue compuesta por Jorge ‘Tukuta’ Gordillo y Ricardo Vilca, dos músicos muy populares de la puna jujeña y de larga trayectoria y reconocimiento local y nacional. Las melodías están basadas en el uso de los vientos (queñas, sikus, zampoñas) que localizan y espacializan la percepción anclando las acciones en una región particular de Argentina y de América Latina como la zona andina. La confrontación de los mundos que se plantea en el plano de la diégesis también se da en el plano del sonido.

Pedro llega al lugar con un mp3 cargado de música de rock que se lo hace oír al ciego del pueblo. La primera vez que escucha esta música el sonido ocupa el primer plano auditivo y confronta fuertemente con la música que el resto del pueblo está bailando. La imagen de la danza tiene un anclaje auditivo que desaparece del plano sonoro y el sonido presenta otro lenguaje generando un efecto de contraste rozando la parodia que genera la música de rock de fondo y un baile andino en el cuadro.

También se utilizan efectos sonoros que muestran la espectralidad del avance y de la llegada del progreso, a la vez amenazante e inminente (Derrida: 1998). Lo

que nunca se ve hasta el final del film, es la ruta anunciada constantemente. Las explosiones que se escuchan preanuncian el avance del mencionado progreso y el modo elegido para hacerse presente, el sonido de la explosión, también presupone que la población va a ser detonada con la llegada del mismo. A medida que se acerca el final de la historia, la imagen comienza a acompañar el sonido mediante la aparición de una nube de polvo que asoma por atrás de un cerro luego de que se escucha la detonación. El anuncio es violento tal como el proceso de aculturación que se propone a la población originaria con su llegada¹⁰⁵.



Otro anclaje importante es el que se realiza en el film con el uso de las tonadas. Tanto el personaje de Pedro que tiene un acento marcadamente español, María Ocampo hace evidente en su modo de hablar que viene de la ciudad al igual que el ingeniero que aparece circunstancialmente en escena. Por su parte, los miembros de la comunidad desde el primer momento marcan su pertenencia en función de la utilización de este género folclórico local y de un léxico que, en algunas ocasiones, resulta incomprensible y necesita traducción para los ajenos a ese mundo. Por ejemplo, hay una recurrencia marcada en los parlamentos de Jesús y de Josefa en el vínculo con la tierra y que se testimonia en el tipo de actividad que desarrollan, la alfarería. Uno de los parlamentos da cuenta de ello, Josefa sostiene que sacan la arcilla de la tierra del cementerio (lugar donde está la cantera) y, mezclada con ella, los huesos de sus muertos.

105 La estrategia de la espectralidad sonora también ha sido utilizada en el film de Daniela Seggiaro en el que el ruido de máquinas, cadenas y árboles que caen en el monte son siempre acusmáticos por cuanto no puede identificarse –el menos en primera instancia- la fuente sonora de la cual emana dicho sonido. Este procedimiento apela a la memoria y a los saberes auditivos de los espectadores para poder dotar de sentido a lo que se escucha sin que la imagen dé cuenta de cuál es el elemento que origina el sonido. Cada uno de los sonidos espectralizados fueron las técnicas utilizadas para anticipar conflictos que afectan fuertemente las acciones como los truenos en el caso del primer largometraje de Lucrecia Martel, *La ciénaga*.

Precisamente, el léxico de unos y otros van dando cuenta de su relación y del modo en que construyen y sienten la territorialidad. Por una parte, se pone en evidencia el vínculo estrecho con el territorio por parte de aquellos que mantienen los valores de la cultura ancestral y que reivindican en los diferentes niveles de la vida cotidiana. Por otra, se escenifica cuando ese territorio sólo es lugar de paso como para Pedro o de encierro y de prisión: para los Ocampo la vida en ese lugar es casi una tortura.

La utilización de los sonidos refuerza la estrategia narrativa utilizada a lo largo del film. Mundos confrontados y en pugna donde lo que pertenece al eje de lo originario tienen los sonidos de lo apacible y de lo melodioso mientras que el otro mundo se presenta con sonidos estridentes y provocativos. Armonía frente a ruido es la ecuación que se maneja incluso en la vida cotidiana como en la feria donde la venta de cerámicas es presentada como tranquila y apacible mientras la de plástico se presenta con ruidos y con gritos que sobreimprimen su sonido al de los otros, tapándolos y ejerciendo también en ese nivel la violencia de las prácticas propias del mundo occidental que se denuncia permanentemente en la película.

2.3 El problema de la propiedad

En el año 2013 se estrena una película tucumana dirigida por Ezequiel Radusky y por Agustín Toscano titulada *Los dueños*. El film fue premiado en el festival de cine de la provincia de Tucumán ‘Gerardo Vallejo’, llamado así en homenaje al notable cineasta miembro del grupo ‘Cine liberación’. Este espaldarazo le sirvió a la película para posicionarse a nivel internacional y participar de importantes festivales en los que recibió premios relevantes, entre ellos una mención especial del Gran Jurado en el mítico Festival de Cannes.

La historia que se narra es la de una familia de campesinos encabezada por Sergio que cuida la casa de campo de otra de la oligarquía local pero que cuando ésta no la ocupa, los trabajadores de la finca la utilizan como si fuera de su propiedad. La trama se abre cuando llega la hija del dueño, Pía, una ingeniera que arriba para quedarse un tiempo en la casa. Su llegada desata una serie de problemas y tensiones que afecta a muchos de ellos, sobre todo a los propietarios.

Cabe mencionar que la película se presenta como un drama pero tiene muchos toques de humor. Uno de los guionistas y directores, Agustín Toscano, en una entrevista realizada por Télam sostiene que "es una película que escribimos como drama y filmamos como comedia" (16/4/2014).

En el film se tematizan los juegos de poder, el manejo del dinero, la sexualidad, la familia, la propiedad en un espacio fronterizo en el que interactúan los patrones y sus empleados y en el marco de una sociedad conservadora y compleja como la tucumana. Además, se escenifican los modos de vivir y de relacionarse en el Noa y las formas en que se establecen las relaciones sobre todo aquellas que están atravesadas por el trabajo y la dependencia económica.

Esta producción se entronca en una reciente tradición audiovisual del noroeste argentino que se ha abocado a contar los modos de actuar, ser y parecer de las oligarquías locales junto con las relaciones laborales y los vínculos entre 'patrones' y trabajadores. En una línea similar con las películas de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, *La mujer sin cabeza*) y continuada por obras como la Bárbara Sarasola Day (*Deshora*), el film va dando cuenta de las formas en que se sostienen los poderes más allá de las decadencias económicas y de prestigio, las formas en que



complejamente se relacionan los miembros de las familias, las relaciones patronales, la sexualidad de la misma clase que se la presenta como decadente, autoritaria y deteriorada económica y moralmente, las múltiples estrategias por mantener el prestigio deteriorado por el cambio de las condiciones socio-históricas.

También aparece representada la tensión entre la apariencia de las familias tradicionales que se postulan como el ‘reservorio moral de la patria’ y la realidad que se puede observar puertas adentro. Este juego genera, en la recepción de la audiencia norteña, un efecto de extrañamiento y de interpelación que resulta altamente significativo¹⁰⁶.

2.3.1 Las modalidades del decir

Una de las estrategias más evidentes utilizadas en el film es el uso de una tonada y de un modo de hablar que claramente sea identificable con la región en la que se produce. 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 pertenencias¹⁰⁷ transformándose en un índice identitario sumamente importante.

Acá se propone como índice identitario, una categoría que funciona como una marca reconocible para el destinatario de los mensajes y que permite una localización geo-cultural de los usuarios de dichos elementos. Se trata de un tipo de operador semántico que también puede estar vinculado con otros índices, tales como los de clase, de género, de étnia, de procedencia cultural, entre otros. Esta definición se propone en función de lo planteado por Stuart Hall cuando sostiene que el

106 Cada estreno de un film de Lucrecia Martel generó una serie de polémicas en la misma ciudad de Salta produciendo comentarios como ‘ni un paisaje lindo se muestra’ reclamando cierto color local que debería presentarse de la región al mundo. Igual reacción se puede ver en la referencias periodísticas locales como la nota publicada en el *Nuevo Diario de Salta* del día 14 de mayo de 2014 titulada ‘El film *Los dueños*, pinta a una extraña sociedad tucumana’ (sic). El título da cuenta del no reconocimiento explícito de las formas de ser y de actuar en la sociedad del noroeste.

107³² En el apartado referido a la producción televisiva del Noa y más específicamente en el momento en que se analice la serie *Muñecos del destino* también de producción tucumana se realizará un análisis en profundidad de las hablas locales.

concepto de ‘identidad’ es estratégico y posicional (2003, 17). Por ello, se plantea acá la importancia de distinguir y catalogar aquellos elementos que funcionan como marcas utilizables y reconocibles de una identidad determinada.

En este sentido, el modo de hablar ha sido utilizado por el cine regional para dar cuenta de la localización geo-territorial y los modos de pertenencia culturales de los personajes. Las primeras producciones de Lucrecia Martel, las de Miguel Pereira y de Alejandro Ároz han utilizado, a veces, exageradamente el modo de hablar local como una forma de que se genere un efecto en los espectadores de una localización inmediata y un reconocimiento de cuáles son los sistemas representacionales a los que se debe apelar para realizar la interpretación. Esta estrategia también fue utilizada por los films y las series producidas en otras regiones del país como un primer modo de localización geo-cultural por parte de los destinatarios¹⁰⁸.

Particularmente en el caso de *Los dueños* no sólo se puede encontrar la utilización de las tonadas locales sino también el uso léxico como índice identitario que establece las coordenadas de ‘lo tucumano’ para el oído del espectador. El uso de esta estrategia audiovisual produce un primer impacto netamente auditivo. Luego del título del film, luego de una pantalla en negro y antes de que se funda a la primera imagen, se comienza a contaminar el espacio auditivo con una voz de alguien que claramente está hablando por teléfono. Cuando aparece la primera imagen visual, se puede observar el rostro de Pía en primer plano viajando en un taxi, escuchando el audio de una radio local que el conductor ha sintonizado. El ingreso a la

108 En este punto se puede mencionar al film cordobés *De caravana* dirigido por Rosendo Ruiz y estrenado en el año 2011. En la película se cuenta las aventuras de un fotógrafo de la clase alta cordobesa que es enviado a cubrir los recitales de la ‘Mona’ Jiménez y se ve envuelto en una serie de aventuras que posicionan a la producción como una comedia. El uso de la tonada cordobesa es muy importante para generar el verosímil de los miembros del mundo del cuarteto. Otro tanto ocurre con la serie *La riña*, una serie televisiva estrenada en ‘Canal 7, la TV pública’, dirigida por Maximiliano González y realizada íntegramente en Corrientes y donde se cuenta la historia de la primera huelga de obreros del país y cómo esto se desarrolla en la región en medio de la constitución de un grupo de chamamé. En este caso, la música junto con el modo de hablar son los elementos utilizados para el enclave socio-cultural de la historia. Se pueden mencionar otras producciones televisivas pero se hará referencia a ellas en la segunda parte de esta investigación.

territorialidad tucumana no es visual sino auditivo ya que aparece primero como un murmullo lejano y va *in crescendo* hasta ocupar el primer plano sonoro y, luego, todo el espacio auditivo. El taxista escucha un monólogo que luego, por las risas de la claqué, se descubrirá que es un humorístico y que estaría reproduciendo una charla telefónica que tuvo el personaje y la relata a un tercero:

Le digo: '¡Eh Choco conseguimele un laburito pa'l chango mío! porque abandonó los estudios y no quiero que esté de vago, quiero que trabaje. Vo' que tené contacto conseguíle!.

¡Ah muy bien, sabé qué lo vamo' a poner de director de recursos técnicos nacional y que gane unos veinte mil pesos por mes.

¡Nooooooo, papá! el chango dejó la secundaria, busquemole otro laburo.

Sabé qué un cargo de asistente junior de la corporación estatal quince mil pesos por mes.

¡Noooo querido! ¡no puede ser! tiene quince años y abandonó la secundaria yo no quiero que se tiente con la guita, quiero que siga estudiando.

En ese momento lo interrumpe Pía pidiéndole que baje el volumen porque claramente no tolera lo que está escuchando. Este inicio del film instala el modo de hablar tucumano y las modalidades del tratamiento coloquial entre los miembros de la comunidad como un índice fuerte de identificación y establece uno de los tonos que va a tener la historia. El modo de contar busca el efecto del humor en quien escucha, se establece como un índice cultural y es una de las clave de lectura de la película. Pero no el único.

Tal como lo sostenía Toscano en la entrevista, los directores y guionistas escribieron un drama y filmaron en registro de comedia porque el primer efecto de recepción del modo de hablar de esta provincia es el humor pero, a la vez, se percibe tensión y malestar como lo muestra la imagen con el rostro de Pía en primer primerísimo plano.

Otro ejemplo que se puede citar se encuentra en una de las primeras escenas del film, cuando Pía llega a la casa, Sergio (el peón) y su familia se ven sorprendidos

de la situación que los obliga a desalojar la propiedad lo más rápido posible y dejar todo 'como estaba'. El sonido de la llave en la puerta principal desencadena que todos los miembros de la familia, que se encontraban durmiendo, comiencen a movilizarse y levantar sus pertenencias para volver a montar la escena tal como aparentemente la habían dejado los patrones.



Sergio le dice a Rubén, la pareja de su madre, : '¡Levantate, dale levántate culia' o que ahí viene!' y a su madre: 'Mamá, Má, venga, venga, levantesé ahí llegó la señora', estableciendo -desde el primer momento- los modos de tratamiento vigentes en la región entre los miembros de una misma familia.

Esta escena se complementa con el uso de los planos detalles que muestran manos agitadas levantando sábanas gastadas para dejar las de los patrones, colocando armas de fuego sobre la cama, sacando un disco del reproductor de DVD y apagándolo, volviendo a colocar las telas que funcionan como cobertores en los sillones de la sala, entre otros movimientos presurosos de estos personajes para salir por la puerta trasera y cruzar a su propia vivienda.



Sergio se termina de vestir allí y vuelve a aparecer por delante de la casa con una herramienta en la mano. Entonces se produce el encuentro con los patrones y se realizan las presentaciones formales.

También hacia el final se repiten estas estrategias. En el momento más dramático de la historia, cuando Pía aborda a Sergio, éste comienza a gritar: *A ve' señora que se va a golpiá...A ve suelte, en serio le digo, señora a ve...me esta tirando el... a ve, a ve... Vení boludo que hacé vo* (dirigiéndose a Rubén)

(murmullos) *A ve señora, la via golpiá...A ve suelte!!! Se ha puesto loca ésta, boludo.*

En esta escena se puede percibir con más claridad los modos estereotipados de las formas de hablar en la provincia de Tucumán y que han sido utilizados por varios humoristas para poder dar cuenta de las características propias de la zona.

A lo largo del film, una de las claves interpretativas se encuentra precisamente en el uso del lenguaje y de los sonidos que van componiendo la escena sonora¹⁰⁹. Como ya se dijo, las primeras estrategias utilizadas están vinculadas con procedimientos de imantación auditiva entre las palabras que se escuchan en la radio y que se vinculan con el espacio que se recorre y el territorio que se compone. El audio se percibe como proveniente de una fuente que en primera instancia no se reconoce pero que luego por la aparición de una tercera voz, la del taxista, da la pauta de que el sonido proviene de la radio del vehículo. Este proceso de imantación provoca el efecto de situarse en un lugar específico, un índice que le permite al espectador saber dónde se desarrollan las acciones y a la vez activar una serie de elementos que operan como cadena equivalencial para completar el proceso representacional.

En estos ejemplos, tomados de los diálogos de los personajes, la estrategia es la vinculación directa entre fuente del sonido y las palabras que se pronuncian. Allí se produce un efecto de integración de la mirada hacia los personajes representados por su vestimenta, color de piel, gestualidades y esa representación se complementa con la tonada y, fundamentalmente, con el uso de ciertas formas muy estereotipadas del habla local como la apelación a formas de tratamiento como: ‘papá’ para referirse

109 Se toma acá la noción de ‘escena sonora’ propuesta por Michel Chión (1994) y que establece las diferencias entre los marcos de lo visual –delimitado por el cuadro y a partir de ahí se establecen las coordenadas de organización de los elementos dentro y fuera de ese espacio- y la incontinencia del sonido por lo que las reglas de la vinculación entre audio e imagen son complejas y requieren de una serie de categorías específicas como las de imantación, acusmátismo, etc. (58-70).

a un amigo, ‘culiao’ para mostrar el grado de confianza entre los interlocutores, ‘boludo’ como un comodín lingüístico utilizado como término de tratamiento entre personas de confianza, entre otros recursos lingüísticos específicos.

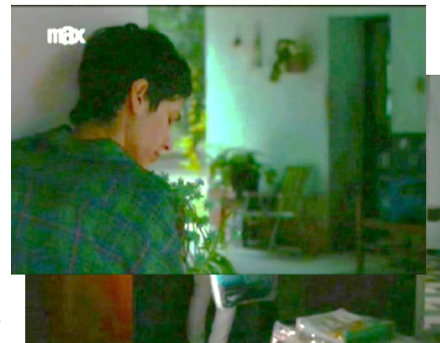
2.3.2 Los sistemas de dominación

Uno de los aspectos importantes de la trama de *Los dueños* es la que se vincula con las modalidades y el ejercicio del poder. Las relaciones más evidentes se dan entre los patrones y los trabajadores de la casa. Esto se hace evidente en las gestualidades involucradas, en los diálogos entre ellos y entre las relaciones económicas que también se representan en el film tucumano. Las mutuas dependencias son otro aspecto que se trabaja en la trama narrativa y pone en el tapete relaciones no conocidas para los espectadores de los circuitos comerciales del cine del Noa.

En varios momentos del film se escenifican los modos en que se ejerce la dominación y las formas en que se concibe la propiedad por parte de algunos sectores sociales en esta zona del país. La propiedad no abarca sólo los bienes materiales sino también los cuerpos de las personas que trabajan o tienen alguna relación de dependencia con los dueños de las fincas. Esta forma de concebirla tiene una larga memoria en las prácticas del noroeste argentino, muchas de las cuales persisten, incluso, con las modalidades propias de la época colonial¹¹⁰.

110 Una de las prácticas que se sigue manteniendo es el ‘derecho de pernada’. Ésta consiste en que el patrón tiene derecho de mantener la primera relación sexual con una muchacha virgen y de mantenerlas las veces que él crea conveniente. Este supuesto derecho implica que, muchas veces, las víctimas sean menores de edad. Hay dos casos en Salta (lo que se replica en muchas partes del noroeste) que muestran esta forma de ejercicio del poder: uno es el caso de Simón Hoyos en el año 2005, un empresario local que fue encontrado en un hotel alojamiento con una menor que vivía en una de sus fincas y que fuera denunciado por los otros usuarios del motel cuando escucharon llorar a la niña; el otro es el caso actual del Intendente de la localidad de El Bordo, Juan Mazzone, que fue fotografiado con jóvenes semidesnudas en una fiesta en su propiedad mientras él justifica que se encontraban así porque hacía calor. Ambos casos tuvieron una repercusión nacional pero distan de ser aislados sino que ponen en evidencia una práctica propia de muchos ‘patrones’ de la región, tal como lo vienen denunciando muchas medios y periodistas como Ixs integrantes de la Red Par.

Hay algunas escenas de la película de Toscano y Radusky que ponen en pantalla los modos de concebir la propiedad sobre los cuerpos y la vida de los que no pertenecen a la misma clase. Ya desde mediados del film, Pía (una de las dueñas) comienza a enviar una serie de mensajes indirectos a Sergio sobre su intención de que mantengan relaciones sexuales y llega a pasearse semidesnuda o con muy poca ropa cerca de los lugares que son visibles desde la casa de su empleado. En un momento, la protagonista compra un *somier* y le pide a Sergio que la ayude a instalarlo en su cuarto. Una vez que terminan de armarlo, Pía se acuesta en la cama para probarla e invita a su empleado a que haga lo mismo, éste se sienta en la cama y ella le dice si duerme sentado y le pide que se acueste. Cuando buscan las sábanas para armar la cama, Lía se acerca a él y prácticamente lo acorrala contra el ropero que hay en el cuarto. Sergio se escapa aprovechando un llamado de teléfono de su novia.



La otra escena clave es cuando la ingeniera invade la intimidad de Sergio ya que irrumpe en su cuarto cuando él no está y comienza a revisar sus cosas. Rápidamente tiene que alejarse cuando éste llega con su novia y mantienen relaciones; la propietaria va más allá todavía en el control de la vida de su peón: ella espía y escucha los sonidos de dicho encuentro, escondida detrás de uno de los pilares de la galería.

Finalmente, una noche llega su hermana Lourdes que se había peleado con su marido y Pía decide hacer una pequeña 'fiesta' invitando a Sergio y a Rubén. A pesar de la resistencia de Sergio, ambos concurren sin saber cuáles son los planes. Pía hace pasar a ambos personajes y comienza un juego en el que ella le ofrece regalarle ropa usada, obligándolos a que se las prueben. Para ello, ambas hermanas los convencen

de sacarse las remeras, camisas y gorras que traían puestas, dejándolas colgadas en una de las puertas del ropero.

Posteriormente, Pía se pone la musculosa de Raúl y Lourdes, la camisa de Sergio y comienza un baile en el que ambas hermanas, sin corpiño, beben e invitan a elegir un vino a sus invitados.

Toda la escena es carnavalesca y se produce un intercambio de roles y una transformación de unas en otros: Pía usa el lenguaje de los peones y le dice a Lourdes ‘¡Qué hacé culiao!’, dando cuenta de una transmutación que va a tener consecuencias dramáticas. En medio del baile, la ingeniera trata de abordar a Sergio y este se niega nuevamente produciéndose una escena violenta en la que Pía insiste en mantener relaciones mientras él trata de zafar de la situación.

El desenlace de la escena se produce cuando ella le dice a los gritos: ‘¿Qué pasa? ¿Es ella la que te gusta? ¿Ella si te gusta? Tomá, vení, chupale la concha, vení dale’ (señalándola y empujando a Lourdes hacia el lugar en que se encuentra Sergio). En medio de los empujones y forcejeos, Pía saca una escopeta y apunta hacia los personajes masculinos. El cuadro se mantiene enfocando el vano de una puerta y un órgano que hay en la vivienda mientras se escuchan los gritos de las discusiones.

La escena muestra varios aspectos de las formas de vida dentro de las propiedades rurales y escenifica las concepciones culturales vigentes en ese espacio. Por ejemplo, las modalidades de seducción a los trabajadores pasa por la dádiva y cierto modo de caridad muy cercano a un imaginario católico, muy fuerte en el noroeste. Dar ropa usada a los pobres es una práctica muy común y muchas campañas ‘solidarias’ consisten en la recolección en iglesias y parroquias de estos elementos para poder hacer ejercicio de la caridad. Esta forma de vínculo generó históricamente una especie de compromiso o de obligación entre los beneficiados y quienes practicaban estas formas paternalistas de beneficencia.

A la vez, el uso del alcohol como modo de anestesiar los sentidos y de influir sobre la voluntad de los otros apela a una estrategia largamente denunciada por los sectores de pensamiento progresista desde la época colonial en adelante. La apelación a la bebida como estrategia de embrutecimiento y control está testimoniado en relatos, canciones y ensayos.

El film también pone de manifiesto el resultado de la resistencia a estas falsas modalidades de ‘seducción’: quien ejerce el poder trata de apropiarse violentamente del cuerpo que cree poseer ‘por derecho’ y que le ha sido negado: Pía empuña un arma para demostrarle a Sergio quién tiene la capacidad de decisión.

Este modo de concebir la corporalidad de los otros se estructura mediante la jerarquización social y económica pero también etaria ya que Pía, hermana mayor de Lourdes, siente que ese cuerpo –de su propia clase y familia- también es de su propiedad y puede denigrarlo, ofrecerlo y entregarlo según su deseo. La escena descrita es una representación de las formas de ejercicio del poder que van de la seducción, la sugerencia, la imposición a la violencia extrema para poder hacer cumplir lo que se considera como importante aunque, desde fuera, pueda considerarse un capricho y, a la vez, un atropello contra los derechos del prójimo.

2.4 Límites, fronteras, centros, orillas

Los films analizados, en este capítulo y en el anterior, pueden visualizarse como piezas de un rompecabezas que componen un mapa socio-cultural de la región del Noa en la actualidad. Cada uno de ellos a su vez, se entronca en una tradición tanto cultural como histórica y funciona como un muestreo de las formas de vida de la región en la actualidad y de los procesos de actualización de prácticas a veces ancestrales en las nuevas condiciones sociales. En ese sentido, se transforman en documentos de época que apelan a la visibilización de historias que no habían tenido

pantalla hasta ese momento. Por otra parte, funcionan como articuladores entre la producción audiovisual local y la nacional, poniendo en pantallas de todo el país films con características particulares, mientras establecen relaciones con el resto de las producciones regionales, con sus tradiciones y cánones¹¹¹.

De este modo, construyen un mapa del país hace visibles una serie de representaciones que están en pugna. Por una parte, ponen en pantalla las formas más cristalizadas de referir y representar la vida cotidiana de las provincias pero, a la vez, develan los procesos y las estrategias constructivas de las representaciones hegemónicas. Por lo mismo, tanto las historias elegidas como las formas de contarlas permiten ‘mover la foto’, como lo proponía Michel De Certeau (1995b), para poder vislumbrar a los representados fuera de los estereotipos en circulación.

En ese sentido, tanto *Luz de invierno* y *El destino* como *Los dueños* asumen una tarea de desmontar las diferencias socio-económica y culturales basadas en un anclaje étnico lo cual, si bien no es novedoso, instala un concepto que en la vieja construcción de la nacionalidad trata de obliterarse: lo racial como clave de organización socio-económica en la Argentina. De esta manera, se pone en pantalla, parafraseando una idea de Sergio Caggiano, ‘lo que no entra en el crisol’.

La incorporación al mapa visual del cine argentino de los excluidos y de los que ya estaban incluidos para mirarlos desde posiciones novedosas resulta altamente significativa para la conformación de una ciudadanía y de una territorialidad inclusiva. Se trata de un intento de conformar un mapa audiovisual que no sólo aporte productos concretos sino también formas de visibilidad y de representación que pueden resultar renovadoras para una posible historia del cine argentino que todavía está por construirse, centrada en su función política e ideológica más allá del habitual listado de películas y fichas técnicas.

111 Algunos de estos aspectos se abordarán en el siguiente capítulo en el que se caracterizará la producción cinematográfica del Noa en el periodo 2003-2013.

Cada una de las estrategias de producción señaladas: uso de la cámara, construcción de las escenas sonoras, modos de focalización, entre otros aspectos funcionan como operadores identitarios fuertes sobre los cuales se volverá más adelante. La conformación de los mapas representacionales implica construir y caracterizar los centros y las orillas de las sociedades del noroeste pero, a la vez, visualizar cómo esos espacios se interconectan mediante fronteras permeables y densas o como límites infranqueables, capaces de funcionar como mecanismos claramente excluyentes.

Como lo planteaba Octavio Getino, sosteniendo que el cine es la continuación de la política, esta práctica es una forma de politicidad más allá de las intenciones estéticas del propio campo. Estos diez años de producciones audiovisuales sostenidas aportan a la reconfiguración del sistema político como lo enuncia García Linera en el epígrafe de este capítulo: se está construyendo un nuevo sistema de ideas, de imágenes y de sonidos antagonizables para seguir construyendo el mapa audiovisual de lo nacional.

Capítulo 3: Las fronteras como modos de ser, estar y mirar

El 'habitante de la frontera' tiene una fina percepción semiótica de las diferencias, producto de su experiencia cotidiana de habitar los contrastes tanto en conjunción como en disjunción. Ese contacto constante con 'lo otro' se vuelve algo familiar y habitual, su experiencia incorpora y procesa en convergencia, por un lado, un sentido de pertenencia lábil pero efectivo a un grupo determinado y simultáneamente una paradójica disposición a la mixtura con 'lo otro' compatible con su pertenencia a la 'semiosfera fronteriza'. Sabe que su hábitat es la frontera, por tanto la mixtura forma parte constitutiva de su memoria semiótica. En el cotidiano de la 'semiosfera fronteriza' los mestizajes, hibridaciones y fusiones operan con una movilidad abierta a las infinitas alternativas, al tiempo que se reconocen regularidades afianzadas que le confieren particularidades reconocibles.

Ana María Camblong, Habitar las fronteras...

Tratar de caracterizar la producción cinematográfica de la región en la última década es, sin duda, una tarea titánica sobre todo por la gran cantidad tanto de formatos documentales como ficcionales y por la calidad de los mismos, la cual ha sido reconocida por la crítica especializada y por los trabajos académicos.

Este capítulo parte del análisis de algunas producciones consideradas altamente significativas tanto por su importancia e impacto en la región y referirse a su posicionamiento en el nivel que se denomina 'cine nacional', sin olvidar también los reconocimientos internacionales que todas las producciones tuvieron en su paso por los festivales de cine más importantes que se organizan en el mundo entero.

Tal como lo plantea el título del presente trabajo, conceptualizar algunas especificidades del cine del Noa es una forma de establecer también de qué manera se sitúan las producciones y sus estrategias discursivas en la pugna por construir una idea de nación que supere la mirada metropolitana como matriz constructora de los sentidos y como canon estético para construir una idea de nación inclusiva, considerando las diferencias específicas. Se trata de ver de qué manera desde los diferentes planos que componen lo audiovisual las producciones que componen el

corpus de trabajo aportan, disputan, convalidan, reproducen, negocian, acompañan – desde procesos propios- una idea de nación que se basa en la articulación de los sentidos y de las diferencias.

Al elegir el corte temporal de la investigación en el periodo comprendido por los años 2003-2013, se toma un momento en el que no sólo se produce un incremento cualitativo de la producción cinematográfica de largometrajes de ficción estrenados en el circuito comercial sino que es una etapa en la que la comunicación en general y el cine en particular vivencian una serie de cambios sustanciales. Se trata de un periodo en el que la proliferación de voces, historias, puntos de vista, sonidos, imágenes de los diversos lugares del país comienzan a visibilizarse de manera sostenida y sistemática más allá de sus regiones de origen apoyadas en el desarrollo de políticas públicas concretas tanto en el plano de la producción como de la comercialización, la distribución y la exhibición¹¹².

A la vez, en el periodo mencionado, no sólo se produce una explosión productiva y simbólica en la región del Noa sino que las diferentes regiones del país viven procesos similares. Lo que aparece como denominador común es el considerable incremento de producciones cinematográficas que no sólo pudieron realizarse sino que dichas producciones tienen pantalla para poder entrar en contacto con los públicos. Por tomar dos regiones solamente, se puede mencionar en primera instancia el caso de Córdoba con films como *De Caravana* (2011) dirigido por Rosendo Ruiz, *Criada* un documental del año 2012 de Matías Herrera Córdoba,

112 Si bien no estos aspectos no son considerados en esta investigación, es importante mencionar que hubo crecimiento de pantallas de exhibición no sólo por los cines comerciales sino por programas del tipo 'Espacios INCAA', 'el cine en tu barrio', la digitalización de las salas ya existentes, entre otros que llevó adelante el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales lo que se puede relevar de la misma página de institución; <http://ant.incaa.gov.ar/castellano/index.php> . Otro aspecto de este desarrollo está dado por la implementación de políticas de comercialización de productos audiovisuales a través del emprendimiento de la Secretaría de Cultura de la Nación denominado 'Mercado de Industrias Culturales Argentinas' (MICA). Este mercado implica la presentación de los productos, la exhibición de los mismos, talleres de capacitación y rondas de negocios que posibiliten la venta de la producción audiovisual en el exterior. Más desarrollos sobre esto se puede ver en la página: <http://www.cultura.gov.ar/mica-produce/>.

Ciencias Naturales (2013) dirigida por Matías Lucchesi, entre muchas otras que ha generado trabajos críticos e investigaciones académicas llegando a denominar este fenómeno como ‘El nuevo cine cordobés’ en paralelismo con ese apelativo con que se denominó a la renovación del cine argentino en el gozne de finales del XX y comienzos de XXI¹¹³.

Por otra parte resulta interesante la producción que se realiza en el litoral del país. En las provincias de Chaco, Corrientes y Misiones se han producido largometrajes muy interesantes a partir de historias olvidadas o silenciadas en la región. En esta línea se encuentra el docu-drama *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay* dirigido por Camilo Gómez Montero en el que se cuenta la historia de un ‘bandido rural’ de la década de 1960 y que se cuenta por el testimonio de testigos que lo conocieron como por una reconstrucción ficcional de las aventuras del ‘héroe’ local. También del mismo grupo, *Payé cine*, se encuentra un documental acerca del General Andresito, un mítico miembro de la comunidad originaria de la zona y que es reivindicado en los últimos años¹¹⁴. Lo llamativo de ambas producciones es que, además, provocaron una movilización importante en la comunidad que sirvió de base para el debate y la instalación de un monumento al héroe originario en la costanera de Corrientes¹¹⁵.

Este mínimo recorrido muestra que se pueden marcar ciertas tendencias generales que se van transformando en estructurales en la producción de las

113 Una muestra de esto puede leerse en una nota de autoría de Horacio Bernárdez publicada en la sección de espectáculos de *Página/12* el 18 de febrero de 2014 en la que se hace un análisis y un racconto de las producciones de dicho cine. También en el ámbito universitario se puede encontrar el proyecto de investigación dirigido por Ximena Triquell y Santiago Ruiz en el que se analiza y se genera material de enseñanza basado en ejemplos de este cine (2013).

114 Sobre este caso en particular se hicieron proyecciones en múltiples lugares de la región con un lleno total de las salas y con un debate intenso que se trasladó al terreno de lo político. A la vez, se encuentran en desarrollo en la Universidad Nacional del Nordeste (sedes Corrientes y Resistencia) un par de proyectos de investigación acerca de la escenificación en el cine de los ‘gauchos milagrosos’ y actualmente uno que analiza la producción de la región Nordeste en comparación con la región Noa, ambos dirigidos por Mariana Giordano.

diferentes regiones y provincias del país que van más allá de episodios aislados que cada una de las producciones puede poner de relieve. Esas caracterizaciones generales merecen también un estudio transversal de las producciones regionales que no reproduzcan sin más el modelo de centro-periferia para los estudios de las cinematografías locales. A la vez, se pueden rastrear una serie de especificidades en cada una de las regiones que es necesario analizar en función de poder construir un mapa complejo de la producción audiovisual argentina.

La frontera como elección visual

Una de las características importantes del cine del Noa es la decisión de ubicar la mirada espacial y simbólica en una zona de frontera, en un espacio ‘entre-medio’¹¹⁶ en el cual se producen una serie de interacciones que son ricas, complejas y multivalentes e interpelan certezas que pueden ser tranquilizadoras en zonas centrales. Se trata de un espacio intermedio constitutivo de la mirada de los bordes culturales pero, a la vez, constituido por una necesidad de supervivencia.

Pero, la frontera no sólo implica la espacialidad de un lugar que se establece en el último confin de una cultura sino que es una línea que, como lo postulan los axiomas matemáticos, pertenece a lo interno y a lo externo al mismo tiempo. Yuri Lotman la definió como un ‘espacio bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa’ (1996: 26). Según el semiólogo ruso,

115 El impacto político de estas producciones se advierte en las notas periodísticas como por ejemplo <http://www.ciudaddecorrientes.gov.ar/content/capital-el-monumento-al-general-andresito-ser-inaugurado-el-pr-ximo-29-de-junio> y en la foto que acompaña a la nota se puede ver a los integrantes de la productora *Payé* como uno de los artífices de esta reivindicación cultural. La producción ayudó además a que la presidente Cristina Fernández de Kirchner ascendiera *post mortem* al originario guaraní al grado de general <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-243243-2014-04-02.html>

116 Homi Bahbah en su clásico libro *El lugar de la cultura* plantea la idea del ‘entre medio’ y sostiene la necesidad de ‘pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios "entre-medio" [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad. Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [*nationness*], interés comunitario o valor cultural’ (2002: 18)

la función primordial es la semiotización de lo que ingresa y de lo que egresa de los espacios semióticamente constituidos y que participan de los procesos de espacialización de la cultura y de la construcción de una territorialidad determinada (Lotman, 1996: 26-28). Es un espacio que se define por la movilidad de lo que transita entre lo semiótico y lo alosemiótico.

En el caso de la construcción de la imagen en el cine del noroeste, hay una elección clara de posicionarse en un espacio fronterizo donde esos procesos de semiotización operan dotando de sentido a los procesos culturales que se ponen en juego y que muchas veces están invisibilizados para las miradas centrales. Uno de los elementos en los que se puede rastrear esta elección es en el posicionamiento de la cámara.

En varios ejemplos desarrollados en el capítulo I y II, se observó que la localización espacial de la cámara es un símil de la mirada en un gozne, en un intersticio, en una zona de frontera ya sea porque se ubica en el vano de una puerta, detrás de una columna o en un pasillo, por mencionar algunos lugares. Esa localización, que a su vez implica una focalización¹¹⁷ determinada, posibilita que la cámara sea el instrumento material que permite la observación de comportamientos, de gestos y de acciones ‘sin ser vistos’ por los protagonistas. La operación pone al espectador en el mismo lugar que la cámara haciéndolo ‘cómplice’ de lo que ve y, a su vez, lo conmina a establecer los mecanismos de traducción entre lo que mira como novedoso y lo que conoce activando un sistema de traducciones múltiples y simultáneas.

117 Cuando se hace referencia al concepto de focalización se tomará a partir de las definiciones elaboradas por Jacques Aumont y Michel Marie en su *Diccionario teórico y crítico de cine*. Basándose primero en la óptica que la define como ‘la concentración en un punto’ y luego en la teoría de Gerard Genette pensada para la narrativa literaria, la noción concentra por una parte un punto donde se fija la mirada pero a la vez se transforma en un modo de saber que articula los procesos narrativos (2001: 100-101).

Tanto en *La niña santa*, en *Nosilatiq...* y *Los dueños* como en algunos pasajes de *Luz de invierno* y de *El destino* se utiliza una estrategia visual que busca la complicidad del espectador para compartir aquello que se está observando. Se produce un trabajo de ocularización¹¹⁸, como lo plantea François Jost, mediante el cual los saberes que permiten fluir la narración están íntimamente vinculados con el emplazamiento y el movimiento de la cámara y, a la vez, con la focalización en función de los saberes narrativos que se construyen para poder hacer progresar el relato.

El posicionamiento fronterizo de la cámara hace también que se activen casi de manera necesaria procesos de semiotización y de traducción entre lo conocido y la información nueva que se adquiere. Lo que se ve y se devela en el sentido de aquello que estaba oculto y velado para la mirada cotidiana, se transforma en un conocimiento público, espectacularizado por el procedimiento y comunicable. Cuando los personajes de los films mencionados y los enclaves de las cámaras acompañan permiten hacer visible esa mirada, se produce un efecto que podría denominarse de contrastación y develamiento. Lo conocido o lo aparente no es lo que parecía y por lo tanto hay que resituar todas las significaciones en función de lo que ha salido a la luz.

En *Los dueños*, la ingeniera que regresa a la finca familiar parece una mujer centrada, apacible y respetuosa pero cuando la cámara se pone detrás de las puertas para mirar su intimidad o para escuchar detrás de las paredes o se posiciona en los intersticios para ver cómo se relaciona con los peones, aparece una versión de Pía

¹¹⁸ Jost, al discutir el concepto de focalización en función de que puede producir confusión porque reúne en sí mismo el proceso de ver y saber, propone la noción de ocularización. Parte de la premisa de que los procesos de ver, sentir, oler, etc. pasan en el caso del cine por el ojo, se ocularizan para luego definir este proceso como la relación entre lo que la cámara muestra, el objeto que se muestra y el observador. Deja el concepto de focalización para dar cuenta del punto de vista narrativo, de los personajes y de los saberes que permiten la progresión narrativa.

como autoritaria, dominante, despótica con todas las intenciones de colonizar y apropiarse de los cuerpos otros.

Muchas veces este procedimiento, pone a los personajes y a los espectadores frente a la experiencia de 'lo siniestro'¹¹⁹. Este procedimiento genera una equiparación entre personajes y espectadores del sentimiento de la angustia que permite mirar aquello que no podía verse de otra manera. Mediante este procedimiento de empatía que produce el film con su espectador (Aumont: 2006), lo siniestro funciona como un mecanismo de visibilización de prácticas culturales que quedaron ocultas por generaciones como las prácticas de servilismo y paternalismo en el mundo del trabajo.

Hay un cambio de registro en la mirada que en este tipo de producciones audiovisuales no sólo opera como testimonio de lo que ingresa en el campo visual. Se transforma en un operador político e histórico en tanto se ancla en un momento de la cultura que tiene particularidades propias y a la vez re-acentúa las prácticas que observa, en el sentido bajtiniano del concepto, a partir de nuevos saberes. La mirada que se construye con ese emplazamiento de la cámara hace que determinadas naturalizaciones, al menos, se resquebrajen y permitan que 'la foto se mueva' como decía Michel de Certeau y los márgenes de sospechas se activen (1995:55). De esta manera, se produce una reconfiguración de los mapas representacionales que condicionan la percepción de los hechos.

Las políticas de las miradas

119 En uno de sus seminarios, Jacques Lacan retoma el concepto de Sigmund Freud quien sostenía que 'lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás' y agrega 'siniestro sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado' (1909). En el seminario 10 conocido con el nombre de 'La angustia', Lacan utiliza la reflexión freudiana para explicar el fundamento de la angustia (1963).

En muchas ocasiones, los personajes que miran también son mirados -sobre todo en los films *La niña santa*, *Nosilatiáj...* y *Los dueños*. Se produce la explicitación de una ‘política de la mirada’, como se ha caracterizado en trabajos anteriores¹²⁰, en la que la el que mira es mirado y se interpelan unos a otros generándose una serie de variables de los modos de mirar. Pero en el nuevo cine del Noa, el espectador no queda indemne porque en esa elección -tanto de la focalización como de la ocularización- se produce un efecto de interpelación a las creencias que obligan a tomar posiciones determinadas frente a los hechos representados. Esta interpelación apunta directamente al espectador que comparte el mismo sistema cultural al que se hace referencia y lo ‘obliga’ a un reposicionamiento simbólico en su propio sistema de creencias. Observar los modos de ser y de hacer de Pía en *Los dueños* permite desestabilizar aquellas creencias acerca de los valores de las clases dominantes. La doxa los presenta como amables, respetuosos y hasta a veces generosos. Sin embargo, en esa intimidad develada que plantean los films del Noa aparece otro ‘rostro’ que muestra aristas diversas.

Por consiguiente, la posición fronteriza de la cámara, en la que no está ni totalmente dentro de la escena ni tampoco fuera de ella, establece un efecto de mirada bifronte para observar lo público y lo privado, el apelativo de Jano para el personaje del médico de *La niña santa* es una clave de lectura importante. A la vez, es un mecanismo traductor porque posibilita el ingreso de lo no conocido a la rejilla de conocimiento y poder establecer las coordenadas nuevas que genera la semiosis visual.

Hay una mirada que se construye desde el uso de la cámara que resulta deconstructiva ya que pone en cuestión los valores instituidos desde el discurso hegemónico circulante. Las imágenes de madres, hermanas, esposas, amigas, hijas,

120 El concepto se había desarrollado en la tesis de maestría a los efectos de explicar el modo de ubicación de la cámara en las producciones de Lucrecia Martel (Cfr. Arancibia, 2008b: 117-119).

niñas se presentan deconstruidas, alterando las representaciones consolidadas como en el caso analizado de *La niña santa* donde las representaciones de la mujer como el ‘ángel del hogar’ quedan desarticuladas por las prácticas que realizan.

En cada uno de los films se genera una política de la mirada que las organiza en un sistema de ver y de percibir la otredad: mirada que vigila, que juzga, que castiga, que perdona, que comprende o que apoya las decisiones tomadas, entre otras múltiples que se pueden poner en juego. En medio de estos juegos de mirar y de mirarse, se generan las relaciones entre los grupos sociales diversos. Cuerpo y mirada se unen en la misma actitud por medio de la cual se actúa.

La mirada furtiva aparece plenamente en el film de Lucrecia Martel. Es una mirada que corre las cortinas para poder espiar a los otros. Una mirada que trata de esconderse para mirar sin ser vista. Esta forma de percibir se oculta tras los visillos simulando el ocultamiento ya que es consciente de que el otro sabe que es mirado y, sin embargo, juega al ocultamiento. Es un simulacro donde todos juegan a mirar sin mirar y a ser vistos sin darse por aludido de ello. Es una *mirada indiscreta* por medio de la cual se juzga al otro con la actitud represiva que intenta poner incómodo al que es vigilado y así reaccione según lo que prescribe la sociedad como en el juego de ocultamientos, encuentros y desencuentros entre la niña y el médico Jano. Esta mirada elige el murmullo como forma de imitar el lenguaje, el murmullo de la doxa que circula por toda la comunidad y condiciona todas las acciones cotidianas. En la última escena de *La niña santa*, todo ese rumor se va a convertir en información cuando los padres de una compañera cuenten lo que saben a las autoridades del colegio. Sin embargo, el final abierto del film hace que ese momento nunca llegue y la información de ese mundo semi-oculto quede en el rumor nuevamente.

Por otra parte, se puede mencionar a la mirada de los que vigilan. Una mirada que está localizada cerca del poder y que hace sentir la presión del control. Una mirada

que juzga y que delata, que acciona y pone en funcionamiento los mecanismos del castigo como en el caso de *El destino*. La *mirada vigilante* se articula desde las relaciones con el poder que sustenta (en este caso referidas al poder económico y al poder de la iglesia) y, a su vez, le da sentido. En el caso del film de Pereira es una estrategia que también funciona como una forma de explicitar las relaciones de poder y sostenidas por prácticas que son históricas como la relación ‘blanco/originario’. Se trata de una mirada que se espectraliza y se corporeiza constantemente en los diferentes miembros de la comunidad porque a la vez, los subalternos vigilan al falso cura y a los Ocampo para poder dimensionar los fundamentos de las acciones que se realizan.

Se puede mencionar una *mirada-pasión*, visible en la familia que cuida la casa en *Los dueños*. Esta mirada es la que asume el rol de la resistencia. Es la que desafía a las otras miradas y asume la confrontación resistiéndose a las imposiciones como en el caso de Sergio que no quiere someterse a los deseos de la hija del dueño de la estancia bajo ningún concepto. Es la mirada que recorre los espacios de los lugares haciendo visible todo el gesto del conflicto y, por lo tanto, condena al poder a actuar, a hacerse visible igual que ella. Un ejemplo es la escena final en la que ya fuera de sí, Pía lleva su pretensión de imposición al extremo empuñando un arma contra los que no cumplen con sus mandatos. La mirada pasión y resistencia es la que saca al poder de su lugar para llevarlo a otro campo de confrontación, es la que tergiversa, cuestiona, polemiza, conflictúa y subvierte el mundo que vive.

Hay una *mirada-margen* que opta por este posicionamiento como en el caso del film de Ároz y que, desde ahí, construye sentido tanto para las prácticas de los que habitan la periferia como las zonas centrales. En *Luz de invierno*, el ‘centro’ que coincide con el centro de la ciudad es el lugar que sólo se ve desde lejos o de costado, nunca plenamente, lo que genera el efecto de que los protagonistas lo tienen vedado. La mirada-margen en este caso es utilizada como una forma de desvirtuar la centralidad

para descentrarla y poder dar relevancia a la propia periferia. El centro turístico de Salta está *borroneado* y pasa a una zona de invisibilidad como una reivindicación de las invisibilidades históricas.

Habitar las fronteras

Pero no sólo en el plano del manejo de la cámara y de los efectos que genera o de las formas de mirar es que se puede rastrear la opción por la frontera en lo visual, también aparece en las representaciones de los personajes que habitan y transitan los espacios liminares de las culturas. En todos los films analizados, los personajes principales habitan material y simbólicamente algún tipo de margen. Son los que miran la ciudad desde el punto más alto de la urbe pero nunca desde el mirador del Cerro San Bernardo (imagen privilegiada en las tomas turísticas de la ciudad de Salta) sino desde la última villa, en lo alto de un cerro y al final de una huella, tal como lo muestra el film *Luz de invierno*; son los que habitan o transitan efectivamente una zona cercana al límite político del país como en el caso de *El destino* y conviven con prácticas y saberes cristalizados que actualizan cotidianamente los mecanismos de la colonización española; son los empleados de una finca de una familia adinerada de Tucumán y que además viven en una parcela lindante con la casa de los patrones que ellos mismos deben ‘cuidar y mantener’ reflatando la vieja pregunta acerca de a quién pertenecen los bienes como en *Los dueños* o son los que habitan una zona marginal de la provincia en la que conviven las comunidades criollas y wichí al norte de Salta como en el caso de *Nosilataj, la belleza*.

El margen, la orilla, la periferia es el espacio donde se desarrollan las historias de los personajes pero a la vez es donde se construyen como miembros de una comunidad. Una construcción que es relacional e interdependiente con los

centros con los que se relaciona. Por lo tanto, los sistemas de referencias son duales: al hablar de cada uno de esos márgenes también se testimonia algo sobre el centro. En la película de Pereira, al contar una historia que se desarrolla en Yavi, a pocos kilómetros del límite con Bolivia, es imposible dejar de referenciar el estado nacional que funciona como el centro político y cultural; en el film de Arroz, las prácticas en las villas de la ciudad no se entienden sin la vinculación con el centro turístico de la Salta neoliberal de los '90; en *Los dueños* no se puede comprender la propiedad como centro de la sociedad capitalista sin los usos no previstos, sin las tretas de los pobres que se 'adueñan' de la casa cuando los patrones no están, cuya imaginaria tiene con reminiscencias carnalescas y/o buñuelescas¹²¹.

El modo de ser de los personajes también se construye en la frontera misma donde por una parte se pone en relación con los de la propia clase pero a la vez también con quienes forman parte de un sector social más pudiente. En *Luz de invierno*, el padre de la familia todo el tiempo está en relación con su familia, los vecinos, sus compañeros eventuales de trabajo, el almacenero y sólo un par de momentos se lo ve interactuar con el dueño de la cortadora de ladrillos. En esa instancia se puede ver la distancia, el momento en el que le pide cobrar el trabajo de la semana y el 'patrón' le responde que se paga cada quince días. Luego va a la casa del dueño del negocio para suplicarle el pago y no sólo se lo niega sino que lo humilla diciéndole: '¿dónde se ha visto que un empleado venga a importunar en la casa de un patrón?' y explicitando el sistema de jerarquías con que la sociedad se maneja.

121 Además de algunas alusiones que se pueden hacer desde la perspectiva del carnaval de acuerdo a la lectura bajtiniana (1985), algunas escenas tienen eco del banquete de los mendigos en *Viridiana* uno de los films de culto de Luis Buñuel (1961). En ambos casos, los procesos de inversión de los roles, los lugares sociales y los valores pone en crisis el sistema dominante y, para el caso de la imagen cinematográfica, genera un efecto de sobreexposición que tiene una funcionalidad de develamiento.

Los personajes funcionan como operadores de visibilización de la cultura. Cada uno de ellos, al actuar las prácticas que realizan en sus vidas cotidianas va configurando al mismo tiempo los requerimientos de las hegemonías. Hasta en las escenas más intrascendentes o las menos significativas de los films se produce esta explicitación. En *Luz de invierno*, cuando la directora de una escuela trae a arreglar el reloj la funcionalidad diegética de dicha escena es mostrar que el relojero abandonó por completo sus tareas sin embargo, cuando ella relata los fundamentos de porqué lo ha llevado, explicita el sistema escolar con todas sus cristalizaciones. El reloj es un índice de un sistema escolar cristalizado que sólo debe funcionar para un acto donde los funcionarios van a asistir y porque la comunidad lo tiene que ver únicamente en ese momento.

Los índices identitarios

En el capítulo anterior se ha mencionado la categoría de índice identitario y se la definió como ‘aquellos elementos que funcionan como una marca reconocible para el destinatario de los mensajes y que permiten una localización geo-cultural de los usuarios de dichos elementos’. En ese sentido, este tipo de operadores se vinculan con otros que permiten, a su vez, reconocer otras formas de anclaje identitario, tales como las de clase, de procedencia, de género, entre otras. Estos índices identitarios funcionan de una manera relacional generando focalizaciones diversas de acuerdo a las representaciones en las que se entroncan y a la funcionalidad que cumplen dentro de ellas. Precisamente Stuart Hall planteaba la ‘identidad’ como estratégico y posicional (2003, 17) y por lo mismo se considera aquí que es fundamental reconocer e ir catalogando aquellos elementos que funcionan como marcas utilizables y reconocibles de identidades determinadas.

Como se ha mostrado, los films trabajados visibilizan algunos índices identitarios que tienen la capacidad de condensar elementos que disparan la asociación, por parte de los espectadores, con representaciones sociales puntuales y concretas. Las imágenes cinematográficas van construyendo sus propios sistemas de referencialidad más allá de los que tienen en común con otros aspectos de la cultura. La producción audiovisual de la región referencia su propio sistema de construcción de representaciones. Por ejemplo, en las imágenes de los films de Lucrecia Martel hay una fuerte reminiscencia de las producciones de Leonardo Favio¹²²; en las imágenes y la narración de *Deshoras* –además de los ecos martelianos– hay vinculaciones directas con *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini¹²³; en los films de Ároz y Pereira hay ecos del cine latinoamericano de los años 1960 que había tematizado y politizado las imágenes de manera explícita¹²⁴; las vinculaciones de algunas imágenes con el *western* estadounidense y con el *spaghetti western* que se encuentra en algunas escenas de *El destino*¹²⁵ como en el momento en que se produce el tiroteo entre Pedro y los vendedores de droga, entre muchos otros ejemplos.

122 Cfr. la tesis de doctorado de Lía Gómez (20114) donde se analizan las vinculaciones entre el cine de Favio y el de Martel.

123 En ambos films se ve las formas en que se produce la decadencia de las oligarquías locales y las estrategias mediante las cuales la misma clase se reacomoda y trata de mantener los privilegios y las apariencias.

124 Las imágenes mencionadas son las que se relacionan con las producciones por ejemplo de Gerardo Vallejo en *El camino a la muerte del viejo Reales* del año 1968 y en el que se testimonia la explotación de los trabajadores rurales tucumanos. A través de los testimonios de Ramón Gerardo Reales y sus hijos Ángel, Mariano y ‘Pibe’ se produce un testimonio potente en el que se equipara con la situación de todos los explotados de América Latina como era la intención del grupo ‘Cine Liberación’. Basta mencionar que los guionistas del film fueron Octavio Getino y Pino Solanas.

125 La popularidad del Western norteamericano en América Latina se ha dado no sólo por la producción cinematográfica como los films protagonizados por John Wayne, entre otros que se proyectaban en los cines de barrio en todo el país sino también por el éxito del Spagethi Western de Sergio Leone y protagonizados por Clint Eastwood y por la cantidad de series televisivas que circularon por las pantallas de los canales de Buenos Aires como *El hombre del rifle*, *Cuero Crudo*, *El llanero Solitario*, *Jim West*, *Bonanza*, entre muchísimas otras.

Estos elementos concretos y puntuales como un tipo de enfoque, un objeto concreto, una alusión en el plano narrativo, entre otros recursos hacen que se produzca una empatía entre lo que se percibe y el *back* de imágenes recolectadas en el consumo mismo de las producciones audiovisuales.

Como resultado, se produce un fenómeno de actualización de saberes propios del campo audiovisual que se ponen en juego en el momento del visionado y que, en términos de Aumont, pueden producir procesos psicológicos complejos de identificación y de rechazo que operación en el nivel de la subjetividad individual (2006: 227-289) pero también en los procesos de construcción de las identidades colectivas.

Pero a la vez, dichos índices funcionan en relación al conjunto de imágenes que circulan en la sociedad y van conformando la memoria visual de una cultura con todo el espesor temporal de las representaciones que se condensan en el momento en que una imagen ingresa a la pantalla. Así como en el ejemplo analizado en el caso de la muerte del líder comunitario Jesús en *El destino*, se pueden mencionar otras escenas que remiten a los diferentes campos artísticos que utilizan la materialidad de la imagen. En *La niña santa*, la construcción de las imágenes del personaje Jano recupera la iconografía del dios romano que se lo presenta como bifronte, mirando al pasado y al futuro al mismo tiempo. Cada vez que aparece el médico en cuestión, una toma enfoca al personaje mirando a la derecha y en la otra con su vista orientada a la izquierda. Por su parte, en *Luz de invierno* hay una permanente alusión a las imágenes fijas de las postales turísticas –como en la primera imagen de la estancia señorial- pero para inmediatamente se la transgrede con una imagen que es una postal pero de las zonas más pobres de la ciudad.

Cada una de los puntos nodales donde una imagen del film se entronca con otros sistemas culturales, genera la conformación de una red de significaciones que

provee de materiales a los espectadores para ir construyendo el sentido de lo que ve. Se produce un proceso similar al que Giles Deleuze y Félix Guattari denominaron como rizomático por el principio de conexión y de heterogeneidad en cada uno de los puntos, en este caso, de las imágenes (1977: 11-31). Ese funcionamiento de los índices identitarios hace que las referencias se disparen hacia elementos de la memoria colectiva de una comunidad¹²⁶, pero por el mismo funcionamiento de la acción espectral¹²⁷, hacia los elementos que residen en la memoria individual de los sujetos¹²⁸.

Imágenes e identidades

Una de las peticiones que se realizan desde las convocatorias para el financiamiento de films por parte del INCAA es la de dar cuenta de las narrativas y de las identidades locales. Esto se suma al éxito que tuvo y tienen las producciones generadas en las diferentes provincias del país¹²⁹. Es que luego de las peticiones casi exclusivamente globales por parte de las industrias culturales de los países centrales,

126 Según Maurice Halbwachs, la memoria colectiva funciona en el gozne de las construcciones colectivas y los modos de construcción de las memorias individuales. Este proceso se da por la necesidad de la construcción de la comunidad, por una parte, y, por otra, la constitución de una comunidad afectiva que posibilite esa adhesión e interactúe con la afectividad individual, potenciándose y limitándose mutuamente (2004: 25-51).

127

Jacques Aumont sostiene que el vínculo que se establece entre el cine y los espectadores tiene que ver con los procesos de la identificación tanto primaria como secundaria mediante complejos procesos psicológicos (2006: 227-289)

128 En una muy interesante entrevista que realizó Jorge Huergo a Jesús Martín Barbero se relata lo que éste denominó como un ‘escalofrío epistemológico’ cuando narra las experiencias de recepción de una película. Frente a la pregunta sobre qué habían visto las respuestas disímiles muestran la variabilidad de cadenas significativas que se producen en el momento del visionado. El fragmento de la entrevista mencionado se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=q2i_LEe511U

129 Para muestra basta mencionar los reconocimientos internacionales que tuvieron *La ciénaga* de Lucrecia Martel, *Nosilataij*, *La belleza* de Daniela Seggiaro o *Los dueños* de Radusky y Toscano. Dicho reconocimiento fue múltiple ya que provino de la misma industria cinematográfica como de la crítica y de los sectores académicos.

sobre todo de Estados Unidos, se vuelve sobre un tipo de cine con una fuerte mirada de los procesos locales.

La importancia radica en la potencialidad de las historias locales y de los anclajes en el pasado que muchas de esas historias con todo el poder explicativo que tienen esos espesores temporales. Si se entiende, como lo plantea Stuart Hall (2003: 17), que la identidad es posicional y estratégica la imagen va a ‘jugar’ de acuerdo a las cadenas equivalenciales (Laclau y Mouffe: 2003) en las que se entronca tanto en el plano de la producción como de la recepción. De allí que sea importante tratar de conceptualizar el modo en que operan las estrategias filmicas como la materialidad a partir de la cual se visibiliza la identidad.

El teórico de los *Cultural Studies* sostiene que este modo de conceptualizar esta categoría implica que ‘las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos’ (18). Por lo mismo, a la complejidad de la producción audiovisual, se genera una complejidad en el plano de la construcción de los sentidos a partir de las cuales las imágenes colaboran en los procesos identitarios.

Por ello, las imágenes que propone el cine del noroeste argentino operan como una construcción identitaria ya que ponen en pantalla los deseos y las narrativas que circulan en la cotidianeidad de la región. Desde la re-fundante tradición iniciada por *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, la mirada sobre las clases y la organización socio-económica de las sociedades locales es un tópico recurrente. Pero se produce una alteración de los modos clásicos de presentar las mismas al proponer una ‘mirada enrevesada’ que distorsiona las percepciones instauradas y naturalizadas.

En el film de Radusky y Toscano, la presencia de una clase oligárquica y dominante se ve claramente confrontada por las figuras de los obreros de la estancia. La lucha de las clases no se da en el sentido clásico del enfrentamiento sino en el nivel de la utilización de los objetos. Desde el mismo título, *Los dueños*, lo que se plantea es la pregunta sobre la propiedad de la casa y de sus elementos. El film propone una nueva dimensión analítica sobre las relaciones laborales, clásicamente opresoras y paternalistas, que se entablan en la región¹³⁰. Una operación similar es la que se realiza en el film de Alejandro Ároz donde la pobreza y la marginalidad funcionan como uno de los elementos fuertemente identitarios. El vestuario utilizado, las prácticas de subsistencia, el tipo de comidas que consumen, los modos de construir y los materiales con las que se realizaron las viviendas, entre muchos otros aspectos son los que operan como mecanismo de identificación y posibilita el reconocimiento de los espectadores.

En otros casos, como en *El destino*, la imagen que activa la mirada identitaria es la que produce una vinculación con otros sistemas culturales como el que se señaló en relación a la novela indigenista. La visibilización de los elementos propios de este tipo de producción hace que la vinculación con la tradición de los pensamientos y de las teorías de la dependencia sea clara. La fuerte presencia y el prestigio que tiene la literatura de la región también va modalizando las historias e impregnan con sus modos de construir las representaciones en los films. En las películas acá analizadas y que tienen como base los cuentos de Carlos Hugo Aparicio y la novela de Hector Tizón, la incorporación de los modelos identitarios se arman ‘a la manera de’ la escritura literaria. La fuerte impronta del discurso indigenista en el film de Pereira se vincula con la potencia de dicha forma en la discursividad regional. Es tan importante que aparece pregnando no sólo el cine sino el cancionero

130 Sobre esto se volverá en la segunda parte de este trabajo cuando se analice la serie televisiva, también tucumana, *Muñecos del destino* en el que el disparador de la ‘telenovela’ es un conflicto laboral.

popular pero también las proclamas políticas de los propios grupos originarios y de aquellos que levantan sus voces para defenderlos.

Las identidades que se entraman en los films se vinculan, como se mostró, con los relatos que conforman la doxa de las provincias y que circulan de boca en boca a través de los refranes, del corpus legendario, de las narraciones tradicionales pero también con las producciones artísticas que operan como un prestigioso paradigma para las nuevas películas. Ya se mencionó el rol de la literatura y se hizo una alusión a la importancia del cine en la conformación de las nuevas imágenes. Por ejemplo, en *Nosilataj, la belleza* hay una escena donde el televisor encendido sirve como fuente de información acerca de un temblor que ocurrió en la zona y por lo cual hay que rezar a la virgen. Esta escena es una reminiscencia de la escena de la aparición de la imagen mariana en un barrio de Salta que se textualiza en *La ciénaga*. En el film de Seggiaro se puede ver un homenaje o, al menos un reconocimiento, de la propuesta marteliana.

Una estrategia similar se puede leer en el film de Pereira con respecto a la producción del cine político. El modo de la denuncia directa en boca de los protagonistas y el modo de construir a los originarios, obreros y otros excluidos como personajes sacrificiales del sistema político y económico es uno de los índices en que se vincula con una tradición filmográfica. La identidad, en este caso, se entronca en la producción audiovisual de una región incluso más amplia, el cine

latinoamericano de las décadas de 1969 y 1970 que ha producido manifiestos y estéticas que perduran en la memoria productiva de los cineastas y guionistas¹³¹.

Glauber Rocha, en 'Eztetika del hambre' de 1965, marcaba las líneas a seguir sosteniendo que: 'el *cinema novo* no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; el *cinema novo* es un fenómeno de pueblos colonizados' (2011: 35). En ese sentido, más allá de las intencionalidades autoriales, los films del noroeste no eluden ni el conflicto socio-económico ni tampoco el problema de la colonización de los cuerpos y de las mentalidades.

El trabajo sobre el discurso religioso y el intento por dominar las prácticas de las jóvenes en *La niña santa*, la escena del final de *Los dueños* en la que Pía trata de disponer de los cuerpos del trabajador encargado de la estancia y de su propia hermana o la depreciación de la producción local, manufacturada y artesanal en manos de la producción industrial que se pone en evidencia en *El destino* y otros films de Pereira no son más que una muestra de los modos en que se testimonia la herencia latinoamericana del cine de la región estudiada.

Las memorias y sus curadores

A lo largo del desarrollo de este capítulo se ha tratado de brindar algunos elementos para caracterizar el cine de la región que pueden combinarse con los que se darán en la segunda parte, cuando se analice la producción televisiva. En todos los casos, hay una presencia fuerte de la memoria cultural como elemento central en las

131 Los grupos como *Ukamau* en Bolivia, *Cinema Novo* en Brasil o *Cine Liberación* y *Cine de la base* en Argentina son una muestra de ese cine posicionados políticamente y militante por los derechos. Como lo muestran Glauber Rocha (2011) o Susana Vellegia (2009) y Octavio Getino (1998, 1999) el cine se planteaba como un hecho y una acción política. La proliferación de manifiestos que marcaban las diferencias con la industria cinematográfica al estilo estadounidense, la funcionalidad del cine como articulador de un pensamiento revolucionario y la búsqueda del contacto directo con el público que debatía sus condiciones de vida a partir del visionado de las películas. Esto iba acompañado muchas veces con una reflexión sobre las formas de las narrativas y de las imágenes. Glauber Rocha en su manifiesto decía que 'el *cinema novo* es un proyecto que se realiza en la política del hambre y sufre, por eso mismo, todas las debilidades que resultan de su existencia' (publicado por primera vez en 1965 pero se toma la edición de 2011).

producciones. La pregunta entonces surge para determinar cómo es el vínculo entre la memoria cultural y las producciones audiovisuales.

Alejandra Cebrelli ha desarrollado el concepto de curadores de la memoria para designar aquellos encargados en una cultura que ‘rehilvanan tramos de historias silenciadas, pasan al espacio público narraciones que habían circulado en el estrecho ámbito de lo privado, de lo escolar o de lo parroquial, (y por ello) la historia local entera se refunda, se expande y se reinventa junto a representaciones identitarias y territoriales’ (2012: 14)¹³². Esta práctica de ‘curadoría’¹³³ en el sentido de retomar aspectos, momentos, imágenes, voces, narraciones existentes para articularla en una nueva textualidad es una definición posible del cine de la región. A diferencia de otros modos de producción audiovisual en el que se busca la borradura de la localía –como en muchas producciones pensadas para ser aceptadas, por ejemplo en el mercado norteamericano¹³⁴-, las producciones audiovisuales analizadas ponen el acento en las memorias locales sin renunciar a la circulación por ámbitos internacionales.

132 Cabe desatacar que el trabajo de Cebrelli fue pensado para analizar el rol que cumplen los jóvenes de pueblos originarios o de zonas de frontera para, mediante el uso de la tecnología, hacer circular las memorias locales. Sin embargo, se considera que el concepto es sumamente potente para explicar procesos culturales como la producción audiovisual como la que acá se analiza.

133 La noción de ‘curador’ es muy utilizada en el campo de las artes plásticas para designar a la persona encargada de valorar, organizar, administrar, preservar, exponer las obras de los artistas. Se ha transformado en una figura importante al punto de considerarse una especialidad en sí misma y son contratados por los grandes museos para realizar estas tareas. Pero a la vez, el concepto de ‘curador’ está siendo utilizado en el campo de la comunicación. Se utiliza el concepto de *newmaster* para aquella persona que se encarga de seleccionar las noticias de diferentes medios que circularán en un espacio nuevo (Irigaray: 2011). Esta ‘curadoría de contenidos mediáticos’ funciona como el trabajo de un lector calificado que opera como armador de un medio de medios, por ejemplo selecciona noticias internacionales de un periódico, las locales de otro, las deportivas de otro y así sucesivamente ‘ahorrándole’ a los lectores un mapeo de periódicos porque éstos depositan su confianza en la mirada del curador. Para ello existen ya varios sitios en los que los usuarios operan como curadores de contenidos multimediales como por ejemplo uno de los más conocidos es *Paper.li*.

134 Este es el caso de producciones como las de Juan José Campanella que se filman con la lógica, los tiempos, las modalidades y las matrices que impone Hollywood. Basta mencionar sus títulos *El mismo amor la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001) o hasta *Metegol* (2013). Esto le ha valido el reconocimiento de la industria televisiva de Estados Unidos al punto de dirigir films y capítulos de series de alcance global.

Los directores, los guionistas y los productores audiovisuales de la región –más allá de sus intencionalidades explícitas- han asumido el papel de ‘curadores de la memoria’. Cada uno de ellos se ha puesto en la tarea de recuperar las historias que se cuentan o se relevan en las vivencias de los trabajos como es el caso de *Nosilataj, la belleza* donde Daniela Seggiaro retoma una historia que le había contado su madre, la antropóloga Catalina Buliubasich.

Este procedimiento de trabajar sobre la memoria de la comunidad que conserva narraciones, fragmentos de historias, sonidos, entre otras cosas que tienen que ver con lo individual y colectivo (Hallbwachs: 2004) permite articular las producciones de los referentes culturales de la región como los escritores locales. Este es el caso de los films *El destino* que retoma la novela de Héctor Tizón o *Luz de invierno* basado en los cuentos de Carlos Hugo Aparicio. A la vez, evocan anécdotas que circulan de boca en boca o son conocidos por la comunidad, tales como las múltiples historias de las explotaciones laborales de los peones rurales en el Noa y que se utilizan como parte del guion del film *Los dueños*.

Se trata de un modo de co-producir con la comunidad los contenidos que se van a mostrar como una forma de re-articular la identidad. Conscientes de la trascendencia que sus producciones tienen en los circuitos internacionales, los productores audiovisuales generan films que articulan las peticiones globales con las particularidades regionales para generar un producto fuertemente identitario. Esta forma de producción es, a la vez, la respuesta a las múltiples peticiones a las que se someten las producciones audiovisuales: para responder a las expectativas de las convocatorias que financian las producciones y que, en el caso de Argentino, es claramente retomar lo local como un modo de mapear la cultura; para cumplir con las necesidades de los visionados locales que necesitan ‘reconocerse’ en las pantallas, un reconocimiento que es de sus imágenes –como se analizó en el capítulo 2- y de sus saberes. Con ello se

busca alcanzar una circulación nacional con propuestas novedosas que eviten la mirada de exotización que se operaba desde la metrópoli sobre el cine de las provincias pero sin dejar de lado estándares de los circuitos internacionales porque, en muchos casos, se trata de películas financiadas por empresas de otros países y también porque en esos festivales se valida y ‘certifica’ la calidad de estas `producciones¹³⁵.

Si como lo sostiene Cebrelli la tarea de ‘curadoría de la memoria’ consiste en organizar la recolección del material, seleccionarlo y ordenarlo para trasponerlo a un soporte y una materialidad específica para lograr la finalidad de exhibirlo y mostrarlo para el consumo (2012: 28), estos productores audiovisuales llevan a cabo una tarea fundamental en la reconfiguración de las memorias culturales en estos tiempos donde se privilegian las políticas nacionales de la diversidad y de la inclusión: aportan imágenes y soportes a las memorias locales, construyen las ficciones en base a los saberes de la gente, recolectan los sonidos propios de los lugares para poder construir una ‘sonoridad’ y una ‘musicalidad’ que suene tanto al oído de los espectadores locales, nacionales e internacionales.

Audiovisualidades y fronteras

Todos los procedimientos aquí descriptos son un conjunto de elementos que van configurando modos de ser, de estar, de mirar y de trabajar en y con las fronteras. La importancia de este concepto radica en la capacidad explicativa que tiene de los procesos históricos, sociales y culturales. Es que la frontera adquiere una dimensión múltiple transformándose en un eje discontinuo que reaparece en la(s) cultura(s) como

135 Cabe mencionar que en este periodo el aporte de los capitales extranjeros también ha sido clave para el desarrollo de la producción local, lo mismo que la invitación y/o la premiación en festivales internacionales. A modo de ejemplo se puede mencionar la activa participación de la productora *El deseo* de los hermanos Almodóvar en las películas de Lucrecia Martel, la mención de la crítica en el mítico festival de Cannes para el film *Los dueños*, la invitación a participar en el festival de Berlín al film de Daniela Seggiaro o la repercusión que tuvo *Luz de invierno* en el festival de cine de La Habana.

una representación, como un objeto de análisis, como forma de posición (ideológica y/o política) que va interrogando, construyendo y resignificando identidades y territorios en relación a los límites geopolíticos y geoculturales. Es decir, hacia el afuera y el adentro de los territorios locales y nacionales, en un esfuerzo por señalar las diferencias no sólo culturales sino también sociales, en contraste con una homogeneidad siempre deseada, imaginada y, hasta a veces, forzada e impuesta por las diversas políticas estatales (Cebrelli-Arancibia: 2011).

Pensar la producción audiovisual como una práctica fronteriza, al menos en la región del Noa, implica el convencimiento de que la frontera no es sólo un objeto de estudio sino una forma de pensar y pensarse, de trabajar con las categorías y de operar con constructos que expliquen la contingencia en que se vive. Porque la práctica reflexiva es una instancia porosa, tensiva, conflictiva donde las certezas vacilan, se quiebran y se diseminan. Pensar la frontera como una categoría que atraviesa el cuerpo y las prácticas implica poder dar cuenta de tiempos diferenciados, de tradiciones y de culturas diversas, de territorios múltiples y superpuestos (Cebrelli-Arancibia: 2011).

Lo que se ha planteado hasta acá implica que las práctica cinematográfica de la región asume la tarea de hacer visible lo que Ana María Camblong denomina ‘la percepción semiótica de la diferencia’ en el proceso de la construcción de una semiosfera fronteriza (2014). Se trata de una práctica que funciona como archivo de la memoria y como la forma de ‘curar’ en el sentido de la valoración y la organización pero también en el sentido de restañar heridas por años de invisibilidades.

Pensar lo audiovisual desde la noción de frontera, implica reconfigurar las políticas de la visibilidad. Frente a la tendencia a conservar la política de visibilidad tradicional se pone de manifiesto que los cambios en la representación y en la percepción de la alteridad son posibles si se alteran los modos de mostrar la diferencia (Cebrelli-Arancibia: 2013). Se trata de un trabajo de ruptura de las representaciones

cristalizadas o al menos un resquebrajamiento de las mismas para poder hacer emerger otras. Por una parte, se hacen visibles las asimetrías junto con las exclusiones y los acallamientos. Por otra, se deja abierta la posibilidad de modificar las representaciones sociales de los actores del noroeste argentino para que las autopercepciones puedan tener posibilidad de circular por las pantallas.

Lo audiovisual es uno de los caminos que va transitando esta forma de romper el orden establecido y vivenciado como 'natural'. Fisurar el espacio de lo homogéneo para hacer posible el ingreso de las dinámicas interculturales a las imágenes. Esto implica, a la vez, dar cuenta de las luchas por el poder de la representación con herramientas específicas tanto en el plano de la producción como de la circulación y el consumo.

SEGUNDA PARTE:

HACIA UNA NUEVA NACIONALIDAD AUDIOVISUAL

Cada época tiene opacidades particulares y misiones urgentes. La contingencia de los eventos y las características de nuestra propia personalidad a menudo oscurecen el papel que desempeñamos en el diseño y la puesta en marcha de las transformaciones históricas. A veces, rompemos el molde; otras tantas, lo que se quiebra es nuestra voluntad. Lo único que nos permite sostener nuestro ferviente y pletórico deseo de libertad es la convicción de que los seres humanos son capaces de imaginar lo que alguna vez Fanon describió como el momento en que la 'temporalidad (deje) de ser la del instante o de la próxima cosecha para convertirse en la del mundo'

Homi Bhabha

...es aquí donde se hace necesario mencionar una de las preguntas que orientó estas reflexiones: la pregunta por los sujetos, por la construcción de subjetividades diversas, abiertas a las identificaciones múltiples y hacia todas las posibilidades de otredad y diferencia. En esta modernidad que parece disolver las certezas, se hace indispensable repensar en la necesidad de que existan individuos capaces de asumirse en la praxis y en el discurso como un lugar dinámico y contingente pero anclado en la historia y que, por lo mismo, permita reinventar una noción más inclusiva de ciudadano. Se trata no sólo de reconocer y legitimar la emergencia de estos nuevos enclaves enunciativos que ponen en discurso las voces y los relatos de sujetos emergentes sino también de acompañar y/o proponer políticas nacionales y locales que aseguren la asunción –no sólo jurídica sino y sobre todo pragmática- de una ciudadanía plena e inclusiva de la diversidad y de la diferencia.

Alejandra Cebrelli

Segunda Entrada

La ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual marca un hito importante en la historia de la comunicación argentina no sólo porque modifica el campo de lo televisivo de una manera que será sustancial sino porque abrió una serie de debates y de consideraciones que excedieron con creces lo que dicha ley se proponía.

Presentada por la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner el 18 de marzo de 2009 en el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata¹³⁶ ante rectores de universidades nacionales, directores y representantes de carreras de comunicación, miembros de la ‘Coalición por una radiodifusión democrática’, políticos, artistas, sindicalistas, entre otros actores sociales, el anteproyecto de ley se debatió durante varios meses en diferentes foros del país a fin de incorporar las modificaciones sugeridas en el proyecto que se elevaría a las cámaras legislativas.

Más allá de la historia misma de la LSCA, que se puede rastrear en numerosas publicaciones, hay elementos que son altamente significativos antes de que el gobierno del Frente para la Victoria hiciera suyo el proyecto y luego de la sanción e implementación de la ley. Por una parte, la insistencia histórica de grupos vinculados a la comunicación, desde el mismo momento de recuperación de la democracia en el año 1983, para que se cambiara el decreto ley N° 22285 de la dictadura y que regulaba la radiodifusión en el país. Esto decantó en la conformación en el año 2004 de una multisectorial llamada ‘Coalición por una radiodifusión democrática’ que generó -luego de muchas discusiones- veintiún puntos consensuados para la elaboración de una nueva ley. Por otra parte, el involucramiento del poder ejecutivo en el impulso, primero, del anteproyecto y, luego, del proyecto de ley fue central para el desarrollo de la mencionada iniciativa. Al mismo tiempo, el proceso de discusión de la ley en cada provincia, en cada universidad, en cada carrera de comunicación sirvió como un punto de partida para que se debatiera no sólo la radiodifusión sino la comunicación en su conjunto¹³⁷.

136 Para leer la versión transcrita del discurso presidencial se puede consultar en <http://www.caserosada.gov.ar/discursos/3425> donde se pueden ver los fundamentos que se dieron para la elaboración del anteproyecto y los antecedentes que se tuvieron en cuenta para hacer dicho documento. Se pone mucho el acento en la posibilidad participativa que tiene la elaboración de la ley tanto en las anotaciones que se realizan para tener todas las referencias posibles y por el sistema de consultas que se puso en marcha con foros destinados a tal fin.

El anteproyecto y el proyecto luego convertido en ley fue presentado en el contexto político de un gobierno que había sufrido un revés en la legislatura por las protestas del grupo autodenominado ‘el campo’ compuesto por los grandes grupos económicos de este sector¹³⁸. Tal vez en la instancia de una supuesta debilidad política del gobierno nacional, hizo una apuesta política que muchos señalaron como inoportuna. Eso fue un desafío que llevó a poner un gran esfuerzo porque se consideró como un punto nodal de la propuesta política kirchnerista.

La televisión argentina en la década de 1990

Entre muchos otros aspectos, lo que recoge el gobierno nacional en el debate por la elaboración de la ley y su implementación es un ‘tono de época’ que está marcado por la pérdida de prestigio paulatina de los medios de comunicación y que comienzan a ser mirados, por sus públicos, con cierta desconfianza. Durante la década del ’90, la centralidad de los medios de comunicación, en general, y de la televisión, en particular, había llevado a su punto máximo de ‘farandulización’ a través de la puesta en el aire de nuevos formatos como los *reality show* en sus diferentes vertientes. Este tipo de

137 Son numerosas las publicaciones en las que se narra todo el proceso de la ley, entre ellas se puede mencionar el libro elaborado por la Foro Argentino de Radios Comunitarias (FARCO) que fue una de las organizaciones más activas en el proceso de elaboración y de discusión del instrumento legal. En esta publicación titulada *La cocina de la ley* escriben una memoria del proceso Néstor Busso presidente de FARCO, Luis Lázaro funcionario del COMFER y Diego Jaimes integrante de la misma organización sin fines de lucro. Además se incorporan los documentos que se fueron generando en el proceso de la misma a modo de archivo para quienes seguían el proceso.

138 La confrontación entre el gobierno nacional y el denominado ‘campo’ que en realidad era un conjunto de asociaciones de productores agropecuarios como la Sociedad Rural Argentina, la Federación Agraria Argentina, Confederaciones Rurales Argentinas y Coninagro (Confederación Intercooperativa Agropecuaria Limitada) se dio a partir de una resolución del poder ejecutivo que ponía retenciones móviles a las exportaciones. La famosa Resolución N° 125 establecía que las retenciones no eran fijas sino variables de acuerdo a la evolución de los precios internacionales. Lo comenzó siendo una disputa tributaria, rápidamente se transformó en una batalla política que involucró a políticos, medios concentrados y grupos de poder contrarios al gobierno. La mencionada resolución se debatió en el congreso y en el Senado el vicepresidente electo votó en contra de la misma pasando –con este gesto- a la oposición. El conflicto con ‘el campo’ duro desde marzo de 2008 a julio del mismo año. Un análisis de esta situación se puede encontrar, entre muchas otras publicaciones, en el artículo de Esteban Zunino ‘el conflicto campo - gobierno en clarín: un análisis sobre la selección de los temas y la valoración de la noticia’ publicado en la revista *Questions* del año 2010.

formatos colaboraron en la gestación de una noción de ciudadanía neoliberal y de ‘vida urbana (que) impulsó un estilo de vida fundado en la satisfacción consumista, mientras se destruía el aparato productivo (...). Junto a esto, se produjo la instalación de la sociedad de consumo como hecho material y simbólico lo que puso un velo sobre el creciente proceso de empobrecimiento del conjunto de la sociedad e inhibió la construcción de imaginarios colectivos, el logro de metas sociales’ (Wortman: 92). El parámetro de lo *fashion* como valor televisivo produjo un debilitamiento y descreimiento de la política¹³⁹, de los diferentes grupos como los sindicatos, de la justicia¹⁴⁰, entre otros aspectos de la vida cotidiana de los ciudadanos.

En esta etapa de la historia de la televisión, los políticos realizaban sus campañas en los programas de entretenimiento más que en el contacto directo con los posibles votantes a la vez que varios artistas y figuras de la farándula presentaban sus candidaturas en comicios nacionales y provinciales. No sólo el espacio público se había espectacularizado sino también el privado pues los conflictos personales se dirimían, muchas veces, ante las cámaras.

Entre los formatos que comenzaron a popularizarse en esta época, se destacan aquellos en los que la televisión mira, habla y se refiere a sí misma. Este sistema auto-referencial es el que se aborda en programas en los que, por una parte, se muestran los errores cometidos durante las grabaciones o en aquellos cuyo material ya fue emitido ese u otro canal pero que se usa para ‘debatir y analizar’ lo que ocurrió en ellos. Este

139 Muchos teóricos han estudiado los procesos de la llamada ‘telepolítica’ o la mediatización de la política, uno de los más importantes fue Eliseo Verón que además de haber sido uno de los semiólogos más importantes fue asesor de imagen del presidente Carlos Saúl Menem. Actuó también como vocero del grupo Clarín cuando se realizó una de las audiencias públicas convocadas por la Suprema Corte Justicia de la Nación a raíz de una impugnación realizada por el mencionado grupo a la Ley de SCA. En varios de sus trabajos académicos y en sus artículos periodísticos plantea cómo se habían modificado las formas de hacer política dejando el lugar del contacto con la gente y pasando a definirse todo en las pantallas televisivas con las lógicas del espectáculo.

140 Uno de los géneros que hicieron furor en la década de 1990 fueron los programas vinculados con pseudo procesos de justicia. Eran programas que consistían en la presentación de casos y un abogado que efectuaba la tarea de mediación y, cuando no había acuerdo, dictaminaba a favor de uno u otro.

modo de construir televisión fue definido por Mario Carlón (2006) como ‘metatelevisión’¹⁴¹ y se trata de una forma producir programas de TV en los que el insumo básico y la fuente primaria es la misma televisión.

De algún modo, esto implica que la televisión se mire a sí misma con el efecto de poner en imagen y hacer visible aquello que los personajes públicos no quieren explicitar; sin embargo, al mostrar los equívocos, los efectos y la ‘cocina’ de la programación, se rompe con el mito de ‘la magia televisiva’ que consistía en presentar un mundo acabado y perfecto para el televidente.

En algunos casos, estos nuevos formatos tenían la función de acompañar comercialmente los programas de una misma productora o sus asociados pero, en otros, trataban de ejercer una mirada crítica sobre lo que se analizaba. Para ello, se utilizaron tanto archivos donde se podía rastrear historias anteriores de políticos, actores y otras personalidades como la emisión de un programa del día anterior.

Al respecto, se puede mencionar el exitoso *Perdona nuestros pecados (PNP)* conducido por Raúl Portal al que se sumó Federico País donde se tomaban archivos de programas diversos para criticar los fursios y errores cometidos. Otro caso es el de *Intrusos del espectáculo*, actualmente en el aire, conducido por Jorge Rial y por un panel de ‘opinadores’, autodenominados ‘periodistas del espectáculo’ que se dedican a co-entrevistar provocativamente a las estrellas del momento o a impulsar la discusión de personajes en conflicto.

Este tipo de programas llevó a una saturación de los espectadores, generando un descrédito de lo visto que comenzó a resquebrajar el pacto de credibilidad entre la audiencia y muchas de las producciones que se emitían por los canales. De la misma

141 Este fenómeno televisivo es propio de la década de los '90. El mismo Carlón sitúa el inicio del proceso en un programa que tuvo mucha repercusión llamado *Las patas de la mentira* que fue primero dos videos con ‘fursios’ y fallidos de políticos editados por Miguel Rodríguez Arias en el año 1990 que se distribuyó con la revista *Noticias* para luego transformarse en un programa de televisión conducido por Lalo Mir y emitido por Canal 2 América TV desde 1995.

manera que la gente pensaba que los políticos mentían y debían irse, por la misma época se instaló una sospecha sobre la verosimilitud del material audiovisual que circulaba en las pantallas, sospecha que debilitó la presencia central de los medios en la visibilidad de la gente.

Esta ‘falta de confianza’ en los medios fue producto, entre muchas otras cuestiones¹⁴², de nuevas ofertas y opciones resultantes de la proliferación de las radios FM llamadas ‘truchas’ en todo el país y de canales de cable que ofrecían propuestas temáticas más seductoras. Estos procesos no sólo impactaron sobre el público sino también incidieron en la misma maquinaria mediática. Las grillas comenzaron a ofrecer programaciones organizadas por temas, tipo de audiencia, formato o género. El impacto también se sintió en los programas periodísticos cuyas rutinas, estrategias, géneros y estilos cambiaron, se confundieron y se hibridaron, perdiendo calidad en la mayoría de los casos.

Cada vez con mayor frecuencia, los informativos incorporaron el hábito de la editorialización de las informaciones, a veces de manera desembozada -contradiendo su propio discurso basado en axiomas del tipo ‘ésta es la verdad’, ‘sólo brindamos información’, por tomar algunas frases que se escuchaban y se escuchan habitualmente. También comenzaron a incluirse en el noticiero secuencias propias de otros géneros, tales como fragmentos de films o dramatizaciones de casos, secuencias humorísticas -*bloopers*, fallidos, etc.- (Carlón: 2006).

Fueron los años de oro del periodismo de investigación; sin embargo, ni la seriedad de las propuestas, ni el esfuerzo por develar la trama oculta de la corrupción alcanzó a equilibrar la balanza de la credibilidad del público. Fue también el momento

¹⁴² Entre las formas que colaboraron con el desprestigio de lo televisivo se pueden mencionar la difusión de noticias sin sustento de fuentes, la falta de especialización de quienes opinaban sobre cualquier temática, la invención de personajes llamados ‘mediáticos’, la incorporación de la publicidad como parte del programa y no como algo diferenciado de la estructura del formato, a incitar a la aparición de la ‘gente común’ en la pantalla generando un deseo insoportable de los minutos de fama, entre otros aspectos que transformaron a la televisión ‘en el árbitro de acceso a la existencia social y política’ (Wortman, 2007: 96).

en que salieron al aire propuestas televisivas novedosas que estaban en las antípodas tanto por su ética como por la calidad periodística de las formas más ligadas a la farandulización del medio. Frente al modelo de Fabián Polosecki¹⁴³, un ejercicio de seriedad periodística tanto por las temáticas abordadas y el tratamiento de fuentes como por el trato al entrevistado, se podía encontrar en las pantallas programas como el de Mauro Viale cuya popularidad se basaba, precisamente, en la explotación de los conflictos y la total ausencia de ética en el tratamiento de los temas. Este tipo de propuestas, se caracterizaron por la puesta en cámara de personajes que se hacían mediáticos en ese momento, la utilización del escándalo como modo de visibilización, la implementación de una estética del grito, del insulto y del golpe como forma de dirimir las diferencias, entre otros aspectos reñidos con la calidad periodística y/o televisiva, el respeto por el otro y cualquier tipo de decoro¹⁴⁴.

Este modelo televisivo, que se mantiene en vigencia hasta la actualidad en muchos programas, es una muestra de la impronta de los modelos neoliberales en la televisión argentina. Por lo mismo, los ciclos de ficción eran pocos debido a que las televisoras les resultaba más económico importar contenidos que producirlos, lo que generó un deterioro de la producción nacional durante este periodo. Al respecto, se debe recordar las movilizaciones encabezadas por los trabajadores de ficción que salían al espacio público con la leyenda: ‘Somos actores y queremos actuar’, una campaña encabezada por el Sindicato Argentino de Actores que se inició en abril de 1999.

143 Un análisis de la propuesta de este programa se encuentra en el libro editado por Carlos Vallina y Fernando Martín Peña en el año 2006 acerca de lo que ellos denominan ‘La mirada Polosecki’.

144 Los programas conducidos por Mauro Viale como *La mañana*, *El mediodía* o *La tarde con Mauro Viale* eran típicos ejemplos de la televisión bizarra en la que se dramatizaban casos policiales, los testigos o involucrados en los casos discutían en cámara sus puntos de vista, llegando a peleas a golpes de puño o tirones de pelo en cámara. Por el programa pasaban además personajes de la farándula ‘venidos a menos’ o habitués de la noche porteña devenidos en ‘opinadores’ de todo cuanto se trataba. Si bien el formato era el del *Talk Show*, durante las emisiones se podía encontrar una mezcla de géneros televisivos que profundizaban la estética bizarra del mismo.

Durante esta crisis del modelo de televisión generalista, los canales privilegiaron la emisión de programas de bajo presupuesto, particularmente, de aquellos que consistían en la presencia de un conductor y de un grupo de ‘panelistas’ opinando sobre un tema con un decorado de fondo. Este formato, aún vigente en los programas de chimentos, en los llamados ‘ómnibus’ y en los de debate político, no sólo se dio en el área metropolitana y en los canales mal llamados ‘nacionales’. La producción en cada una de las regiones del país siguió la misma lógica, sobre todo porque los presupuestos para la producción audiovisual en las provincias fueron siempre infinitamente menores de los de Buenos Aires.

Si hasta entonces la ficción no había sido casi nunca un fuerte en la producción local, en el periodo mencionado fue casi inexistente. Tal como lo señalan Marcelo Brunet (2014) y Gustavo Iovino (1998) para el caso de la televisión de Jujuy y de Salta, las condiciones productivas y económicas de ambas provincias determinaron una conformación particular de las programaciones locales. La grilla se solía conformar con informativos y algún que otro programa periodístico de entrevistas o del tipo ‘ómnibus’, conjugado con series, telenovelas y otros productos comprados a canales nacionales o internacionales, material que popularmente se denomina ‘enlatado’.

En estas condiciones de precariedad, las productoras locales se vieron en la tarea de recurrir a los formatos de bajo presupuesto similares a los ya descriptos o, como en algunos de los casos citados en este estudio, se vieron obligadas a postergar la realización de otros proyectos de envergadura y mayor calidad¹⁴⁵. Obviamente, los géneros de la ficción casi se dejaron de producir en la región durante la década de 1990

145 Este es el caso de *Historias de las orillas* una serie televisiva de ficción, compuesta por ocho capítulos dirigida por Alejandro Arroz sobre cuentos de Carlos Hugo Aparicio y que estaba pensada, diseñada y con algunos guiones escritos desde mediados de los años '90 y que recién pudo filmarse en el 2012 y se encuentra en el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) a la espera de pantallas televisivas para su exhibición: www.catalogo.bacua.gob.ar

y los primeros años del dos mil por los altos costos de presupuesto que implica llevar adelante este tipo de proyectos televisivos.

El estado de situación descripto tuvo también como consecuencia que fueran escasas las producciones locales que salían de los circuitos regionales para ser proyectadas en pantallas llamadas ‘nacionales’¹⁴⁶, dejando en un cono de sombra lo poco que se hacía en las provincias en materia audiovisual.

La reconfiguración de los campos productivos audiovisuales

La ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual vino a modificar sustancialmente el panorama de las producciones locales, recogiendo varios reclamos que se hicieron al respecto. Uno de los aspectos significativos de dicha normativa es que define y brinda un espacio importante a la denominada ‘producción local’, entendida como la ‘programación que emiten los distintos servicios y realizada en el área primaria respectiva o en el área de prestación del licenciatario en el caso de los servicios brindados mediante vínculo físico. Para ser considerada producción local, deberá ser realizada con participación de autores, artistas, actores, músicos, directores, periodistas, productores, investigadores y/o técnicos residentes en el lugar en un porcentaje no inferior al sesenta por ciento (60%) respecto del total de los participantes’ (2009:13).

Esta definición tiene una implicancia laboral pero también política: por una parte, porque define porcentajes mínimos de participación de los miembros de la comunidad local en diferentes roles abriendo las puertas a posibilidades laborales inexistentes hasta entonces y, por el otro, porque determina la necesidad de considerar un ámbito territorial y geopolítico para las producciones audiovisuales. Con ella se responde a un reclamo de los productores locales que siempre fueron subcontractados o

146 Uno de los pocos ejemplos es el programa *Hacia el norte* dirigido por Jorge Barbatti y conducido por Gustavo Iovino en el que se entrevistaban artistas e intelectuales locales sobre aspectos de la cultura de la región. Fue emitido por la señal de cable *Canal á*. Se pueden mencionar otros ejemplos que se emitían por *Argentinísima TV* o por *Canal Rural* pero que, en general, eran producciones pagadas por productores agropecuarios o que reforzaban la idea del pintoresquismo local y, por lo mismo, obtenían una cuota mínima de pantalla en los canales de Buenos Aires.

utilizados como mano de obra para las producciones centrales que filmaban en las diversas provincias.

Pero la ley, en su apartado de definiciones, avanza también sobre las pautas para las señales sobre todo regionales sosteniendo que una señal regional es ‘la producida mediante la asociación de licenciarios cuyas áreas de prestación cuenten cada una de ellas con menos de seis mil (6.000) habitantes y se encuentren vinculadas entre sí por motivos históricos, geográficos y/o económicos. La producción de una señal regional deberá efectuarse conforme los criterios establecidos para la producción local, incluyendo una adecuada representación de trabajadores, contenidos y producciones locales de las áreas de prestación en las que la señal es distribuida’ (2009: 15). Esta definición se refuerza con la prescripción explicitada en el artículo N° 65 referido a los contenidos y que deben alcanzar un porcentaje del 60% de producción local (2009:42-44).

Estas definiciones impactan directamente y seguirán impactando en las programaciones televisivas que progresivamente van incorporando mayor producción local aunque se mantienen los formatos más habituales de bajo costo, tales como los de entrevistas o de magazines en el piso con formato de vivo o falso vivo. En el caso de Salta, algunos canales comenzaron a negociar con productoras del lugar para la emisión de series financiadas por el estado nacional. Este es el caso de la serie *El aparecido* de Mariano Rosa que se emitió en el año 2014 por la señal de *Canal 9* de Salta.

El artículo 153 de la LSCA determinan el tipo de políticas públicas con respecto al sector y faculta al Poder Ejecutivo a implementar políticas de fomento. Sostiene la necesidad de:

- a) *Capacitar a los sectores involucrados sobre la importancia de la creación de valor en el área no sólo en su aspecto industrial sino como mecanismo de la promoción de la diversidad cultural y sus expresiones.*
- b) *Promover el desarrollo de la actividad con una orientación federal, que considere y estimule la producción local de las provincias y regiones del país.*

- c) Promover la actividad de productores que se inicien en la actividad.*
- d) Desarrollar líneas de acción destinadas a fortalecer el desarrollo sustentable del sector audiovisual.*
- e) Implementar medidas destinadas a la identificación de negocios y mercados para la inserción de la producción audiovisual en el exterior.*
- f) Facilitar el acceso a la información, tecnología y a los ámbitos institucionales existentes a tal fin.*
- g) Desarrollar estrategias y coproducciones internacionales que permitan producir más televisión y radio de carácter educativo, cultural e infantil. A tal efecto deberá prever la creación de un Fondo de Fomento Concursable para la Producción de Programas de Televisión de Calidad para Niños, Niñas y Adolescentes.*

(2009: 78)

Esta formulación explícita las políticas de estado se comenzaron a implementar inmediatamente promulgada la ley, casi el mismo día de la aprobación en el Senado de la Nación el 10 de octubre de 2009. Algunas de ellas dieron continuidad a desarrollos como los propuestos por el INCAA en relación de fondos concursables para programas de televisión que se ya se realizaban desde el año 2003 y que trataban de federalizar la producción audiovisual.

La letra de la ley sostiene la necesidad de modificar el mapa productivo del sector audiovisual en su conjunto pero, fundamentalmente, se refiere al televisivo, fuertemente concentrado, aún hoy, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta modificación estaría apoyada en la capacitación de los actores en sus diferentes lugares de residencia, el fomento a la producción local, la ampliación de la base productiva y de los actores en cada una de las provincias, el desarrollo de políticas de comercialización que beneficien a las producciones federales, entre otros aspectos.

Todas estas medidas produjeron que se implementaran, por ejemplo, el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales por parte del INCAA y que generó un caudal de producción de más de cuatrocientas realizaciones distribuidas en las siete regiones en que se dividió el país¹⁴⁷. A la vez, se incrementaron las pantallas propiedad del estado para albergar, en primera instancia, la producción

147 Cfr. www.incaa.gov.ar

mencionada mientras se desarrollaban convenios con los canales privados para la exhibición de los materiales. Concentrados en la Sociedad del Estado Radio y Televisión Argentina (RTA) –organismo también creado en la Ley 26522- se comenzó a nuclear las estructuras ya existentes como *Canal 7*, *La Tv Pública* junto con *TÉLAM* (agencia de noticias del estado nacional) *Radio Nacional* y *Canal Encuentro* (canal del Ministerio de Educación), entre otros medios propiedad del estado. Junto a la renovación de equipamientos y tecnología de las estructuras vigentes, se crearon las señales de *Paka-Paka* (infantil), *DeporTV* (deportiva), *INCAA TV* (señal que difunde prioritariamente la producción documental y ficcional nacional), *Telesur* (un emprendimiento continental financiado por Argentina, Bolivia, Cuba, Ecuador, Nicaragua y Venezuela con el formato de un canal de noticias); *Tecnópolis TV* (dependiente del Ministerio de Ciencia y tecnología), entre otros.

El impacto de las políticas públicas en la producción local

A más de cinco años de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual hay una serie de logros que tuvieron un impacto fuerte en los mapas productivos aunque quedan aspectos pendientes de resolver. Los balances hasta el momento tienen una vertiente cuantitativa que se puede ver en los informes de gestión y una visión política del impacto de dicha implementación.

En primer lugar, además de los números ya brindados hasta aquí en la investigación, se pueden mencionar otros. En primer lugar, *La Televisión Pública* ha sido la emisora que más albergó a las producciones regionales y eso hizo que los

números crecieran de dos títulos de ficción nacional estrenados en el año 2009 se pasen a más de quince en el 2014¹⁴⁸.

Un dato significativo también está dado por la cantidad de horas de ficción generadas a partir del Concurso Federal de Fomento del INCAA en el año 2010. En dicha convocatoria se generaron diez horas en la Zona Metropolitana (provincia de Bs. As. y C.A.B.A.), trece en la Centro Norte (Córdoba y Santa Fe), diez en Nuevo Cuyo (San Luis, San Juan, Mendoza y la Rioja), diez en el Noroeste (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán y Santiago del Estero), trece en el Noreste (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos) y tres en la Patagonia (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego) (Nicolosi: 2014: 56). Esto implica un porcentaje muy similar entre seis de las siete regiones siendo la región de la Patagonia la de menos incidencia en el mapa productivo.

Otros datos significativos de los crecimientos de las producciones locales que luego tendrán circulación en las pantallas de incidencia nacional se encuentran en el trabajo de Luciana Cáceres y Carina Rodríguez (2014) en el que hacen un balance en el sector de los ‘fierros’ como se lo denomina en el ambiente técnico. En el estudio realizado en la Universidad Nacional de Quilmes, para el mismo periodo de 2010, de un total de ciento noventa y un técnicos empleados en todo el país treinta y siete corresponden a la provincia de Bs As., cuarenta y dos del Centro Norte, treinta y cinco del Nea, veintiséis del Noa, treinta y dos del Nuevo Cuyo, dieciséis de la Patagonia, dos de otros países y uno del cual no se obtuvieron datos.

148 La base de los datos que acá se textualizan y los que se utilizarán en el próximo apartado están apoyados en los balances realizados a nivel nacional por el equipo del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina integrado por miembros del INCAA y representantes de catorce universidades nacionales de todo el país y que se encuentran contenidos en el libro del año 2014 *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural* coordinado por Alejandra Pía Nicolosi. También se toman datos relevados en los trabajos presentados en varias jornadas especializadas por Alejandra García Vargas quien fue coordinadora del Polo Noa de producción audiovisual (integrado por Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca); también se toman los informes de coordinación del Polo Noa (elaborado por García Vargas) y los del Nodo Salta (elaborados por la coordinadora Ana Inés Echenique). Finalmente se toman algunos balances críticos como los elaborados por Martín Becerra investigador de la UBA y de la Universidad Nacional de Quilmes o de Sebastián Lacunza, actual director del periódico *Buenos Aires Herald*.

Para el caso de las provincias de Salta y Jujuy, la primera aportó el 35% del total contratado en la región y la segunda llegó al 50%. El 15% restante fue de Catamarca y no se tienen datos de Tucumán porque no hubo presentaciones en esta convocatoria o no fueron seleccionadas para el caso de la producción documental.

Estos números indican un crecimiento fuerte en la producción y en las oportunidades de los realizadores locales que generó una cantidad importante de producciones regionales de alta calidad tanto en el formato de la ficción como en lo documental. Algunas de ellas pudieron acceder a las pantallas de los canales metropolitanos con incidencia nacional como el documental *Avelino, la historia del mítico dirigente minero jujeño* del colectivo *Wayruro comunicación popular* de la provincia de Jujuy; *Muñecos del destino*, serie de ficción dirigida por Patricio García de la provincia de Tucumán o *Los anillos de Newton*, serie de ficción dirigida por Rolando Pardo de Salta. Pero al mismo tiempo, hay otras series financiadas y terminadas que se encuentran en el catálogo del BACUA esperando tener pantallas para poder ser emitidos; es el caso de la serie *Historias de las orillas*, ficción dirigida por Alejandro Arrozo de Salta¹⁴⁹.

En el aspecto político, las convocatorias han puesto el acento de manera muy fuerte sobre la impronta local de la producción y las temáticas regionales en las historias que se iban a contar. Esto ha generado que muchos actores del sector audiovisual que venían trabajando en el mismo sentido desde hace muchos años encontraran una vía importante para canalizar sus inquietudes y proyectos en los financiamientos previstos por el estado nacional.

149 En entrevistas realizadas a diferentes realizadores en el marco de la presente investigación (Alejandro Arrozo, Mariano Rosa, Ariel Ogando, Patricia García, Federico Dada, Daniela Seggiaro, entre otros) la mayoría de ellos valoran el desarrollo de los planes de fomento pero ponen el acento en la falta de resolución y la demora en la puesta en el aire de las producciones. Esta carencia tiene que ver con varios aspectos legales que no están resueltos como el modo de vínculo de las productoras con las televisoras locales, aspectos legales del BACUA para poder interactuar con organizaciones con fines de lucro, cesión de derechos entre otros aspectos.

En cada una de las producciones mencionadas, el foco está dado por una mirada sobre las problemáticas locales que tuvieron una fuerte incidencia sobre las representaciones sociales de la región y que, a la vez, afectaron los cuerpos concretos de los sujetos y los colectivos involucrados. La invisibilidad de lo afro en las historias y las culturas locales, la desocupación y el impacto ambiental que generó los avatares económicos de la mina ‘La Casualidad’ o el secuestro y desaparición del dirigente jujeño que pretendía producir cambios estructurales en las relaciones laborales de su provincia. Se trata de relatos y casos invisibilizados o acallados por la historia oficial de cada lugar.

Para el caso de la ficción, la elección de estos creadores fue también la recuperación de historias que circulaban ‘en voz baja’ y formaban parte de la memoria viva de una comunidad local. *Historias de las orillas* reúne relatos sobre hombres y mujeres de Salta que viven en situación de marginalidad y pobreza con una temática y entonación similar a las del film *Luz de invierno* -analizado en capítulos anteriores-. La serie *El aparecido*, por su parte, recupera el corpus legendario del noroeste mientras *Muñecos del destino* se centra en las relaciones laborales paternalistas arraigadas en la sociedad tucumana¹⁵⁰.

En cada una de estas series televisivas, se abordan representaciones sociales muy cristalizadas en los imaginarios provinciales (Cebrelli-Arancibia: 2005) sobre las que se opera una mirada que las pone en cuestión y las resquebraja. Al mismo tiempo, cada una de las propuestas audiovisuales recupera diferentes fragmentos de la memoria local, trabajando el espesor temporal de las representaciones involucradas (Cebrelli-Arancibia: 2005, 2011) para contrastarlas con una nueva idea de nación.

150 *El aparecido* y *Muñecos del destino* se analizarán en los próximos capítulos de este trabajo. Se dejó de lado *Historia de las orillas*, precisamente por su similitud con el film *Luz de invierno*, del mismo director.

Los desafíos que quedan

Se han señalado algunos aspectos que faltan desarrollar para que la Ley de SCA tenga el impacto esperado tanto en los planos laborales como en los políticos y en los culturales. Es una ley que ha disparado no sólo aspectos contenidos en la letra misma del documento sino que ha generado efecto mucho mayores y duraderos de lo que se esperaba. Sin embargo, para que esto se potencie y sea posible, sobre todo para el conjunto de las provincias que no participan del mercado audiovisual metropolitano, hay aspectos a mejorar y/o corregir.

Además de las escasas de pantallas para el caudal de producción que se ha generado y se viene generando, hay un incipiente desarrollo de las políticas de fomento que apunten a la sustentabilidad de los medios sobre todo en las regiones más alejadas de los centros de producción económica. Una de los aspectos que se esgrimen a la hora de no financiar o no difundir las producciones por parte de las televisoras locales se encuentra el tema de la sustentabilidad de los medios o de la poca rentabilidad que, supuestamente, dejaría al emitir un programa local. Esto va encadenado a la falta de regulación de la pauta publicitaria privada y a la ausencia de legislación efectiva que regule también la pauta de los organismos públicos¹⁵¹.

Este paquete de normativas concomitantes, reclamado por varios sectores, lograría potenciar el mercado productivo en cada una de las regiones sin que dependa exclusivamente de las políticas nacionales de fomento a la producción audiovisual. Esto sería un gran avance, sobre todo teniendo en cuenta que las productoras de las provincias logran subsistir gracias a una actividad diversificada entre la producción de programas de bajo costo, de series o de films para las convocatorias nacionales junto con la elaboración de spots publicitarios y hasta con el registro de eventos sociales.

151 Durante la segunda jornada del Seminario 2014 del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina del INCAA y de las universidades nacionales, se planteó un debate sobre la pauta publicitaria privada. Allí se puso en evidencia que el setenta y cinco por ciento de la pauta publicitaria nacional la manejan cinco agencias de publicidad que se encuentran radicadas en C.A.B.A.

Otro problema que impacta en la difusión de las producciones es la demora en el concurso y adjudicación de nuevas licencias que habiliten la presencia de nuevos medios audiovisuales. En muchas áreas, el crecimiento de las emisoras de frecuencia modulada fue tal que superó ampliamente la capacidad del espectro. Es el caso de Salta que aun hoy mantiene un área de conflicto con noventa y nueve emisoras en una banda que debería reducirse a sesenta o setenta¹⁵². Esto hace que la falta de resolución de la zona de conflicto radiofónica arrastre a la falta de resolución de las televisoras de aire que año a año van creciendo en número aunque no necesariamente en cumplimiento de la ley¹⁵³.

Por su parte, la confrontación simbólica que implica la construcción de una nueva comunicación necesita no sólo de una producción de alta calidad sino también de un aparato crítico y académico que valide y legitime el campo audiovisual en expansión. Si bien ya existen publicaciones académicas que abordan las nuevas producciones, falta una crítica instalada en el corazón de los medios (televisoras, radios, periódicos, revistas especializadas y de alcance masivo) que hable y valore positivamente esta nueva producción.

Otro trabajo pendiente es un relevamiento en profundidad de las audiencias y del impacto de la nueva televisión en éstas como manera de articular y ajustar la producción audiovisual y las políticas públicas. También es necesario el estudio de los contenidos televisivos de cada una de las provincias y regiones que componen el país. Los estudios existentes son escasos y se han realizado de un modo ocasional y, con frecuencia, están

152 Parte de los problemas que acá se enuncian también están vinculados a la falta del desarrollo de las delegaciones de la AFSCA en el país. La delegación Salta, por ejemplo, se mantiene con tres empleados (incluido el delegado) desde que era parte del COMFER hasta hoy; sin embargo, debe atender una grilla de más de noventa radios y más de diez canales sólo en la capital de la provincia lo que hace imposible el control y el desarrollo de las políticas de inclusión que la ley prevé en su articulado.

153 El caso de Salta es paradigmático porque entre el 2009 se sumó el *Canal 9* al histórico canal de aire, el 11. En el 2015 existen, por lo menos, diez canales de aire más; cada uno de ellos emite con diferentes condiciones de precariedad que inciden en los trabajadores. Durante el año 2014, el tenor de los conflictos laborales internos obligó al *Canal 6* a bajarse del aire por un tiempo.

dispersos en el territorio nacional¹⁵⁴. En ese sentido, es destacable la Convocatoria realizada por la Defensoría del Público y CONICET en el 2014 a investigadores de todo el país, proponiendo un estudio interdisciplinario de los programas producidos por los canales locales a lo largo y a lo ancho de la Argentina¹⁵⁵.

El análisis del espesor semántico y de la densidad de las representaciones que se entran en las producciones televisivas sigue siendo una de las claves para aprehender la disputa por el sentido, central en este momento de la historia. En momentos en que se está refundando el campo de la comunicación audiovisual, la tarea de productores, académicos, críticos, funcionarios y demás actores del sector debería continuar apuntando a la construcción de otras visibilidades, otros regímenes representaciones y otras historias que puedan ser cada vez más inclusivas en un mapa nacional. Una representación nodal de la nación que sea capaz de contener las diferencias existentes sin ocluir ninguna de ellas.

154 Entre éstos y para la región que nos ocupa, se puede mencionar el relevamiento y etnografía de las audiencias de San Salvador de Jujuy realizado por Alejandra García Vargas (2008-2014).

155 En esta convocatoria de Proyectos de Investigación Orientado se ha presentado un equipo interdisciplinario e interprovincial dirigido por la Dra. Alejandra Cebrelli que coordina un equipo de trabajo para analizar los noticieros televisivos de cinco provincias: Salta, Jujuy, Tucumán, Chaco y Corrientes. En el mismo se busca ver los puntos de contacto y las difracciones entre los medios cuando abordan a los grupos considerados subalternos de cada una de las sociedades.

Capítulo 4: Identidades salteñas en la era de la reconfiguración de las industrias culturales

...se abre camino otra política que tiene como ejes: la operación de apropiación, esto es la activación de la competencia cultural de la gente, la socialización de la experiencia creativa, y el reconocimiento de las diferencias, de lo que hacen los otros, las otras clases, las otras etnias, los otros pueblos, las otras generaciones, es decir la afirmación de una identidad que se fortalece y se recrea en la comunicación -encuentro y conflicto- con el/lo otro.

Jesús Martín-Barbero

Una de las características de los tiempos coyunturales, cuando las certezas se licúan y las viejas hegemonías se desvanecen por la presión de los grupos que han sido subalternizados por muchos años, es la disputa por la significación que se produce en diferentes planos y niveles, tanto en el económico y el ecológico como cultural (Escobar, 2005: 100-105)¹⁵⁶.

Desde hace más de una década y en el marco de gobiernos populistas y de políticas orientadas a la ampliación de los derechos de ciudadanía, esta puja distributiva se ha dado en Argentina y en ciertos países de América Latina –sobre todo en Venezuela, Ecuador, Brasil y Bolivia- y es legible en la recuperación de la acción política de grandes sectores de la población que habían sido subalternizados por mecanismos y estructuras colonizantes. Desde el punto de vista simbólico, se trata de la lucha por el derecho a la palabra, a la imagen y a la mirada de quienes habían sido invisibilizados y acallados históricamente.

Como ya se dijo, en Argentina, la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual fue y es uno de los instrumentos claves de la confrontación distributiva del campo audiovisual pues ha permitido el surgimiento de nuevos escenarios comunicacionales donde se puede mirar y exhibir la diferencia cultural plasmada en valores y prácticas específicas. Las imágenes, las formas de decir y de hacer

¹⁵⁶ El concepto de ‘conflicto distributivo’ fue desarrollado por el antropólogo colombiano aunque se ampliará en los próximos capítulos, fundamentalmente en el VI.

textualizadas en los programas televisivos referidas al centro productivo y simbólico del país y presentadas como único paradigma de la argentinidad, se ven confrontadas por la presencia de otras miradas, relatos, retóricas, formas de percibir. La lectura contrastiva resultante produce un efecto de extrañamiento en el espacio normatizado de la audiovisión hegemónica (Arancibia: 2014) que cuestiona la homogeneidad de la representación nodal de ciudadanía. De este modo, la LSCA sumada a un conjunto de leyes orientadas a la ampliación de derechos¹⁵⁷ abren la puerta a la articulación de diferencias específicas y a la puesta en pantalla televisiva de la heterogeneidad de la sociedad argentina.

Las cuotas de pantalla para producciones locales, el reconocimiento de los derechos a las identidades culturales, la generación de un sistema de fomento a la producción localizada geopolíticamente y otras medidas similares han construido un umbral visual que deja espacio a miradas y perspectivas desconocidas para buena parte de la audiencia, posibilitando al público la opción entre las propuestas de la nueva y la televisión ‘tradicional’, puestas así a competir por la receptividad. De esta manera, se refunda un escenario audiovisual y comunicacional cuyas formas de distribución cultural, mucho más equitativas, lo transforman en uno de los espacios democráticos donde cabe la diferencia y la diversidad, donde se representan desde el encuentro hasta el conflicto sin obliterar ninguno de los dos.

La localización de las miradas

Como ya se dijo anteriormente, uno de los desafíos más importantes que aparece en este cambio de paradigma comunicacional es el de definir estrategias para fisurar los

157 El proceso argentino de los últimos diez años estuvo marcada por la conquista y la restitución de derechos a colectivos sociales que había sido marginalizados: grupos LGTBIQ, mujeres, niños, pueblos originarios, adultos mayores, entre muchos otros. Estos derechos se van articulando entre sí de modo que se entrama una idea de sociedad que asienta el proyecto colectivo desde la diferencia y no desde la homogeneidad impuesta desde la hegemonía.

regímenes representacionales¹⁵⁸ que se han naturalizado en y por una producción audiovisual fuertemente centralista tanto en los modos de producción como en las relaciones económicas y en los imaginarios puestos a circular. El otro desafío es el de trabajar para evitar la pura reproducción de las representaciones ya instaladas, naturalizadas y de probada eficacia en el terreno comunicacional audiovisual en los nuevos medios generados a partir de la implementación de la Ley.

Las producciones locales, resultantes de la apertura de la regulación, se asientan sobre las formas existentes en la región a las cuales actualiza y renueva al articular memoria e innovación en los diferentes niveles. El material audiovisual generado en el marco de diferentes programas de fomento de la producción audiovisual (líneas diversas del INCAA, Programa Polos y Nodos Audiovisuales, Programas *Prime Time* del Consejo Interuniversitario Nacional, entre otras) posibilitan la construcción de un mapa que incorpora miradas diversas, ponen en juego otras narrativas nutridas de los relatos, las experiencias, las memorias, los saberes, las creencias, todo lo cual transcurre en un tiempo propio de cada localidad.

Producciones como *Muñecos del destino* realizado de la provincia de Tucumán, *Maestros del Norte* de Jujuy, *Blanco y Negro* o *El aparecido* de Salta van horadando el espacio televisivo con voces, modalidades, retóricas, rostros, corporalidades e historias que dan cuenta de los modos diversos de habitar y construir el territorio. Se pone en pantalla una producción que tienen un fuerte anclaje en las memorias colectivas y en las

158 Las representaciones sociales se configuran en discursos que dan testimonios de un saber de conocimiento sobre el mundo y de un saber de creencia, abarcador de un sistema de valores. Estos discursos cumplen un rol identitario constituyendo una mediación social que permite a los miembros de un grupo edificarse una conciencia de sí y una identidad colectiva (Cebrelli-Arancibia: 2009). Las representaciones sociales establecen una relación particular con las memorias de los diferentes actores y grupos porque cada una posee una facilidad notable para archivar y hacer circular conceptos complejos cuya acentuación remite a ciertas ideologías pero también a determinados momentos de un pasado a veces remoto. Para nosotros, esa capacidad para hacer ‘resonar’ en un tiempo presente el eco de otros tiempos de la historia, ese particular ‘espesor temporal’, es una de sus características determinantes a la hora de intervenir en los procesos de diferenciación social pero también de adscripción identitaria y de construcción del territorio (Cebrelli y Arancibia: 2011).

tramas históricas recientes en la que los actores sociales diversos se reconocen y se ven interpelados.

Se produce una operatoria compleja en la que la imagen televisiva da cuenta de las modalidades diversas de las identidades en juego y, a la vez, se convierte en vehículo de interpelación frente a las identidades pretendidamente monolíticas y monológicas de las que circulan todavía en algunos medios mal llamados nacionales. Estas marcas identitarias tienen que ver no sólo con formas simbólicas específicas sino también con índices diferenciadores de clases y de grupos sociales, con marcas de racialidad y con prácticas específicas que forman parte de los modos de producción y de subsistencia de los pobladores de la región.

En este contexto se da un proceso parecido al que menciona Stuart Hall en sus estudios sobre identidad¹⁵⁹, cuando señala que “hay un movimiento desde abajo. La gente y los grupos y las tribus que fueron inscritos previamente en las entidades llamadas estados-nación comienzan a redescubrir identidades que se habían olvidado” y, por supuesto, salen a los espacios públicos a reclamar los lugares que históricamente les fueron negados. Se produce una reapropiación de las operatorias identitarias en función de los intereses de los colectivos diversos. Un proceso que se da porque hay un Estado construyendo, como una de sus funciones específicas, la idea de lo nacional desde un proceso articulador de las diferencias y que, entre otros lemas, ha sostenido fuertemente que ‘la patria es el otro’¹⁶⁰. Se trata de un proceso político en el que la

159 Cfr. Hall, 2010: 339-348

160 Aquí se hace referencia al discurso de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner pronunciado el 25 de mayo de 2013 en ocasión de cumplir una década el proyecto de gobierno denominado Kirchnerismo. En esa oportunidad, al cierre del discurso en Plaza de Mayo y en conmemoración al movimiento de mayo de 1810, sostuvo que: ‘Tenemos que cerrar ese río con memoria, con verdad, con justicia, con trabajo y con convicciones de que tenemos que unirnos porque la patria es el otro, sea quién sea’. La versión completa de dicha pieza oratoria se puede encontrar en: <http://www.presidencia.gob.ar/discursos/26500>

otredad no es sólo tema de campaña sino que es la explicitación de actores que acompañan, producen y co-coordinan los procesos de ampliación de derechos.

Desde esta perspectiva, entonces, la alteridad que antes funcionaba como principio explicativo no sólo de los males del país (como en el siglo XIX) sino de las prácticas políticas, pasa de ser una categoría descriptiva a una categoría jurídica con alcances importantes. Por ello, si se hiciera una lectura transversal de las diferentes leyes que promueven la ampliación de derechos, se podría encontrar que en muchas de las normativas generadas en los últimos doce años se encuentra explícitamente la presencia de otro no ya como pasivo receptor de políticas públicas sino como activo constructor de sus derechos. En la misma Ley de SCA, no sólo hay un reconocimiento de que –por ejemplo- los pueblos originarios podrían tener voz y espacios en los medios sino que pueden (y deben) administrar medios, generar políticas de comunicación, participar de las decisiones de los organismos del estado, etc.¹⁶¹.

Lo mismo ocurre con otros colectivos que, en la vieja ley instaurada por la dictadura, no eran considerados como potenciales portavoces. Así ingresan al mercado comunicacional las universidades, las iglesias o las cooperativas que, de acuerdo al decreto ley de Radiodifusión, no podían ser propietarias de medios.

Las formas de dar cuenta de las identidades

161 La ley 26522 tiene muchos artículos referidos a la participación de los pueblos originarios en la gestión y administración de la comunicación. En el artículo 16, cuando se prescribe la composición del Consejo Federal de Comunicación Audiovisual (CoFeCa) en el inciso I se lee: ‘Un (1) representante por los Pueblos Originarios reconocidos ante el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI)’ (2009: 22). Cuando se habla de los licenciatarios posibles, en el tercio que le corresponde a las organizaciones sin fines de lucro, se reconoce a los pueblos originarios porque ellos tienen personería jurídica reconocida por la constitución nacional (2009: 28). En el artículo 89, donde se hacen reservas de frecuencias, se sostiene que ‘e) Una (1) frecuencia de AM, una (1) frecuencia de FM y una (1) frecuencia de televisión para los Pueblos Originarios en las localidades donde cada pueblo esté asentado’ (2009: 56). Alusiones y menciones como las señaladas se pueden seguir encontrando en diferentes articulados de la normativa.

En las ficciones producidas en el noroeste argentino aparecen una serie de elementos que permiten ir mapeando las modalidades en que se visibilizan las formas de construir identidades en el discurso audiovisual. Las estrategias que se ponen en juego son múltiples y variadas a los efectos de que el discurso audiovisual se articule con las formas de decir y de poner en imágenes las identidades locales en esta coyuntura comunicacional y política¹⁶². Una de éstas, tal vez la más evidente, se da en el nivel de lo tópico. Las temáticas abordadas tanto en los documentales como en las producciones ficcionales hacen referencia a las mitologías locales, a las historias que ‘todos conocen’ en un territorio determinado y que circulan de boca en boca pero que no tuvieron antes la oportunidad de circular en las pantallas mediáticas, historias de vida que dan cuenta de memorias familiares o de comunidades pequeñas. Muchas de estas producciones se centran en la reconstrucción de la historia reciente, sobre todo de la vinculada a las luchas y movimientos sociales, destacando la acción de sus dirigentes y, con ello, posibilitando la recuperación de trayectorias heroicas tanto individuales como colectivas.

¹⁶² Es importante mencionar las producciones realizadas en el marco de las Ficciones Federales Región NOA y los Documentales Federales Región Noa convocatoria 2010 del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). En el caso de las ficciones: *El aparecido*, dirigido por Mariano Rosa de Salta, *Muñecos del destino* de Tucumán, dirigido por Rosalba Mirabella y *El viaje, 9 días en buscando Norte*, de Jorge Vargas, realizada en Jujuy. Los documentales fueron: *Sin Tierra en Los Ojos* de Moises Aberto Rioja de Jujuy, *Sobre los Rieles de La Historia* dirigido por Pablo Javier Salcedo de Tucumán, *Maestros del Norte*, producido por Diego Ricciardi de Jujuy, *Indio Canal TV*, de Carolina Cordero de Jujuy, *Blanco y Negro*, dirigido por Alejandro Arroz de Salta y *El país de La Vidala*, realizado en Catamarca y dirigido por Ana Carolina Cabrera.

Entre las series más significativas que se produjeron en la región se destaca *El aparecido*, dirigida por Mariano Rosa y realizada por *Chulo Productora Audiovisual* con el apoyo del INCAA y de la Universidad Nacional de San Martín. Fue ganadora del Concurso de Ficciones Federales del INCAA en el año 2010 y recibió reconocimiento no sólo local sino internacional.



Uno de los más importantes fue el haber sido invitada al Festival internacional de Cine Western de Almería, España, en octubre del 2013. En esa ocasión, la producción de Rosa cerró el festival que había sido inaugurado por *Django, sin cadenas* dirigida por Quentin Tarantino¹⁶³. Esto implica una puesta en igualdad de condiciones a dos producciones que provienen de sistemas productivos audiovisuales muy diferentes y muy desiguales en términos económicos, de distribución y de circulación: el sistema de producción norteamericano, hecho al modo de Hollywood y sistema reciente de producción argentino, reconfigurado gracias a los programas ya mencionados.

La serie fue filmada en la zona andina de Salta y tiene una interesante proximidad genérica con el *western* norteamericano y, más específicamente, con el *spaghetti western*. Consta de ocho capítulos de veinticuatro minutos cada uno, titulados según el orden previsto para su emisión de la siguiente manera: ‘La mula ánima’, ‘El hombre que volvió’, ‘Un niño especial’, ‘La historia de su amada’, ‘La partida’, ‘El resucitado’, ‘El parecido’ y ‘El cura sin rostro’.

La teleserie cuenta la historia de Bernabé Montellanos¹⁶⁴, un joven originario que se había enamorado de una criolla, también pretendida por el patrón del Ingenio. A medida que avanzan los capítulos, la trama amorosa se complica y muestra cómo el

¹⁶³ La noticia fue publicada por diferentes medios como el diario de referencia local, El Tribuno en una nota del 30 de setiembre de 2013. <http://www.tribuno.info/festival-cine-almeria-abre-tarantino-y-cierra-mariano-rosa-n327925> También se puede encontrar la información en www.almeriawestern.es

dueño del lugar mata a la amada del joven originario delante de él y luego también lo asesina. Pero, por obra y gracia de la Pachamama, Bernabé vuelve al pueblo para hacer justicia, transformado en una especie de vengador fantasmático cuya imagen es la de un hombre mayor. Así el regreso de la muerte ha dado a este miembro de la comunidad kolla la posibilidad de restituir el estado de justicia, oportunidad que no podría haber tenido en la vida por su pertenencia étnica y por el lugar social que ocupaba. En cada uno de los capítulos, el aparecido busca a cada uno de los que lo dañaron para darle un castigo mientras se reconstruye la historia del protagonista.

Uno de los aspectos interesantes de la serie es que entrama la mitología local a veces en forma citacional como en el Capítulo 1 (La mula ánima) o mediante una referencia indirecta. Este es, por



ejemplo, el caso de ‘el familiar’, ese animal legendario relacionado con el demonio y que, según las creencias populares, se llevaba como ofrenda uno o dos peones de los ingenios del noroeste (Capítulo 2, Capítulo 3 y Capítulo 4). Ya sea que el intertexto esté explícito o apenas referido, la trama da cuenta de un proceso de actualización del corpus legendario del Noa en esta historia de pistoleros, aparecidos, animales mitológicos, persecuciones y justicieros. Esta textualización opera como índice identitario fuerte que vincula la producción audiovisual con su público local.

Géneros, tramas y urdimbres. Hacia la resignificación de las industrias culturales

164 El nombre del personaje es un guiño interesante por cuanto el actor que encarna el personaje es Bernabé Montellanos un líder comunitario Kolla de San Isidro de Iruya que además es músico y artista. También fue el representante suplente de los pueblos originarios ante el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual. Entre otros antecedentes se puede mencionar el hecho de que fue uno de los fundadores de ‘Redigital’ una asociación de trabajadores vinculados del sector audiovisual (técnicos, guionistas, directores, productores, actores, estudiosos, académicos, críticos, etc.) fundada en el marco de las acciones que generó la ley N° 26522. Además de su actividad musical, trabajó en varios films dirigidos por Alejandro Ároz.

Desde el punto de vista del lenguaje audiovisual, la composición de la ficción de la serie de Mariano Rosa tiene entre sus características importantes el hecho de que intersecta en la superficie de la imagen diferentes tradiciones y géneros provenientes del cine clásico.

Desde la misma presentación, por ejemplo, se entrama en una tradición visual que tiene que ver con la del *Western*. Para ello se ponen en pantalla algunos de los elementos que hacen este tipo de films reconocibles y muy populares: pistolas del tipo *Smith & Wesson*, carteles de delincuentes con la leyenda ‘Buscado’, duelos de pistolas, posiciones corporales que denotan que están a punto de disparar un arma, entre otros recursos que tienen que ver con la retórica del género¹⁶⁵. Sin embargo, junto con la presencia explícita de muchos de elementos que definen lo genérico, se producen localizaciones a partir de ciertos componentes que funcionan como índices identitarios¹⁶⁶.

El primero de los elementos que ancla localmente el género del *western* en la producción del Noa es la referencia al espacio físico. En la trama de la teleserie, todas las acciones se desarrollan en el ingenio y en sus alrededores, representados por un paisaje claramente andino. Como resultado, el efecto de localización es doble pues representa el mundo azucarero de la región con imágenes que, además, remiten las

165 La noción de género para Rick Altman en el cine se vincula a la que proviene de la literatura. Para él, el género es una categoría que opera en varios niveles: es descriptiva porque brinda una serie de elementos que permiten su identificación; es un esquema básico en tanto precede, prefigura configura un modo de la producción prevista por la industria; es una estructura que permite rellenar elementos para construir un film; es una etiqueta comunicacional para la promoción y la identificación de los films; es un contrato porque sienta las bases para la interacción con los espectadores (2008: 33-43). En este sentido, el *western* además de evocar las historias acerca de los procesos de apropiación y conquista del territorio del oeste norteamericano, respeta y evoca su propia historia (2008: 49). Este género nace como una forma teatral que se representaba por actores itinerantes y que se remonta a fines del siglo XIX para luego adquirir un formato más preciso en el momento de su paso a las pantallas cinematográficas. Entre los componentes básicos se encuentra la presencia de los indios, los villanos, las autoridades junto con narraciones que topicalizan el viaje, el amor, el coraje, la solidaridad, entre otros valores.

166 Cfr. Capítulo III.

montañas del noroeste argentino mediante una estética pintoresquista propia de las postales y de los folletos de viajes.

Cabe mencionar que los ingenios han protagonizado en la historia argentina del siglo XX y XXI la matanza de personas y de comunidades originarias en el norte del país¹⁶⁷. Esa localización de la trama indica, además, un posicionamiento político –que se va confirmando a medida que la narración avanza- ya que se focaliza en la visibilización de los diversos conflictos existentes en estos enclaves. En el nivel de lo tópico, aparecerán a lo largo de la serie las formas de esclavitud laboral, las formas de la colonialidad de los cuerpos, la discriminación hacia las comunidades originarias, el patriarcado imperante en las prácticas cotidianas, entre otras temáticas.

El segundo de los elementos produce una inversión en las características genéricas. En general, salvo contadas excepciones, los indios en la matriz del *western* tradicional formaban parte de los actantes¹⁶⁸ que eran oponentes de los protagonistas –generalmente blancos- ya que cumplían el rol de obstaculizar las acciones del sujeto que llevaba a cabo la acción¹⁶⁹. En contraste, en la producción de Mariano Rosa, el

167 Cfr. el trabajo posdoctoral y otras publicaciones de Alejandra Cebrelli (2011, 2015) en el que se repasa algunos de los hitos importantes en la historia de los genocidios de las comunidades desde *Rincón Bomba*, *Napalpi* o las que se produjeron en los ingenios de *El Tabacal* en la provincia de Salta. En muchos de sus trabajos se analiza el rol que jugaron los ingenios en la exclusión y la muerte de comunidades originarias en el noroeste argentino apoyados en una idea de la nación blanca, civilizada y metropolitana. También se puede consultar el libro de Eduardo Rozenvaig acerca de la historia de los ingenios en la provincia de Tucumán y las formas en que se produjeron las diferentes crisis y las vinculaciones de los mismos con los gobiernos dictatoriales del país.

168 La noción de actante proviene de la semiótica estructural y narratológica de cuño francés desarrollada fundamentalmente por Algirdas Greimás. El concepto no tiene una equivalencia con la noción de personaje que el actante designa una función en la narración que puede ser cumplida por personajes, el espacio físico, un fenómeno, natural, un objeto, entre otros. Lo define como invariantes que se relevaban en la comparación entre diferentes textos narrativos basado en el análisis de Vladimir Propp sobre los cuentos populares. Son seis las posiciones posibles: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. La función de los oponentes es la de crear obstáculos al sujeto para impedir su conexión con el objeto (1971: 263-293).

169 Cabe mencionar que las series televisivas, que fueron muy populares en la historia de la televisión, escenificaban en algún momento el conflicto racial que era una de las modalidades de la disputa por el territorio. Las series como *Bonanza*, *Cuero crudo*, *El hombre del rifle*, entre otras narraban los conflictos con los pueblos de indios entre otros conflictos. En los casos en que aparecía un ‘indio bueno’, como en el caso de *El llanero solitario*, era un personaje ‘blanqueado’. Toro era el indio que tenía los patrones culturales de los blancos y por eso era aceptado por el resto de la comunidad.

protagonista de la historia es un personaje que pertenece a las comunidades originarias (el equivalente del indio norteamericano) y juega el rol del ‘bueno’, actualizando y reacentuando el conflicto étnico de los *western* tradicionales. La inversión tiene que ver, entre otros aspectos, con el umbral discursivo de una Argentina que, en esta última década y como ya se dijo, ha transformado en audibles las voces de los pueblos originarios, por siglos acalladas¹⁷⁰.

Otro aspecto importante de la hibridación genérica tiene que ver con la utilización de una estética a nivel de imagen propia de los comics y de los dibujos animados. Desde la presentación diseñada por Felipe ‘Lipe’ Mendoza, un



caricaturista salteño, y Ángel Quipildor se pueden reconocer las huellas de historietas muy populares entre los consumidores del género. Por una parte, hay alusiones que

vinculan las imágenes con la iconografía de los superhéroes diseñados por la empresa *Marvel* y con los diseños del famoso comic *Frank Miller's sin city* –



posteriormente llevado al cine por el director Robert Rodríguez- tanto en sus formatos monocromos como en las versiones a *full color*. Los músculos excesivamente marcados, el escorzo como modo de mostrar ciertos detalles de los cuerpos y los paisajes sombríos, nocturnos y tétricos junto el predominio del color del luto (el negro) y el del sufrimiento (rojo sangre) transforman la inclusión de estas estéticas en estrategias que refuerzan el posible impacto de las imágenes.

A lo largo de la serie, en cada uno de los capítulos, también se utiliza la animación de un modo que evoca series de producciones animadas reconocibles por su nivel de popularidad. De este modo, se pasa de un estilo barroco al dibujo de líneas más

170 Cfr. Cebrelli 2011, 2012b, 2015 entre otras producciones vinculadas a los procesos de inclusión/exclusión de los pueblos originarios.

simples, contornos definidos, formas
colores plenos que remiten a otro tipo
diferente a la anterior¹⁷¹. Esta especie
entre la historia del comic y de los



simples y
de estética
de síntesis
dibujos

animados imprime mayor dramaticidad a los avatares del fantasmático protagonista.

La misma operatoria se realiza en la banda sonora de la teleserie. El tema principal responde al formato y a las cadencias de las películas de *westerns* –como, por ejemplo, las compuestas por Ennio Morricone, se interpreta con instrumentos propios de la música andina: charangos, bombos, quenás, sikus, etc. A medida que avanza la serie, la banda sonora de tipo norteamericana es ‘fagocitada’ por la música local y se convierte en una vidala. Adquiere así las características de lamento que tiene este género musical en el Noa, reforzado por la letra de la canción que también expresa una profunda pena, acorde con el tono de la narración. Capítulo a capítulo, se incrementa el predominio de los sonidos andinos, sobre todo de los instrumentos de viento de madera como la quena o el siku.

Esta construcción permite que los sistemas culturales de referencia operen como ‘llaves’ y anclajes de significación. Su análisis pone en evidencia el complejo pacto de lectura que el film presenta a la audiencia: por una parte, la remite al sistema del cine *western*, mediante el uso de elementos claramente reconocibles pues constituyen formas muy cristalizadas del género pero, a la vez, la sitúa en el marco de la cultura local, posibilitando una identificación patémica entre espectador y mundo ficcional.

En muchas producciones realizadas para la Televisión Digital Abierta, se puede observar un trabajo sobre y con la memoria de una comunidad. Memorias de los relatos, memorias de las miradas, memorias de las formas de filmar, memorias de los consumos,

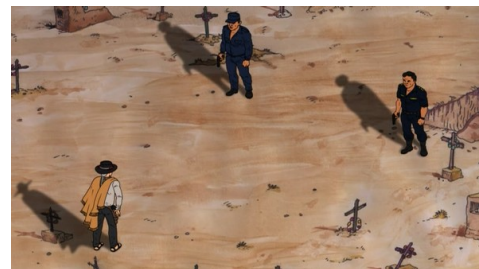
171 Cfr. las publicaciones de Roberto Von Sprecher (1986) acerca de los géneros de las historietas y la relación con la sociedad argentina. También puede consultarse el blog que administra el investigador, dedicado exclusivamente al estudio de las historietas <https://historietasargentinas.wordpress.com/category/autores/von-sprecher-roberto/>

memorias de las pasiones, memorias que a su vez interpelan los saberes actuales de los espectadores de estas producciones en este cambio de paradigma comunicacional. Esto requiere, en muchos casos, un trabajo espectral que reconstruya el espesor histórico de las representaciones sociales y que apela fundamentalmente a los saberes populares que se generaron desde el consumo de bienes de las industrias culturales, desde los sistemas de creencias y de ritualidades y desde las mismas prácticas cotidianas con las cuales se entran en los territorios particulares.

Una de las escenas finales del primer capítulo y con la que se abre el segundo de la teleserie *El aparecido* es un duelo entre el protagonista y dos policías. La escena mezcla la estética del spaghetti western que se popularizó en las décadas de 1960 y de 1970 del siglo pasado. Los guiños a las producciones de Sergio Leone protagonizadas por Clint Eastwood¹⁷² y musicalizadas por Ennio Morricone son muy claros.



Por una parte, se puede relevar la utilización de una misma cadencia en la estructura de la música que acompaña la escena con un *in crescendo* que acentúa el clímax, sobre todo por la utilización de las trompetas como elemento tensivo. Por otro lado, en una escena que se arma en un cementerio y la disposición de los cuerpos formando un triángulo como una especie de ‘triángulo de la muerte’. En ese mismo escenario, la presencia de las fosas que servirán de tumbas a los que pierdan el enfrentamiento.



172 A modo de referencia, en cada fotograma que se haya tomado de los films de Sergio Leone, se indicará con un cartel que indica el nombre del director y el año del film a los efectos de diferenciarlo de los fotogramas de la teleserie de Mariano Rosa.

También se puede ver el vínculo en el uso de los primeros planos de los rostros de los contrincantes en un juego de miradas que acentúa la tensión dramática y los planos detalles sobre las armas que forman parte de los elementos fundamentales de la escena generando una estética de los rostros torvos y contraídos esperando el desenlace fatal. Ambas escenas, la del film de Leone y la de la serie de Rosa, apoyan toda la tensión en imágenes que ambos casos tiene una duración extensa¹⁷³ y se resuelven sin el uso del lenguaje verbal.

Este juego intertextual de citas, menciones y alusiones a uno de los clásicos del

western moderno no sólo se transforma en un homenaje a este tipo de cine sino que provoca que la producción salteña se entronque en una tradición de las más importantes del cine mundial. Otro de



los elementos es el uso de formatos de los carteles al uso del siglo XIX en el oeste norteamericano imitando también las tipografías que se utilizan. En los fotogramas que acá se utilizan como ejemplos se puede ver el afiche de los delincuentes buscados y, en el caso del que se tomó del film de Leone, un típico cartel publicitario del siglo XIX en Estados Unidos.



Es importante mencionar que este tipo de films, como los protagonizados por Clint Eastwood, lejos de haber quedado olvidados en su momento de plena circulación o que sean sólo un objeto arcaico como lo define Raymond Williams (2000), se encuentran muy actuales y con mucha presencia en las pantallas hogareñas. Por una parte, porque es uno de los clásicos más importantes del género y, por lo tanto, forma

173 Cabe mencionar que en el film la escena tiene una duración de más de cinco minutos un tiempo muy prolongado en términos cinematográficos mientras que en el capítulo de la teleserie la escena dura un par de minutos que, en el contexto de la duración de la emisión, es casi el diez por ciento del tiempo insumido.

parte de las programaciones de los canales de cable ‘retro’ que suelen que dedican su programación a repasar los clásicos del cine comercial. Por otra parte, se encuentran en los circuitos comerciales alternativos que existen en las ciudades argentinas y que son una parte de la llamada ‘industria cultural paralela’. Este es un concepto desarrollado por el teórico boliviano Marcelo Guardia Crespo (2003) a partir del análisis de los sistemas productivos que se realizan y que circulan en los mercados alternativos y populares de Bolivia.

La categoría de ‘industrias culturales paralelas’ permite analizar los consumos culturales de los mercados que en Argentina se denominan ‘Truchos’, ‘Mercados de pulgas’, ‘Mercados persas’, entre otras nominaciones. En esos mercados paralelos, informales o alternativos se pueden adquirir flims, música, programas en copias de bajo costo (generalmente a un diez o cinco por ciento de su valor en los mercados formales). Paralelamente a la venta de copias de películas muy actuales y clásicos del cine, en estos sistemas comerciales alternativos de encuentran producciones locales en los que se filman los carnavales, las fiestas religiosas o los relatos de creyentes que recibieron los ‘favores’ de alguna divinidad. Son espacios en el que se pueden relevar las imágenes que siguen alimentando los consumos culturales y moldeando los gustos y las estéticas de importantes sectores de la sociedad.

En estos mercados paralelos, la filmografía de Sergio Leone se encuentra completa en casi todos los puestos y es uno de los productos con una venta importante, según lo declaran los mismos vendedores. Esto indica claramente que, en los consumos populares, los films del género de *western*, y dentro de él la especificidad del *Spaghetti western*, siguen siendo una de las opciones de consumo para el entretenimiento. A la vez, la realización por parte de la industria de Hollywood de films vinculados a este género como la remake de *Django* realizada por Quentin Tarantino o la del *Llanero*

solitario dirigido por Gore Verbinski son indicadores de la pervivencia del consumo de este tipo de producciones.

En ambos casos, lo que se puede leer en la persistencia del género en los sistemas de venta callejeros es que es un índice de las preferencias de las audiencias que –más allá de las imposiciones de mercado o de los críticos culturales- va generando su propio sistema de convalidación. En este sentido, como lo plantea Guardia Crespo, lo que se puede ver en el desarrollo de estos mercados es las formas de apropiación de los bienes culturales más allá de las disquisiciones de los académicos o de las imposiciones de los mercados (2003: 141-142) porque lo que aparece con claridad son sistemas de gustos diferenciados que todavía deben ser estudios con metodologías diversas como etnografías, historias de consumos, estrategias de venta, etc.

Estos elementos que vinculan los consumos con las formas de producción de la nueva televisión y la incorporación de los corpus legendarios que circulan en la memoria de la comunidad a las pantallas mediáticas indican que hay cambios sustanciales no sólo en las políticas públicas sino en el modo de concebir la noción de ‘Industria cultural’. A la vez, las políticas de estado en Argentina que impactan en la producción audiovisual tratan de modificar las formas y las finalidades de las industrias culturales. Esto hace que también en esta instancia, se pueda reconocer algunas inversiones significativas que reposicionan las producciones audiovisuales en el mercado de los bienes culturales.

Lo que se intenta superar en este nuevo esquema comunicacional argentino es la visión planteada por Theodor Adorno y Marx Horkheimer sobre la industria cultural definida como uno de los instrumentos del capitalismo para perpetuar sus principios manipulando las mentalidades de los espectadores. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt, además de señalar el empobrecimiento de los productos generados por esta industria, caracterizan la funcionalidad de estos productos que fueron pensados como

forma de entretenimiento y para el consumo distraído de los espectadores (Adorno y Horkheimer, 1988).

Esta concepción es lo que hoy se pone en cuestión. Desde la misma letra de la Ley de SCA que habla de las narraciones locales como centrales para la producción de contenidos cuando se refiere a la producción local hasta las convocatorias realizadas por el INCAA, el programa de Polos y Nodos tecnológicos audiovisuales del Ministerio de Planificación de la Nación o las que emite el CIN para programas a ser emitidos en *prime time* se pone un acento muy importante en que las producciones que se presenten a concurso tengan una fuerte impronta local ya sea por su temática, por las historias que se narren, por el tipo de paisajes que se muestren, entre otros aspectos. Por ello, también, se pide en cada uno de los formatos sean innovadores, que estén destinadas a los públicos locales pero que sean capaces de trascender a otros circuitos de difusión, que se prioricen las ficciones como modo de contar, que se fomente la experimentación audiovisual.

En estos contextos de posibilidades múltiples se visibilizan producciones que recuperan versiones de la historia política pero que aparecen bajo el formato del romance como *Memorias de una muchacha peronista* dirigida por Omar Quiroga y Alejandro Robino del año 2011; narraciones que articulan el entretenimiento con la aventura y los temas históricos como *Las huellas del secretario* dirigida por Matías Bertilotti del año 2012; la trasposición de obras literarias al lenguaje audiovisual como *Historias de las orillas* sobre cuentos del escritor Carlos Hugo Aparicio dirigida por Alejandro Ároz del año 2012, la historia de las luchas laborales con formatos de melodrama y la historia de algunos géneros musicales como el chamamé tal es el caso de la serie misionera *La riña* dirigida por Maximiliano González estrenada en el año 2012, por nombrar sólo algunos ejemplos.

Asimismo, hay una fuerte presencia y reconocimiento del valor que tiene el melodrama como estructurante en los gustos de las audiencias latinoamericanas y argentinas. Nora Maziotta (1995), Valerio Fuenzalida (2002), Jesús Martín-Barbero (1983, 1992), Gustavo Aprea (1998), entre otros marcaron la funcionalidad y la importancia del discurso melodramático como estructurante de las memorias y de las pasiones. La fuerza y el valor que tiene el melodrama permite, como en el caso de las telenovelas brasileñas, reconstruir la historia del país y poder asumir una conciencia de nación que fue difícil realizar por otras vías¹⁷⁴.

En este marco, la teleserie salteña colabora con el proceso de reconfiguración de la función de las industrias culturales como un modo de entramar las memorias locales y reconfigurar la idea de la nación. En principio porque la historia de aventura de este justiciero originario se apoya en las narraciones más conocidas en la región como los de la mula ánima o la del familiar. También, porque estas narraciones se cuentan con modalidades genéricas de probada eficacia en la industria del entretenimiento como las del *western*. Finalmente, porque la utilización de las estéticas y las imágenes de sistemas visuales provenientes de tradiciones diversas permite que se incorporen temáticas, como las de la explotación laboral, con un impacto mayor que la mera denuncia documental.

El corpus legendario

El primer capítulo de la serie se titula ‘La mula ánima’, en alusión a un mito de alta circulación en la zona –conocido también como la leyenda del alma mula- y que funciona como base de la trama ficcional. De acuerdo a los relatos populares de la zona, este personaje es una mula que transita por lugares solitarios del norte pues, en realidad,

174 Las telenovelas como *La esclava*, *Los inmigrantes* o *Xica Da Silva* por nombrar algunos ejemplos han sido fundamentales para vincular a las audiencias con la historia del Brasil en momentos previos a los gobiernos del PT donde la tasa de analfabetismo era muy alta.

es el alma en pena de una mujer que cometió un incesto y, por ese pecado, ha sido condenada a vagar eternamente por este mundo¹⁷⁵. La leyenda dice, además, que sólo un hombre valiente puede quitarle el freno del hocico al animal y salvar a la mujer de la condena, mediante rezos y oraciones.

Una de imágenes que abre la presentación del Capítulo I es la de un caballo que recorre las afueras del pueblo, imagen que se reitera al final del mismo episodio. Se ve la figura solitaria del animal con montura completa y sin jinete; también se enfocan las huellas que deja a su paso. La inversión del sentido de la leyenda es clara: se ha alterado el género del/a protagonista de la historia y, además, el ánima es una víctima y no quien infringió una ley. La mula ánima, actualizada en la teleserie, no cumple una condena eterna sino que viene a castigar a los culpables de un crimen.



Al entramar una leyenda de larga tradición en la región andina (la de la mula ánima) con otra relacionada con la implementación de los ingenios azucareros (la del familiar) y, por último, con la historia de una venganza ubicada en el presente de la narración, la ficción adquiere una densidad propia de la sociedad local, en la que conviven varios tiempos en sincronía, con esa complejidad que Partha Chattarjee denominó ‘tiempos heterogéneos’. Ese mundo ficcional pero, a la vez, elaborado con una complejidad semejante a un universo cultural representado produce un fuerte efecto de verosimilitud que profundiza los anclajes identitarios ya mencionados.

Tal complejidad contrasta con el binarismo propio de las historias del *western*: un sector social ‘blanco’, presentado como arbitrario, paternalista, explotador y

175 En el libro de Elena Bossi acerca de los seres mágicos en Argentina (2004), se narran las características de los personajes mitológicos que son personajes de los cuentos populares como el duende, las brujas, el ucumar, el familiar entre otros. El trabajo de Bossi sintetiza diferentes estudios y recopilaciones tratando de explicar y describir las características de cada uno de los personajes mitológicos.

autoritario que contrasta con la comunidad originaria, mostrada como subalternizada, sufriente pero justa y bondadosa. El binarismo aludido resulta también el índice de la jerarquización casi estamentaria de la sociedad local y, a la vez, la justificación ficcional del carácter fantasmal del justiciero: sólo el espectro de un indio, una figura que viene de un mundo ‘otro’ (social y simbólico) puede restituir un orden quebrado por la injusticia de los patrones.

De este modo, el Aparecido es un extranjero cuya diferencia raigal (fantasma de un indio asesinado) pone en evidencia la arbitrariedad. Bernabé cumple con el camino con del héroe, al mejor estilo de la caracterización de Joseph Campbell¹⁷⁶; una vez asesinado, se glorifica en el paso por el infierno y vuelve con poderes sobrenaturales, los únicos que le posibilitan cumplir con la prueba final que, en este caso particular, es la venganza y la restitución de un estado de justicia. De hecho, una de las características que adquiere es la capacidad de no ser tocado por las balas de sus enemigos. En ningún duelo Montellanos es el primero en disparar y, por lo mismo, sus balazos resultan siempre defensivos y justicieros.

Estas características del protagonista se relacionan con otra leyenda ya citada, la del familiar, cuyas alusiones se realizan desde el primer capítulo, mostrando su importancia para el desarrollo de la trama. El familiar era un personaje legendario creado por los patrones de los ingenios para ejercer el control sobre los obreros. Entramado en relatos terroríficos, se lo describía como un perro gigante que se ‘comía’ a uno o más obreros al inicio de la zafra, a modo de sacrificio, para que la cosecha fuera óptima. Obviamente, los ‘sacrificados’ eran los zafreros rebeldes que luchaban para

¹⁷⁶ Campbell plantea que el camino del héroe tiene una serie de pruebas que van con la partida, la iniciación y el regreso. En cada una de estas instancias va consiguiendo una serie de fortalezas para poder enfrentar los nuevos desafíos (1972). Estas caracterizaciones de los héroes están vinculadas a la capacidad de transformación de la sociedad a la que vuelve y tiene un fuerte componente simbólico.

defender sus derechos laborales o los que se resistían al poder omnímodo de los capataces del ingenio (Bossi: 2004, 45).

En la trama de la serie, el padre de María, la muchacha de la que se enamora Bernabé, lidera la movilización de sus pares y, por lo tanto, es ‘elegido’ por el animal mitológico para ser devorado. De este



modo, esta versión de la leyenda que se cuenta en *El aparecido* se focaliza desde la perspectiva de los sometidos, de los obreros de ingenio que eran víctimas de secuestro y asesinato a modo de ‘terror y escarmiento’ como decía la antigua fórmula de los juicios coloniales¹⁷⁷. La estrategia patronal de adjudicar el delito a ‘el familiar’ -animal mitológico y, por lo mismo, inimputable para las leyes humanas- tiene su correlato en la ficción en la figura de ‘el Aparecido’, cuyo carácter sobrenatural lo habilita para aplicar un castigo que los hombres no pueden realizar.

De este modo, el espectador local puede relacionar la narración popular con los modos de dominación laboral propia de los ingenios azucareros del Noa (Rozenvaig: 1986), ya que la serie hace hincapié en su uso como método de disciplinamiento brutal de cuerpos de los obreros, injustamente apropiados y sometidos¹⁷⁸.

En una escena, Bernabé está en el bar. Los parroquianos le dicen que huya porque vienen a buscarlo el patrón y su familiar. Cuando Montellanos pregunta quién es el familiar le dicen que es el hermano del patrón. El juego de palabras explicita las equivalencias entre el sistema de dominación y la narración popular. Al final del

177 Cfr. Cebrelli: 2007.

178 Hay otras producciones audiovisuales que denuncian la función siniestra de esta narración popular. Entre ellas se encuentra el documental de Fernando Kirchmar *Diablo, Familia y Propiedad* de 1992 que relaciona la leyenda con la desaparición de obreros durante la última dictadura en la cual están involucrados los propietarios de los ingenios de ‘El Tabacal’ y el de ‘Ledesma’. También se puede mencionar el documental dirigido por el periodista Eduardo Anguita y Néstor Sánchez Sotelo, titulado *El azúcar y la sangre* donde se devela el rol que jugaron los ingenios en las dictaduras militares, colaborando con la desaparición forzosa de personas, una práctica que tenían aceptada por la función de disciplinamiento con que usaban este mito.

capítulo mencionado, se produce el segundo duelo de pistolas, momento en que el aparecido mata al hermano del patrón en venganza por la muerte de su amada.

De este modo, el relato de la teleserie de Mariano Rosa, textualiza una estructura de dominación de larga data, propia de los ingenios del noroeste argentino. La presencia del familiar evoca, a la vez, los relatos que circulan en la memoria popular referidos al genocidio de *Rincón Bomba* y de *Napalpi*, instancias en que comunidades enteras de originarios chaqueños fueron emboscados y masacrados a tiros en represalia a su resistencia a la explotación de los ingenios.

Cabe destacar que, lamentablemente, estas relaciones de dominación y de explotación persisten hasta nuestros días. De hecho, el caso conocido como el del ‘ladrón de naranjas’ da cuenta de tal persistencia. Se trata del feroz asesinato de un joven guaraní que solía subir a los camiones de la *Seabord Corporation* (administradora del ingenio ‘El Tabacal) y desde ahí arrojaba algunas naranjas para luego recogerlas y venderlas por monedas en la plaza de la ciudad de Orán. El 17 de setiembre de 2006, Fabián fue descubierto por los guardias de la empresa quienes lo golpearon con palos hasta matarlo para y, finalmente, dejarlo tirado en un canal de riego. El caso tuvo poca repercusión mediática y sólo uno de la decena de guardias implicados en el asesinato fue sentenciado a pocos años de prisión¹⁷⁹.

El entramado de los relatos que provienen del corpus legendario donde se entraman los tiempos largos medios y cortos de la memoria popular junto con la historia de la explotación laboral de los obreros de la zafra pone en pantalla las formas de colonialidad persistentes en la región. A la vez, denuncia la funcionalidad de los relatos tradicionales en la naturalización de esos esquemas de sometimiento y de control.

179 Un análisis de este y otros casos junto con el rastreo del tratamiento en periódicos y documentales se puede encontrar en Cebrelli y Arancibia: 2011. Allí se toman los casos de la expropiación de tierras a una comunidad, el caso de Fabián Pereyra quien fue el joven asesinado a palos y los documentales *Yapoité* *Ñandé Igüi* y *Diablo, familia y propiedad* todos ellos en la zona de San Martín del Tabacal, al norte de la provincia de Salta.

Desde el punto de vista de los procesos de producción de sentido también puede explicarse por qué esta serie puede desocultar prácticas de colonialidad del poder muy naturalizadas en la sociedad local: la transposición de los relatos populares a la imagen audiovisual implica el paso de una materialidad signífica a otra. Se produce así una operatoria ‘transgenérica’ en la que los relatos que circularon por un determinado ámbito pasan formar parte de los medios masivos de comunicación (Steimberg, 2005: 115-140). Estas dos operatorias posibilitan que se produzca una alteración semántica capaz de invertir los valores de los relatos originales para que los valores instaurados sean develados por la recepción.

El proceso de transposición, como lo indica Oscar Steimberg, no significa un empobrecimiento de las potencialidades de los relatos o de las historias que se cuentan (115-116); por el contrario, posibilita el entramado de cadenas equivalencias diferentes y, por lo tanto, produce modificaciones semánticas sustanciales a las narraciones traspuestas. El caso de *El aparecido* pone en evidencia un proceso de interacción entre el formato que circula en la memoria de la comunidad con las lógicas genéricas y retóricas del medio televisivo en el que se incorpora. En este proceso, los materiales que proviene del corpus legendario y de las memorias sociales se conectan con otros tópicos, en este caso con la historia de las formas laborales en los ingenios, relocalizando el sentido y haciendo visible la funcionalidad social que tienen en la comunidad. Como resultado, produce un efecto de develamiento de los mitos, lo que funciona como índice identitario y, a la vez, instala un mecanismo de desmontaje de las estrategias de dominación del mundo rural del Noa.

En síntesis, esta nueva ficción televisiva es capaz de cumplir una función desconocida para la producción audiovisual local: la de desmontar estos dispositivos de control que inhiben la movilización y la lucha por la defensa de los derechos laborales y por la supervivencia de cada uno, visibilizando y, a la vez, deslegitimando prácticas

ancestrales de secuestro, tortura y muerte de los trabajadores por parte de los patrones. Se trata de prácticas inimaginables en este proceso de ampliación de derechos que se vive en el país y en la región y que, por lo mismo, se hace indispensable desterrar para siempre de los imaginarios, de los haceres y de los cuerpos.

Entramando memorias y tiempos heterogéneos

Los tiempos que se activan en el momento de la recepción son múltiples y heterogéneos porque, como se dijo anteriormente, se apelan a memorias y representaciones que provienen de sistemas culturales y de momentos de la historia muy diversos. En ese sentido, la operatoria de recepción que deben hacer los públicos es la de actualizar saberes adquiridos y percepciones que muchas veces deben dialogar con el contexto de la recepción. La apuesta de la nueva televisión, encarada desde esos principios, es que el diálogo producido en clave de entretenimiento funcione como una forma de develamiento de las estrategias de la dominación. La recepción que se busca es una recepción que permita volver la mirada hacia los procesos sociales y no sólo quedarse con la recepción anestesiada que proponían los productos analizados por la Escuela de Frankfurt.

En cada una de las producciones que van apareciendo en las pantallas, el eje que los atraviesa es una mirada comprometida con los procesos socio-históricos sin renunciar a los principios básicos del lenguaje televisivo más exitoso. Tal como lo plantea Guillermo Orozco Gómez (2011) la recepción es en primer lugar una práctica situada ya que no puede abstraerse de las condiciones socio-históricas y los enclaves culturales que posibilitan la construcción de sentido.

Por ello, el anclaje cultural que significa retomar las mitologías y las narraciones locales no sólo posibilitan apelar a las memorias de los relatos que circulan en las

familias, en las rondas de amigos, en las instituciones escolares sino también apelar a una memoria de los consumos en los que los productos televisivos son fundamentales. Esa memoria de la recepción hace que se produzca una vinculación entre lo que se ve y la historia de la recepción televisiva que tiene que ver con una de las formas de la memoria individual (Hallbwachs: 2004).

En el mismo sentido, Orozco Gómez plantea que la recepción de las producciones televisivas no culmina cuando finaliza la transmisión sino que continúa en un proceso en el que los contenidos asimilados y las significaciones construidas interactúan con el mundo que rodea a los espectadores. Es así que al plantear las formas de construcción y las lógicas de sostenimiento y pervivencia de las colonialidades, puede permitir que las mismas se lean en la vida cotidiana.

Porque, como se verá en el capítulo siguiente a propósito de una teleserie tucumana, las relaciones laborales de tipo patriarcal y la dominación que los patrones ejercen sobre sus empleados no sólo se dan en los ámbitos rurales sino que es estructurante en el mundo del trabajo del Noa¹⁸⁰. Es una de las características que se plantea como un objetivo central de las producciones de la nueva televisión local en palabras de los propios realizadores: ‘Para nosotros, que provenimos de una provincia pequeña y periférica como lo es Jujuy, estos concursos son muy importantes. Primero porque por primera vez en la historia, existe una política que le permite a las provincias contar con recursos para narrar sus relatos, historias y personajes en producciones audiovisuales que son realizadas por técnicos, artistas y actores locales; y por otro lado,

180 Acerca de estas formas de relaciones laborales, además de los citados trabajos de Eduardo Rozenvaig para el caso tucumano, se pueden consultar las investigaciones de Gabriela Karasik en Jujuy y las de Sonia Alvarez Leguizamón y su equipo de investigación acerca de las formas de producción y reproducción de la pobreza y la dominación en el Noa, algunos de cuyos trabajos se encuentran en el libro coordinado por Cebrelli y Arancibia (2013).

porque de este modo se consolida y se logra sostener un espacio audiovisual regional que desde hacía tiempo uno venía luchando por producir y hacerse visible¹⁸¹.

Las palabras de Ariel Ogando, uno de los directores emblemáticos de la región y líder del colectivo *Wayruro, Comunicación Popular*, pone el acento en la capacidad productiva de los técnicos y artistas locales pero a la vez en la potencialidad de las historias que se cuentan y transitan las mentalidades de la región. Pero no sólo en los relatos tradicionales sino en las historias que se cuentan de las experiencias de los grupos y de las personas que son muchos más actuales y conforman las mitologías más actuales en las memorias locales.

Actualizar los padecimientos y las explotaciones de los obreros de los ingenios, de sus familias y de los habitantes de la localidad circundante al mismo, es un posicionamiento político que no queda difuminado por las estrategias de la espectacularización televisiva. La narración puede ser la historia de múltiples obreros asesinados y desaparecidos en la lógica de la colonialidad de los cuerpos. Por ejemplo, la historia de María que trata de ser poseída sexualmente contra su voluntad por el patrón de la estancia es la puesta en pantalla del ‘derecho de pernada’ que sigue existiendo en las fincas del noroeste¹⁸².

En este sentido, la nueva televisión argentina es una propuesta que trabaja en clave de derechos. Si bien no se plantea con la finalidad explícita de hablar de los mismos como sí fue el caso de *Televisión por la identidad* (2007), las historias planteadas en cada una de las ficciones analizadas tematizan el tema de los derechos diversos y lo entran en las acciones cotidianas que se narran: *23 pares* (2012) la serie

181 <http://www.impulsobaires.com.ar/nota.php?id=153378>

182 Casos como los de Simón Hoyos en Salta, condenado porque se lo encontró en un hotel transitorio con una niña de trece años, hija de una de las empleadas de la finca que en su juventud había sido sometida al mismo vejamen son lamentablemente comunes en el Noa como se mencionó en notas anteriores. Las estadísticas del 2004 en el que hubieron 21 femicidios en la provincia que tiene un millón de habitantes hace que la actualidad de este planteo sea fundamental.

de Albertina Carri y Marta Dillon narra la historia de los estudios genéticos pero a la vez la historia de una lesbiana en un mundo heteronormativo; *Memorias de una muchacha peronista* (2012) es una historia de amor en un momento de lucha por el derecho de las mujeres y culmina con la proscripción del peronismo; *La riña* (2013) la serie de Maximiliano González sobre las huelgas y el derecho a la protesta en la primera mitad del siglo XX, *Muñecos del destino* (2010) dirigida por Patricio García y que narra las penurias de las muchachas que trabajan en una tienda de telas en San Miguel de Tucumán; *Blanco y Negro* documental de Alejandro Arroz (2010) que reflota la importancia de la cultura afro en la composición nacional y de la región pero que fue silenciada por las historias oficiales y así se podrían seguir nombrando muchas producciones televisivas.

La perspectiva de derecho es también a la base para proponer la recepción de las ficciones y de los documentales. Hay una concepción en cada una de estas producciones de que la recepción es activa, localizada y realiza un sistema de apropiación de sentidos que luego pone en diálogo con su propia realidad. Este es un tipo de estudio que es incipiente pero que en el Noa está llevando adelante Alejandra García Vargas (2014) mediante un relevamiento etnográfico en los beneficiarios de las políticas públicas que recibieron los decodificadores en San Salvador de Jujuy.

En cada una de las producciones hay una apuesta a que los tiempos diversos y heterogéneos resuenen en el presente de la proyección. Una puesta en escena que requiere, en muchos casos, un trabajo espectadorial que reconstruya los espesores históricos de las representaciones sociales que se visibilizan en las ficciones y en los documentales. Una reconstrucción que apela fundamentalmente a los saberes populares que se generaron desde el consumo de bienes de las industrias culturales, desde los sistemas de creencias y de ritualidades, desde las mismas prácticas cotidianas con las cuales se entraman en los territorios particulares. Un trabajo que consiste en que se

pongan en diálogo las imágenes que se perciben en cada una de las producciones con lo que se encuentra en la memoria individual y social generándose un complejo sistema de significaciones desde donde se llenan de sentido las propuestas televisivas.

Los recursos utilizados, de los cuales acá se mencionan sólo algunos, permiten hacer un primer mapeo de las formas en que las memorias locales se entranan en las producciones televisivas. Una a una, las estrategias mencionadas interpelan las memorias y sus procesos constructivos, apelando al espesor temporal de las representaciones (Cebrelli-Arancibia: 2005), ya sea porque se incite a la relocalización de la mirada, ya sea porque se busque reconfigurar las cadenas equivalenciales en las que las representaciones se entranan y se significan (Laclau-Mouffe: 2002; Cebrelli-Arancibia: 2012 y 2013).

La articulación de las identidades

Revisadas algunas estrategias de composición de las producciones audiovisuales es importante preguntarse acerca de qué tipo de identidades se construyen y cómo las identidades locales dialogan o se articulan con las nacionales porque hay problemas que se vinculan a los imaginarios nacionales. En este sentido, tal como lo planea Stuart Hall, el concepto de identidad no es esencialista sino estratégico y posicional (2003:17). La identidad, como las representaciones que la hacen visibles, están entonces localizadas en múltiples sentidos e históricamente. Estas son fragmentadas y fracturadas; nunca singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas, como lo sostiene Hall.

En ese marco, cada una de las producciones ingresa en un diálogo rico en varios niveles de sistemas culturales complejos en los que las identidades se construyen y se significan pero a la vez se relocalizan y se vuelven móviles y cambiantes. Por una parte, se entranan en una política audiovisual que ha sido diseñada y que quiere modificar el mapa productivo de la televisión argentina devolviendo y fomentando la capacidad de

hacer a los actores locales; una capacidad que además debe ser creativa para no reproducir los modelos, las estéticas y los cánones generados por las productoras y la televisión centralista.

Por la otra, interactúan con los sistemas culturales locales porque cada una de las regiones estas series brindan la materia prima para la construcción de los nuevos relatos. El estatuto de novedoso corre para los sistemas televisivos pero, en realidad, se trata de narraciones y representaciones que forman parte de las experiencias cotidianas de los habitantes de esos territorios y, por lo mismo, constitutivas de las construcciones identitarias locales. Las imágenes van dando cuenta de los saberes, de las creencias y de los consumos de los actores concretos que se ven interpelados por las producciones.

A la vez, se trabaja con una noción de identidad que se articula con una idea de lo nacional que a su vez es novedosa para la historia argentina. Hasta ahora, la identidad nacional se construyó mediante la estrategia de la borradura, de la tachadura, la invisibilización llegando al extremo de la desaparición simbólica y física de diversos actores de la sociedad¹⁸³. En el actual estado de situación, la construcción de las representaciones nodales que construyen una idea de la nación, se articula desde la diversidad. El mecanismo de la construcción de la nación se da a partir del reconocimiento de que las identidades son diversas, disímiles y fragmentadas, se han desarrollado en tiempos diferenciados y provienen de herencias múltiples¹⁸⁴. Por lo

183 Cfr. Grimson: 2011; Grimson y Jelin: 2006, Cebrelli: 2012, 2014 y 2015, entre otros. Estas investigaciones muestran la fuerte racialización de la construcción histórica y la desaparición sistemática de los cuerpos de los considerados 'otros' como los negros, originarios, adversarios políticos, entre otros.

184 Las representaciones nodales son representaciones fijadas a partir de un punto nodal, es decir, son macrorepresentaciones. En las actuales condiciones de producción, una macro-representación que funciona como equivalente de lo estatal, lo gubernamental y lo nacional está contenida en la representación de 'lo nacional', 'la patria', 'el estado', entre otras. En esta construcción, se han incorporado una serie de nociones que han llenado de contenido un significativo vacío. Cabe mencionar que la idea de representación nodal viene, además, de la geometría y se usa en las ciencias duras para referirse al punto de una malla conceptual o geométrica donde se cruzan por lo menos dos líneas en el espacio y determinan un quiebre en la línea, un cambio de orientación del trazo o una curva o dos o más variables, objetos, representaciones. Lo que se construye con las prácticas discursivas son condiciones para generar esos puntos nodales, para que ese sentido se ancle. Las representaciones nodales son fundamentales porque posibilitan los procesos de adscripción identitaria de un grupo o de toda una sociedad. Vehiculan sentidos políticos fundamentales para la sociabilidad: democracia, ciudadanía,

tanto, las producciones locales tienen la misión de superar el regionalismo a la que las culturas locales habían sido condenadas por el imaginario centralista en la que debían colaborar aportando la cuota del exotismo pintoresco necesario para el país. Su tarea es aportar a una diversidad en un pie de igualdad de derechos.

Cada una de las producciones visionadas aporta política y estéticamente a la construcción de una idea de nacionalidad que se reconstruye desde diferencias articuladas. Muestran intereses locales y luchas olvidadas, historias silenciadas y miradas ocultadas, ponen en pantalla las pasiones y los saberes localizados en los que la misma idea de nación se inscribe. Asimismo se ‘hacen cargo’ de fragmentos de las historias y de las memorias del noroeste que están activas y vigentes testimoniando pervivencias, resignificaciones y alteraciones de las representaciones sociales que aparecen visibilizadas mediante un trabajo articulador en sentido múltiple.

Las producciones del NOA dan cuenta, a la vez, de una multiplicidad de territorios solapados, superpuestos, interactuando en conflicto. Esto se produce porque aparecen representaciones de la propia región y de la nación junto con las territorialidades locales marcadas por los recorridos de los habitantes del lugar. Por lo tanto, mientras los personajes de la ficción o los actores sociales representados en los documentales van mapaeando los propios lugares y sus sistemas de pertenencia, en el mismo proceso, se van haciendo referencias a las territorialidades hegemónicas de lo local registradas en los mapas que organizan el espacio en ciudades y provincias. Se construye una versión de la nacionalidad que está vinculada a una visión fragmentada y jerarquizada del país.

En todas las producciones del NOA para la Televisión Digital Abierta operan las múltiples identidades tanto las que se refieren a la nación a través de referencias verbales, de los símbolos de la presencia del estado, a través de referencias indirectas

violencia, diferencia (de género, etnia, clase, grupo, etárea, entre otras) como lo sostiene Rossana Reguillo (Cebrelli/Arancibia: 2013).

como a las locales mediante la materialización de índices de identidad como las tonadas, las historias, las vestimentas, las referencias a gustos y a estéticas como ya se ha mencionado, entre otros aspectos. Se produce una construcción identitaria que va mapeando desde el interior las memorias, los saberes, las creencias y las pasiones de sus habitantes.

Cierre provisorio

Lo que claramente está pasando -en los tiempos de la renovación del campo de la comunicación audiovisual- es que aquella condena representacional de los sujetos colonizados y subalternizados, a los que hizo referencia Spivak (2011), se está fisurando. Esta situación se modifica porque se supera la instancia de estar condenados a tener una palabra devaluada por ser del 'interior' del país, porque las historias sólo serían válidas para su propio territorio. Los mercados audiovisuales comienzan a abrirse a la imagen y a las palabras de las provincias y de los sectores que antes no tenían protagonismos en las pantallas.

La renovación de la legislación que regula el campo audiovisual en la Argentina del siglo XXI marca que el mapa y sobre todo el territorio son mucho más amplios que lo que mostraba el sistema de representación cristalizado de los medios concentrados, esa representación de un país blanqueado, culto a la manera civilizatoria del siglo XIX, europeizante en los gustos y en los consumos, de clase media con aspiraciones y valores colonizados por la oligarquía local es la que queda interpelada por las nuevas producciones que visibilizan la diferencia.

El paso de la espectacularización de la diferencia social que aparecía como objeto de los discursos comunicacionales y que sólo consistían en el uso de mecanismos para hablar por los otros a las estrategias de las visibilidades localizadas que asumen sus voces, sus corporalidades, sus formas de decir y de hacer, sus identidades y las formas

de expresarlas como valiosas para los espacios televisivos es un paso fundamental en la puja distributiva cultural. El hecho de haber llegado a algunos de los horarios centrales de los canales porteños ha sido uno de esos logros más importantes que deberá complementarse con una circulación transversal que atraviese el país de norte a sur y de este a oeste.

Hoy se viven tiempos de misiones urgentes pero que no obturan la percepción de las tareas fundamentales. Hay un reposicionamiento productivo que va de la mano con la instalación de sistemas representacionales alternativos a los que circulaban tradicionalmente en las imágenes televisivas. Con esto, se crean condiciones de posibilidad para que los cómodos lugares de las miradas reduccionistas y colonizadora de las centralidades hegemónicas se quiebren, para que la multiplicidad de miradas y la diversidad de las imágenes puedan, al fin, ser constitutivas de los sistemas televisivos.

Capítulo 5: Acerca de resistencias y destinos

En la televisión sucede algo extraño: mientras los noticieros se llenan de fantasía tecnológica y se espectacularizan a sí mismos hasta volverse increíbles, es en las novelas y en los seriadados donde el país se relata y se deja ver. En los noticieros la modernización se agota en una parafernalia electrónica y escenográfica mediante la cual el vedettismo político o farandulero y la parroquialidad se hacen pasar por realidad o, peor aún, se transmutan en una hiperrealidad que nos escamotea la empobrecida y dramática realidad que vivimos. Debe ser por la dramaticidad de que se carga el vivir cotidiano (...) por lo que es en la telenovela, y en los seriadados semanales, donde se hace posible representar la historia (con minúsculas) de lo que sucede; sus mezclas de pesadilla con milagros, las hibridaciones de su transformación y sus anacronías, las ortodoxias de su modernización y las desviaciones de su modernidad.

Jesús Martín Barbero

Hace más de una década, Jesús Martín Barbero sostenía que el país se deja ver en las telenovelas y en los seriadados. Esa definición valora la representación de las historias cotidianas con todas sus multiplicidades, pliegues y dobleces en la ficción y, sobre todo, en aquellos formatos en los que el romance es la tracción narrativa básica donde los pueblos se cuentan, de enuncian y se proyectan. Y allí, no sólo se narran sino que se reconocen en sus pasiones más elevadas como en sus miserias más cotidianas.

Baste una escena como para pensar la potencialidad de los relatos ficcionales. Tilcara, Carnaval de 2014. Una fonda de venta de comida económica llena de parroquianos vestidos con banderas, camisetas, gorras y otros adminículos del club argentino Boca Juniors, uno de los más populares del país. En medio de los gritos de aliento y de las voces de discusiones por jugadas polémicas, uno de los comensales (que tenía una bandera del club atada al cuello), interrumpiendo el visionado de la transmisión del partido, gritó: ‘La novela’. Todos asintieron ante el pedido enunciado a voz en cuello. Inmediatamente el dueño del lugar tomó el control remoto, cambió de canal y puso la telenovela de *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Todos los hinchas se transformaron en pocos minutos en los más entusiastas consumidores de ficción telenovelesca. La discusión sobre si estaba bien o mal lo que hacían los personajes del

melodrama sustituyó rápidamente los debates acerca de si había habido o no posición adelantada durante el encuentro de fútbol.

La escena relatada pone de manifiesto la importancia del melodrama como articulador capaz de poner en debate las pasiones y los sentimientos de los ciudadanos. Y, a la vez, demuestra que las prácticas de recepción no cambian totalmente ni se modifican diametralmente por el impacto de las tecnologías o de sus productos. Existe, en cambio, una convivencia de formas de recepción fundadas en momentos diferenciales: la reunión de amigos o familiares para ver televisión ya sea en una casa o en un bar (como en los inicios de la historia de la TV, cuando los aparatos receptores eran muy pocos) se siguen dando junto con el visionado de espectáculos diversos en las pantallas de los celulares (obviamente, en los lugares donde las señales puedan soportar la transmisión de videos sin interrupciones) o de las *netbooks* entregadas por las políticas públicas que tienen una polifuncionalidad que va más allá de los usos escolares prescriptos¹⁸⁵.

Tiempos heterogéneos y tiempos complejos; espesor temporal de las representaciones y densidad sincrónica en el proceso de apropiación y recepción de las producciones que están a disposición de los públicos son las claves para comprender los procesos culturales que involucran las ficciones románticas. Pero en todas ellas, el formato del melodrama sigue siendo un principio exitosamente explicativo que hace poner el deseo y la pasión en las pantallas. La fuerza de esta matriz está en lo que el mismo Martín Barbero planteaba: ‘en el melodrama está todo revuelto: las estructuras sociales y las del sentimiento, mucho de lo que somos –machistas, fatalistas, supersticiosos– y de lo que soñamos ser, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de bolero, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una

¹⁸⁵ La referencia es a la política pública implementada por el gobierno nacional denominada ‘Conectar igualdad’. Mediante este plan se dotó de *netbooks* a los estudiantes de las escuelas públicas de educación media de todo el país. Hasta el momento, según los registros oficiales se entregaron casi cinco millones de máquinas a los estudiantes. Cabe mencionar que este plan va acompañado de *software* educativos, programas de apoyo a docentes y estudiantes, concursos que fomentan otros usos de las máquinas como la producción de ficciones en las escuelas medias de Argentina. Más información sobre esto se puede encontrar en <http://www.conectarigualdad.gob.ar/>

veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario' (2002: 183).

Tal vez, esta sea una de las explicaciones por las que se ha elegido el formato del folletín como modo de dar una de las llamadas 'batallas culturales'. Porque no hay casi ficción para la televisión argentina que se haya producido en los últimos diez años que no esté atravesada por la matriz de la historia de amor: *Las trece esposas de Wilson Fernández* (2014) una serie dirigida por Gastón Portal; *Babylon*, del mismo director y estrenada en el año 2012; *23 pares*, serie dirigida por Albertina Carri y guionada por Marta Dilón también estrenada en el 2012, *El aparecido*, serie salteña ya analizada o muchas otras que hoy podemos encontrar en el BACUA y que fueron financiadas por los programas de fomento de la producción audiovisual.

El relato de amor es el ancla que posibilita utilizar un lenguaje popular y transversalizar otras historias, otros conflictos y otras memorias circulantes en una comunidad. Este también es el caso de la serie tucumana *Muñecos del destino* dirigida por Patricio García y guionada por Rosalba Mirabella.

Los hilos invisibles

Muñecos del destino es una de las teleseries más innovadoras producidas en el marco de la TDA pero no por el formato elegido sino por las modalidades de su realización. El formato de la serie responde a la telenovela clásica desde la retórica utilizada a las peripecias que sufren los personajes pero su realización es novedosa porque está íntegramente protagonizada por títeres de tela. La serie fue realizada en San Miguel de Tucumán, dirigida por Patricio García y guionada por el mismo García y Rosalba Mirabella, una artista plástica de la misma provincia.

Consta de ocho episodios, con una duración de veintitrés minutos cada uno. La misma fue emitida por *Canal 7, La Televisión Pública* entre setiembre y octubre de

2012 aunque fue una de las ganadoras de la convocatoria de ficciones federales del INCAA del año 2010. Además, se produjo con el apoyo de la Universidad Nacional de Tucumán y de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la misma universidad pública. También colaboraron la Universidad Nacional de San Martín, Anacorvisión y la Televisión Digital Abierta (TDA).

La telenovela narra la historia de la familia Masmud, dueña de una tienda de telas en la calle Maipú, típica arteria de tenderos de origen sirio-libanés en la ciudad capital de Tucumán. Said Masmud es el padre de la familia compuesta por Soraya, su mujer, y dos hijos llamados Fátima y Naim. Éste fantasea con volar en parapente, andar en su



motocicleta y tener una vida disipada mientras está comprometido con Layla Alé Alí, otra integrante de la colectividad que quiere casarse fundamentalmente por interés económico. Layla finge una invalidez e intenta manejar a Naim mediante la culpa pues sospecha que su novio la quiere abandonar. En medio de un conflicto por explotación laboral, una de las empleadas asesina a Said y, como consecuencia, su hijo se hace cargo de la tienda. En ese momento aparece Jérica, una joven rebelde que conquista a Naim y lo pone en la disyuntiva respecto de si debe cumplir su compromiso con Layla y seguir con la tradición familiar o respetar sus sentimientos y huir con la empleada del negocio.

La narración sigue los patrones básicos del melodrama y, desde el mismo título, juega con la inversión de los sentidos que se analizaran más adelante. El tema musical de la teleserie se titula 'Rescatamé', interpretado por Priscila Omil, está escrito por Patricio García quien es también un músico conocido de San Miguel de Tucumán, ex-integrante de la banda 'Los chicles', además de ser diseñador gráfico.

La serie tuvo un *rating* de 2.6 en sus primeras emisiones según las mediciones de IBOPE y tuvo una fuerte explosión de menciones en *twitter*, posicionándose como un producto de preferencia. Fue un suceso también gracias a los comentarios que circularon de boca en boca entre intelectuales, artistas e interesados en la producción audiovisual de las provincias. A pesar de que es absolutamente discutible y tendencioso el modo en que operan este tipo de mediciones, sobre todo porque permanentemente miden ‘de menos’ a las emisiones del canal estatal, el relevamiento de la empresa marca que la serie tuvo una audiencia de casi trescientas mil personas en Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Mendoza. Cabe mencionar que el tipo de mediciones indica que cada punto de *rating* equivale a más de noventa y cinco mil personas. Obviamente, las mediciones no se hicieron en la zona de influencia de la serie, es decir las provincias del Noa (Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca y Santiago del Estero), dejando de lado una audiencia que *a priori* estaría más interesada en este tipo de ficciones que refieren la propia cultura. Precisamente, por las características de la misma producción es posible hipotetizar que la audiencia haya sido mucho mayor a la que se registra en la visión macrocefálica de las mediciones de audiencias realizada por IBOPE.

Voces y memorias

Una de las características más interesantes de la teleserie tucumana es la utilización de una variedad de estrategias como modo de anclar territorialmente la ficción. En *Muñecos del destino* se escenifican las discursividades que contienen representaciones sociales con un espesor temporal¹⁸⁶ de larga data en la memoria de la

186 El espesor temporal de una representación consiste en que a lo largo de la historia, a una determinada representación social se le van adosando operativamente modos de significar, de hacer, de percibir, de decir, entre otros aspectos complejizando la estructuración de dichas representaciones. Este proceso es propio de las formaciones discursivas y de los modos de circulación que tienen. De esta manera, cuando se responde a la prescripción pragmática de una representación se está respondiendo a los aspectos que en ese momento socio-histórico se validan como significativos. Claro está que, de ese modo, rara vez es una invención del actor social sino que ya estaba en el campo validado por otros agentes que abonaron – reproducción mediante- la validez de esa forma de hacer y de decir. (Cfr. Cebrelli-Arancibia, 2005: 121-142).

región. Las representaciones cristalizadas de los comerciantes sirios-libaneses son la que circulan desde hace muchos años en el Noa: tenderos de oficio, con rasgos moralistas y explotadores, con una fuerte tendencia -en lo étnico y en lo cultural- a la endogamia, son algunas de las características que circulan de boca en boca y constituyen los núcleos sémicos más cristalizados de esta galería de representaciones, instalada en las memorias de los haceres y de los decires de la zona no solo de Tucumán sino también de Salta y de Jujuy.

Precisamente, uno de los anclajes de esa imaginería se apoya en las ‘hablas’ de los Masmud, sobre todo en la de Said, construidas sobre las formas lingüísticas utilizadas por este tipo de inmigrantes que habitan en la región y a las que pretenden imitar fonéticamente. La operatoria representacional en el nivel de la audibilidad aparece pregnada de las parodias que circulan en los chistes protagonizados por los ‘turcos’, apelativo con que se nominan a los miembros de las culturas árabes, sirias, libaneses, egipcias, entre otras que habitan las provincias del norte. La representación auditiva funciona como un articulador entre lo que se incorpora al campo de la imagen y las formas en que las culturas se representan en el mapa de la audibilidad argentina¹⁸⁷.

En ese nivel fónico también se entran en la ‘telenovela’ representaciones referidas al modo de hablar ‘tucumano’ -compuesto por una tonalidad, un registro, una morfología y un léxico particular- que es utilizado en el guion. Por momentos, se exagera la tonada, lo que produce el efecto de una doble situacionalidad: por una parte, el discurso oral se distancia de otras formas de hablar, incluso dentro de la misma región y, por otra, establece un vínculo con ese espacio geocultural: la ciudad de San

187 Es importante señalar que este recurso sonoro ha sido utilizado por las producciones cinematográficas y televisivas en varias regiones del país como una estrategia de posicionamiento ante las audiencias. Es el caso del film cordobés *De caravana* o la serie correntina *La riña* donde el uso de la ‘tonalidad’ local en la enunciación oral de los personajes se apoyaba en una exageración del recurso. Es posible suponer que es un modo de reforzar el anclaje local que luego va desapareciendo a medida que las producciones crecen en número en cada región del país.

Miguel de Tucumán. Hay un proceso de espacialización y territorialización¹⁸⁸ del sonido y de la audición que busca el reconocimiento de la localización de la voz, apelando a la memoria auditiva de los receptores del producto audiovisual.

Es importante recordar que la impronta de las tonadas en las industrias culturales ha ido construyendo un mapa del país de acuerdo a los modos de hablar provincianos que se diferenciaban, sobre todo del habla porteña. Esta estrategia de mapeo tuvo uno de los momentos de mayor auge con las diferentes explosiones del folclore argentino¹⁸⁹, a partir de las cuales se fue construyendo una territorialidad basada no sólo en las menciones a los paisajes sino en los ritmos y la musicalidad de cada una de las hablas. Basta recordar a los narradores de costumbres o cómicos más importantes que contaban las historias humorísticas de los lugares y que se hicieron famosos por su modo de ‘imitar’ las tonadas de cada una de las provincias. Tal vez el ícono más emblemático de esta modalidad y que fue muy popular hasta hace pocos años, fue el cómico chaqueño Luis Landriscina quien atravesó casi toda la segunda mitad del siglo XX contando historias en los festivales folclóricos más importantes del país (Gravano, 1985)¹⁹⁰.

188 Una de las problemáticas que se han abordado en los diferentes estudios sobre cultura popular en general y en los estudios audiovisuales en particular tiene que ver con la construcción y la simbolización de los territorios en las producciones de cada uno de los campos. En el caso particular del cine y la televisión, hay una representación territorial que colabora en la construcción de las formas de percepción que tendrán los ciudadanos de un país. De esta manera, la experiencia territorial de un país está vinculada a las formas de las representaciones mediáticas y a las producciones de la cultura popular (Arancibia 2007 y 2012; Rodríguez: 2011; Segato: 2007).

189 Uno de los tantos estudios sobre el folclore argentino y su historia es la realizada por Ariel Gravano llamada *La porfía y el silencio* y publicada en el año 1985. En ese texto, se van marcando las distintas oleadas con que el folclore argentino fue haciendo visible la música, el habla y las cosmovisiones de las regiones del país junto con los conflictos sobre todo laborales. Hay que mencionar como un hito fundamental al gozne que se produjo en los años '70 del siglo anterior en el que la transmisión televisiva del festival de Cosquín llevó a muchos hogares estas formas de hablar y las representaciones estereotipadas con que algunos cantores y los humoristas iban mapeando las culturas regionales.

190 Es importante señalar que según los datos que puede recopilarse de este humorista fue consagración en el Festival de Cosquín en el año de 1964 y se mantuvo en actividad hasta más o menos el año 2005. A lo largo de su carrera grabó discos con sus relatos, participó en films o en programas de televisión, actuó obras de teatro, escribió libros, entre otras actividades. La influencia de Landriscina llegó al punto de que algunos de sus ‘relatos de costumbres’ (como él mismo definía a su forma de narrar) se incorporaran a los manuales escolares en la década del '90 en el marco de la reforma educativa que promovió la ‘Ley Federal de Educación’ durante el gobierno neoliberal de Carlos Saúl Menem.

Como se mencionó en el Capítulo 2 de la presente investigación en referencia al film *Los dueños*, el modo de hablar tucumano es una de las formas de representación sobre la que se asienta la territorialidad. En primer lugar, aparece como muy evidentemente el modo de hablar de los miembros de la colectividad sirio-libanesa y que se representa mediante el reemplazo de los sonidos labiales, por ejemplo pronunciando el sonido /b/ cuando corresponde /p/.

Sobre todo cuando hablan los miembros de la comunidad sirio-libanesa que pertenecen a la primera generación de inmigrantes, el tono se vuelve más exagerado como es el caso de Said Masmud que le dice a una de sus empleadas cuando está por despedirla: ‘le he dicho que base bor mi oficina (...) está desbedida, ¡¡¡desbedida he dicho!!!’. Naim pronuncia de la misma manera que su padre aunque sin los cortes abruptos en la cadena fónica que realiza aquel en medio de las frases, que es otra particularidad mediante la cual se representa el habla del extranjero.

También se opera con la misma lógica cuando se trabaja una representación auditiva de lo que se podría denominar ‘el modo tucumano de hablar’. Cuando las empleadas de la tienda charlan entre ellas aparece esa forma de pronunciar que ya se ha caracterizado en el momento de analizar el film *Los dueños* y que se distingue por elisión de las consonantes finales de las palabras, el apócope de otras o la supresión de las eses en la culminación de las frases. Algunos ejemplos se encuentran en las charlas mencionadas: ‘Nancy te estoy pidiendo que me ayudé pa’ que lo pongamo al revé la mesa’ (Escena del Capítulo 2). También aparece en los parlamentos de los personajes algunos usos como el reemplazo del verbo auxiliar ‘he’ por ‘i’ en las formas compuestas por ejemplo ‘ya te i dicho’.

Esta forma de representación de los modos de hablar de las personas de la provincia de Tucumán que se representa en la teleserie permite establecer la vinculación

con la memoria de las prácticas y de los consumos de otras producciones que funcionan como un sistema referencial de las representaciones de *Muñecos*.

En este caso, se establece una relación con el fenómeno de Internet denominado *República de Tucumán*. Desde el año 2008 aproximadamente se produjo un fuerte consumo en *Youtube* de un producto denominado *República de Tucumán* generado por un grupo de artistas (actores, productores, guionistas)

que utilizaban el recurso de la exageración de la tonada como forma de representación de la ‘tucumanidad’. Mediante una serie de personajes



urbanos (el zorro –como referencia al policía de tránsito, el ‘superhéroe’ Tucu-man, el profesor que enseñaba tucumano básico, la empleada pública, entre otros) y de recursos del humor televisivo como el del doblaje¹⁹¹ al tucumano de series famosas como *Batman* se produjo un fenómeno de viralización importante.

El consumo cultural de esta producción fue tan importante que sus realizadores llegaron a tener su propio programa de televisión en San Miguel de Tucumán, realizaron obras de teatro que recorrieron el país y se produjo un fuerte consumo en su página web y en *Youtube*. El producto –pese a circular básicamente por Internet- estaba estructurado con la lógica propia de la televisión aunque el sistema de consumo fuera diferenciado (Carlón: 2013). Hoy por hoy, la página de *Republica de Tucumán* en Facebook se encuentra superando los cincuenta mil seguidores a pesar de que desde el 2013 no se suben nuevas producciones y algunos de los integrantes del grupo ya iniciaron carreras artísticas propias, como el personaje llamado ‘El oficial Gordillo’.

191 Es importante señalar que este recurso fue utilizado, entre otros, por un grupo de cómicos uruguayos que tuvo mucho éxito en la televisión argentina entre las décadas de los '60 y los '80. *Telecataplum* (1963), *Hupumorpo* (1974), *Hiperhumor* (1983) fueron algunos de los programas en el que se utilizaban los recursos del doblaje realizado por el actor Eduardo D'Angelo (Hermidas y Satas: 1999). El personaje que había creado D'Angelo era ‘el hombre del doblaje’ y que utilizaba el recurso de la ponerle voces diferentes a fragmentos de series y de películas que modalizaban la situación de manera diferente a la original o que se editaban de manera alternada con otras y a las que se cambiaban los diálogos originales.

La estructura humorística de ‘República de Tucumán’ consiste en la exacerbación del uso de algunos recursos lingüísticos que caracterizan el habla tucumana. El capítulo siete del superhéroe tucumano ‘Tucu-man’ se titula ‘Eh, primo’ como el típico vocativo que se utiliza para llamar la atención a alguien. El modo de llamado al ‘defensor de los valores tucumaneriles’ (como se menciona en la presentación del segmento) es la siguiente frase que funciona como un típico insulto en la zona: ‘¡A tu



mama!’ a lo que el personaje responde: ‘¡A la tuya! Precisamente, lo que hace posible la comunicación entre los personajes es que ‘los poderes tucumaneriles’ que otorga el superhéroe se componen de los saberes lingüísticos que se articulan en la comunicación cotidiana.

Claramente, de lo que da cuenta *Muñecos..., Los dueños y República de Tucumán*, entre otras producciones audiovisuales, es que los usos lingüísticos en sus diferentes niveles (léxico, fonético, sintáctico, morfológico) funcionan como índices identitarios, tal como se definieron en el Capítulo 3.

En ese sentido, las relaciones entre los productos audiovisuales son evidentes en varios aspectos: por una parte, porque dan cuenta de la memoria individual y colectiva de los consumos culturales señalados; por otra, porque accionan y operativizan lenguajes y discursos pre-existentes en el imaginario de los consumidores tanto de sistemas de videos como de *Youtube* o de las programaciones televisivas; por último, porque ambas realizaciones se apoyan en representaciones sociales que circulan en las culturas populares de Tucumán y del Noa. Se produce un entrecruzamiento de memorias múltiples de consumos, tanto históricos como actuales, en el espacio audiovisual que la Teleserie de García y Mirabella resalta para dar cuenta de las actuales condiciones de producción.

La memoria del melodrama

Otro de los aspectos significativos de *Muñecos* es la apelación a la memoria de los consumos culturales de los telespectadores junto a las localizaciones ya señaladas en la construcción de las representaciones sociales. *Muñecos del destino* está construida como una parodia del género de la telenovela. En este sentido, los efectos buscados por este particular formato están en consonancia con la memoria de los productos que circulan en la industria cultural argentina. Sin el consumo de las telenovelas tradicionales no se entiende la lógica de la parodia.

Como la caracteriza Nora Mazziotti (2006), la telenovela es un producto de la industria cultural que es la expresión televisiva del melodrama y, por lo tanto, trabaja con las emociones, las pasiones y los afectos. Este tipo de productos opera en el nivel más elemental de la construcción de la subjetividad pero, a la vez, lo pasional es una dimensión fundamental para estudiar la significación en la sociedad (Greimas y Fontanille: 1994). Eso implica la consideración de una discursividad de las pasiones que se articula en diferentes producciones culturales.

En este sentido, la tematización de las pasiones es central en la producción tucumana sobre todo para ver la operatoria de inversión que produce respecto al modelo. Las primeras imágenes de la teleserie van acompañadas por un tema musical con fuertes reminiscencias a la música romántica latinoamericana. A medio camino entre la canción romántica y el bolero, 'Rescatamé' cumple con todos los estereotipos de los temas de las telenovelas: la mención al pasado doloroso de la protagonista femenina y que el personaje masculino debe salvar de un destino que la condena; el tono melodramático de la letra condice con el desarrollo narrativo de la serie, las imágenes acompañan a la letra con primeros planos de los personajes que giran sobre su

propio eje mientras que en el fondo flamean telas que van mostrando aspectos que se tematizarán en el transcurso de la serie.

‘Esto es lo que llaman amor’ es el inicio de la letra del tema que funciona como la identificación de la teleserie. En total, los versos de la canción son las siguientes: ‘Rescatamé del infierno que hay en mi/ Tengo ganas de vivir, rescatamé/ Llevame a otro lugar/donde me pueda encontrar/ Rescatamé/ esto es lo que llaman amor’. Los índices del melodrama se encuentran en toda la letra: la referencia al fuego de la pasión, el sufrimiento y el rol salvador del ser amado que se invoca como única posibilidad de salvación. La canción



sintoniza con la tradición latinoamericana de la música melodramática que circula por los géneros más populares como las canciones de amor folclóricas, el tango canción y el bolero, entre otros géneros musicales y que funcionan como los antecedentes de los temas románticos actuales.

El melodrama funciona como la construcción del mundo de los sentimientos (Mazziotti, 2006: 24) entre los que se encuentran las canciones, las revistas, las novelas románticas, las fotonovelas entre otras. Estos elementos funcionan como un glosario de conceptos comunes que facilita el encuentro, la comunicación, las identificaciones y las relaciones sociales entre los miembros de una comunidad. Los índices melodramáticos tienen elementos invariantes y otros que están históricamente entramados en las memorias locales.

Otro rasgo genérico que se entrama en la ficción es la ‘invalidez’ de Layla, utilizada como estrategia de manipulación de un novio desamorado. Como sostiene Mazziotti, las enfermedades funcionan como motores narrativos (2006:79). En el caso de *Muñecos...* la invalidez de Layla opera como el estereotipo de la simulación para mantener una relación con alguien sólo por conveniencia, a pesar de que ella tiene relación con Víctor, el jardinero de la familia. El modo de representar la enfermedad en

la composición de la imagen, como se observa en el fotograma, se realiza mediante el recurso de utilizar vendas que cubren todo el cuerpo de Layla y que ella se quita frente a su amante, mostrando al público la estrategia de la simulación y del engaño.

Otro elemento del melodrama es la construcción arquetípica de los personajes. Son claves la madre de los novios, la novia malvada (en este caso encarnado por Layla), el joven inocente que ignora lo que ocurre a su alrededor como Naim, la mujer pobre y honesta como Jesica, entre otras formas estereotipantes. La mayoría de los personajes no evolucionan salvo por un develamiento o por el conocimiento de lo que ignoraba, por ejemplo cuando Naim descubre los engaños de Layla.



Los elementos de la narración romántica funcionan como anclajes para la recepción y connotadores que posibilitan la construcción de los sentidos culturales e ideológicos. En su clásico artículo 'La retórica de la imagen', Roland Barthes plantea que 'a la ideología general corresponden, en efecto, significantes de connotación que se especifican según la sustancia elegida. Llamaremos *connotadores* a estos significantes, y *retórica* al conjunto de los connotadores: la retórica aparece así como la parte significativa de la ideología. Las retóricas varían fatalmente por su sustancia (en un caso el sonido articulado, en otro la imagen, el gesto, etc.), pero no necesariamente por su forma' (1970).

Los connotadores, en la construcción retórica de la teleserie de García y Mirabella, son los elementos traccionan y hacen avanzar la narración apelando a las ideologías circulantes. Algunos significantes que se utilizan como marca de poder económico son, por ejemplo, los vestidos llamativos de las mujeres, los collares que utilizan o el tipo de vivienda que habitan. Pero también funcionan como connotadores los prejuicios morales que se expresan contra la hija de los Masmud. Ella aparece en la



tapa de una revista de actualidad con ropa corta y en una pose que se supone provocativa lo que genera el escándalo de la familia, fundamentalmente del padre. Este hecho funciona como un elemento que hace visibilizar los prejuicios y los modos de ser conservadores de una provincia como Tucumán pero, al mismo tiempo, ese mismo connotador opera como un nudo melodramático a resolver. Por ejemplo, cuando Fátima regresa a su casa luego de la muerte del padre, su madre la acusa de ser la causa de los males de la familia: ‘le has roto el corazón a tu padre que ya estaba muerto antes de que lo maten por tu culpa’.

En el plano de la imagen, los significantes que operan como connotadores están vinculados fundamentalmente a los vestuarios de los personajes. El canillita que tiene un kiosko de revistas en la esquina de la cuadra donde se encuentra la tienda de los Masmud está vestido con una camiseta de fútbol y una gorra mientras que Naim aparece vestido con ropa que denota un mayor poder adquisitivo.

La recurrencia en los modos de vestir al personaje que vende revistas contrasta con la variedad de vestuarios que utiliza el hijo del dueño de la tienda. Este personaje tiene una ropa especial para volar en parapente, otra para andar en motocicleta, otra para visitar a su novia y así sucesivamente. El mismo contraste se nota entre Jésica, la nueva empleada de la tienda que enamora a Naim, y Layla, la novia interesada en el dinero de la familia Masmud.

En ese sentido, las escenografías donde se desarrollan las acciones son índices del lugar social que ocupan los personajes. Las salas llenas de objetos, las paredes decoradas, las salas



espaciosas, las escaleras que sugieren las dimensiones de cada edificio son los significantes de la condición socio-económica tanto de la familia Masmud como la de los Alé Alí. Mientras que los espacios reducidos, las paredes desnudas, escasa cantidad de muebles, pocos elementos son los que caracterizan la posición social de las empleadas de la tienda.



Cada uno de los elementos mencionados opera de manera discontinua como los connotadores caracterizados por Roland Barthes. Dichos connotadores no se encuentran en un sistema de relaciones de contigüidad o con alguna lógica estructural. Funcionan de manera aislada y es el trabajo de la recepción el que los reúne a los efectos de poder construir el sentido.

En síntesis, en el caso de *Muñecos...* la tarea espectral es la que asocia los connotadores con las características de la sociedad tucumana mediante los índices visuales y auditivos que le propone la serie. La tarea es de ida y vuelta porque recibe los significantes por parte de la pantalla, va en busca de los conocimientos adquiridos en sus procesos de socialización y su experiencia subjetiva y vuelve al texto audiovisual para dotarlo de sentidos socio-históricos.

El destino de visibilizar

La estrategia del develamiento utilizada en la serie, y que se realiza cuando se aborda el engaño de Layla, no funciona sólo en el nivel de la historia como en las telenovelas tradicionales sino que se corresponde con la explicitación de los recursos técnicos mediante los cuales se manejan los títeres.

En muchas de las escenas se pueden ver las varas con las que se dotan de movimiento a los muñecos. Se ven con claridad las varillas que sostienen los muñecos por la parte baja de los mismos al igual que las varillas de metal y las pinzas que sostienen las manos de cada uno de los personajes y mediante los cuales se brinda expresividad a los personajes. El tipo de títere de mecanismos o de varillas es lo que se pone claramente ante la vista de los espectadores casi como una confesión de la intencionalidad de toda la serie: el hacer evidente los mecanismo compositivos no sólo de la ficción sino de los regímenes de visibilidad y representación de este sector de la sociedad tucumana.



Esto tiene un correlato con el aspecto semántico y simbólico que se entrama en la historia contada: poner en el tapete una serie de temas que son tabúes para la sociedad tucumana o circulan en el rumor, sin decirlo abiertamente; se abordan problemas como las relaciones laborales, las formas de vinculación y de casamientos por interés, los prejuicios de clases, las diferencias económicas profundas en la composición de las sociedades del noroeste, entre otros aspectos.

En este sentido es que, desde el mismo título, se puede rastrear la estrategia constructiva utilizada por la teleserie consistente en referencias literales al mismo tiempo que se apela al plano simbólico de una manera esclarecedora. *Muñecos del destino* es una frase tan literal como simbólica. Literal porque el primer lexema referencia al recurso técnico por medio del cual se construirá la historia lo que queda evidente en la misma presentación. En pantalla, mientras se instala el título de la serie, aparecen los protagonistas. ‘El destino’ en tanto actante produce alteraciones que operan como motores narrativos: la empleada despedida por Said Masmud planea matarlo, compra un rifle, sube al campanario de la iglesia y, pese a que se arrepiente a último

momento, el arma se le resbala, se dispara y la bala, realizando un extraño recorrido que evoca una carambola, termina matando a su antiguo jefe.

Frente a este modo de poner imagen a la literalidad del sintagma, la serie opera con un sistema de inversión. No deja sólo en manos de la literalidad la construcción del sentido sino que va a operar con otras estrategias que posibiliten el descentramiento de la mirada y permitir una mirada desviada de las naturalizaciones y cristalizaciones de las representaciones sociales.

La escena del asesinato se construye mediante la intersección de estrategias que provienen de tradiciones genéricas diversas. En primer lugar, aparece el dramatismo previo a todo asesinato, la pasión y la furia por parte de la empleada de la tienda lo que responde con claridad a los recursos del melodrama ya descriptos.

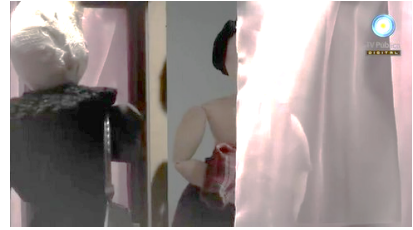
Al mismo tiempo, la escena relatada se resuelve mediante un típico *gag* de las comedias más tradicionales, al estilo de las protagonizadas por Charles Chaplin o Buster Keaton: la bala sale disparada cuando se le resbala el arma de las manos a la mujer, luego pega en la campana del lugar donde ella estaba posteriormente se desvía en un cartel indicador del nombre de la calle y se dirige al pecho de Said Masmud.

La interseccionalidad de estrategias de géneros diversos no sólo es un recurso para provocar el humor sino que, fundamentalmente, produce el efecto de develamiento de las estrategias narrativas de las telenovelas. El humor, entonces, es utilizado como modo de desdramatizar la escena y, a la vez, para poner en evidencia las formas constructivas del melodrama clásico.

Las escenas en las que los velos forman parte de la escenografía son muchas y el corrimiento de la tela que distorsiona la mirada sin ocultar totalmente lo que ocurre se transforma en una metáfora del juego de las representaciones. En el Capítulo 3 hay una escena en la que Layla recibe a su amante por la ventana y que se ve, en primera

instancia, detrás de una cortina semi-opaca. El develamiento es doble por cuanto no sólo presenta el personaje del jardinero sino el rostro de Layla oculto bajo las vendas.

Como se ha definido anteriormente, las representaciones sociales funcionan como vidrios esmerilados que no permiten ver sino a través de ellas



la realidad (Cebrelli-Arancibia: 2005) y por lo tanto distorsionan la percepción de los agentes sociales. En este sentido, la metáfora del velo y de las telas detrás de las cuales se pueden ver todos los conflictos sociales es una forma de dar cuenta del modo de construcción de las representaciones y de las estrategias posibles para ‘trampearlas’. Como lo planteaba Michel De Certeau (1995b), hay un espacio donde los representados ‘mueven la foto’ y se retiran de los lugares impuestos.

En este sentido, la propuesta estética y retórica de la serie dirigida por Patricio García consiste en metaforizar el funcionamiento representacional. Por una parte, mostrando los velos que parecen obturar las miradas pero que no impedirían ver si – como proponía De Certeau- se mueve la foto. Por otro lado, porque recupera una antigua estrategia del melodrama de poner en tensión los valores y los intereses materiales. Finalmente, porque la construcción de la representación del destino como fatalidad inmodificable, que hace resonar toda la tradición helénica en la cultura occidental, queda desmontada por el procedimiento de la parodia que pone al discurso del melodrama como mecanismo inmovilizador en cuestión.

Las funciones de la parodia

Las claves de lectura para la recepción de esta producción audiovisual están vinculadas, desde el primer momento, con los mecanismos de la parodia. Ya en las primeras imágenes, no quedan dudas de cuál va a ser el registro que se utilizará para narrar la historia de Naim y Jérica. La primera imagen es la de una tela tipo raso que

tiene dibujada un paisaje que simulan y flores como en una escena tropical de la cual se pueden ver autos de lujo de la década de 1950: amplios,



palmeras en medio al estilo

descapotados, mucho dorado en las pinturas y algunas aplicaciones de madera en el diseño del decorado de los detalles. Se reemplaza de esta forma los escenarios naturales o las escenografías montadas en estudio, típicas de las novelas tradicionales por las telas, haciendo alusión a lo que se vende en ‘Casa Masmud’. Para confirmar la difracción entre el género tradicional y la nueva propuesta, comienzan a aparecer en

escena los muñecos que son los protagonistas de la telenovela. Los muñecos, protagonistas de la historia que se va a contar, aparecen representados con sus



vestimentas que dan cuenta de su pertenencia de clase y a las preferencias y gustos: a Naim se lo muestra con una camisa con el cuello levantado y un casco de motociclista debajo de su brazo derecho.

Cabe destacar que la parodia, como la definió Mijail Bajtín (1993), es profundamente dialógica. En sus estudios sobre la cultura popular en la Edad Media o sobre la obra de Fedor Dostoievski plantea que, entre la palabra parodiada y la palabra parodiante, hay un enfrentamiento de valores, un conflicto que es, a la vez, semántico e ideológico. El formato de *Muñecos...* es el de la telenovela pero la serie se apropia del género y, mediante el uso del humor, ofrecer otras claves de lectura que posibiliten a las audiencias moverse de los lugares establecidos porque, como se dijo anteriormente, la propuesta televisiva se apoya en el manejo y la familiaridad que tienen las audiencias con los productos melodramáticos tanto musicales como televisivos.

Junto con esta forma de la parodia que muestra a la telenovela clásica como un formato antiguo, se utiliza la estrategia del anacronismo constante. El tipo de telas

tienen una estética propia de la década de 1960 pero los personajes (con sus estéticas, modos de hablar, gustos e intereses) y sus conflictos son muy actuales. El modo de vestir de las mujeres responde a la moda de, por lo menos cuatro o cinco décadas anteriores, mientras que se entrama con acontecimientos propios de la vida actual tucumana. Por ejemplo, hacia el final del Capítulo 3, aparece un médico en la casa de la familia Alé Alí presentado con todas las características de la representación cristalizada de este tipo de profesionales: traje oscuro con corbata, maletín de médico y un lenguaje acorde al personaje. Cuando le solicitan el alta de Layla antes de tiempo para que se pueda casar de inmediato con Naim, él se niega y exige la segunda parte del pago de un dinero que formaba parte del acuerdo para realizar el fraude frente a los Masmud. En ese momento se produce la negativa y, como contrapartida, la madre de Layla lo acusa de haber obtenido el título mediante otro fraude, transformando esa escena en un guiño a la audiencia pues hace referencia a un problema muy serio que tuvo recientemente la Universidad Nacional de Tucumán relacionado con la falsificación de documentación académica de los alumnos y que tuvo repercusión nacional¹⁹².

De esta manera la propuesta de García y Mirabella incorpora a la ficción tradicional sucesos del pasado reciente de la sociedad local como el caso que se comentó y muchos otros que se entraman en la novela. Esto produce, por una parte, una alteración sustancial del género pero, a la vez, permite anclar la ficción en las condiciones socio-históricas y en problemáticas vigentes. Estos conflictos están arraigados en la historia, como los sistemas de explotación y de precarización laboral. Se produce, entonces, un efecto de simultaneidad de tiempos diferentes conviviendo en

192 El escándalo se produjo a partir de una serie de denuncia por falsificación de títulos, ventas de exámenes, alteraciones de notas y otras estrategias. Entre ellas, se destacó la denominada popularmente como de 'los simuladores' que consistía en que una persona iba a rendir en nombre de otra a las mesas de las carreras más numerosas. La investigación llevó a descubrir que estaban involucrados docentes, no docentes y estudiantes en un juicio que todavía sigue vigente. Este fue un proceso que inició la misma Universidad Nacional en el año 2007 y que tuvo algunas sentencias. Una de las noticias que se publicaron es la del diario de referencia de Tucumán, *La Gaceta*. <http://www.lagaceta.com.ar/nota/466195/politica/podrian-ser-expulsados-99-alumnos-notas-truchas.html>

el presente que le brindan al espectador muchos anclajes locales para poder leer las alusiones y las referencias.

En muchos casos, se realiza una estilización paródica de muchos aspectos propios de la vida cotidiana de Tucumán para hacerlos ingresar en la ficción. Las hablas locales que ya mencionaron en este mismo capítulo, las referencias espaciales precisas como la de situar la ficción en la calle Maipú –conocida calle de tenderos en San Miguel de Tucumán-, las diferencias socio-económicas explicitadas en diferentes prácticas incorporadas a la narración de la serie, entre otros aspectos, funcionan como los índices identitarios para la localización y el reconocimiento por parte de los espectadores de la región y como sistema referencial para los otros posibles consumidores de la serie que residen fuera del Noa.

El uso de la parodia, mediante la estilización y la ridiculización de los ‘modos de ser tucumanos’, funciona a partir de las formas de re-crear un lenguaje como el de la telenovela poniéndolo en diálogo con las formas más clásicas del humor televisivo y las hablas locales. En esta intersección de elementos es donde se produce un efecto de sentido vinculado al desenmascaramiento, en el sentido que Bajtin le da al concepto (1993). La estilización que se utiliza en la teleserie también funciona como un modo de explicitación de los modos de construir las narrativas televisivas, ya no en el sentido de la metatelevisión (Carlón: 2006), sino en el plano de la estructura narrativa.

Muñecos..., como ya se dijo anteriormente, se apoya en un saber previo y que es un saber de consumo. Es la práctica de visionado de telenovelas que forma parte de la experiencia de recepción más típica de la televisión. Por lo tanto, al reaprovechar ese saber, se monta sobre él la propuesta de parodiar el género mediante la estilización y generar el efecto de explicitar las estrategias narrativas como formas cristalizadas de la televisión de entretenimiento más tradicional a los efectos de poder generar una lectura deconstructiva en múltiples niveles.

Índices identitarios y entretenimiento

Muñecos del destino es una propuesta innovadora que no se agota en la construcción de una narración televisiva hecha con títeres. Es una propuesta que contiene una serie de recursos, de los cuales aquí se describieron sólo algunos, que posibilitan pensar los modos en que se pueden presentar los conflictos para que se desnaturalicen en cada uno de los destinatarios, en el momento de la recepción.

La primera escena de la teleserie es una escena testimonial de los principios que sustenta la propuesta. Apenas culmina la presentación se enfoca el salón de venta de la

‘Casa Masmud’ y se escucha un diálogo entre las empleadas. Una de ellas comienza a parodiar el modo de hablar del dueño de la tienda y dice, en medio de las risas de las otras: ‘No se buede hacer



lo que a uno se le canta, hay que hacer lo que uno debe hacer bara que un negocio funcione, ¡hace falta disciplina! Hacerse de clientes lleva varias generaciones. Cuando mi badre llegó del Líbano, llegó sin nada, trabajó en el cambo y con lo que le bagaron hizo tener un rollo de seda. Así embezó este negocio’.

Las risas de las otras empleadas y el pedido de que siguiera con la imitación hace que se continúe con la parodia: ‘Ustedes no saben valorar lo que significa este negocio. Con un metro de tela, con un rollo de tela (momento en que por detrás aparece el dueño de la tienda) yo embecé este negocio, con un metro de tela se come una semana (cambia el tono de la parodia, retoma su propia voz y dice) con un metro de tela, yo me limpio los mocos’. Entonces, Said Masmud le grita: ‘Lidia, ni en mis beores momentos me imaginaba una agresión semejante bor barte de mis empleadas. Semejante atrevimiento, desagradecimiento. Lidia, pase por mi oficina’.

En esa habitación se produce la violenta escena del despido de Lidia. Esta, tirándole el dinero, dice: ‘¿Usted me permite que le diga algo, don Masmud? Usted me trata a mí de desagradecida, ¿no es cierto? ¿Desagradecida de qué? Por hacerme sangrar cada centavo que he trabajado en este lugar?’

La teleserie se abre de una manera poco convencional para un melodrama. Por una parte, porque se apela a la parodia en boca de Lidia, desmontando las estrategias discursivas de su patrón y, por otra, porque hace evidente las formas de vínculos laborales de larga data en la región sostenidos en estructuras patriarcales muy cristalizadas. A partir de ese momento inicial, parodia y conflicto son los ejes articuladores de toda la ficción.

La discusión pone en evidencia las representaciones de los trabajadores que tienen los patrones y las formas de vínculo que se pretenden: un empleado debe ser fiel; no debe discutir las decisiones; debe aceptar los valores que se imponen y, por lo tanto, sustentarlos; el trabajo no forma parte de una relación laboral donde hay un contrato de partes sino que se transforma en una dádiva, la cual hay que agradecer. Cuando Masmud descubre a Lidia imitándolo, lo interpreta como una agresión, una ofensa y un desagradecimiento. Los semas que se pueden inferir de esa enunciación tienen que ver con la distancia que se propone entre un patrón que está por arriba de los obreros quienes le deben una absoluta fidelidad.

Frente a ello, la enunciación de Lidia pone sobre la mesa las sensaciones y las vivencias del sometimiento. En la escena inicial, luego de tomar la voz del patrón para parodiarla, discursiviza los *leit motiv* que funcionan como la justificación de un modo de ser ‘patrón’ y la construcción de la relación asimétrica. Se hace mención a la disciplina que se necesita para el trabajo, a la tradición familiar que sustenta la idea del negocio y a la vinculación con los clientes del mismo. En esa enunciación, se explicita también las implicaciones que se realizan y que forman parte de la memoria local: los

criollos son vagos, irresponsables, desagradecidos y no respetan las tradiciones familiares. Casi en una visión sarmientina de civilización y barbarie, lo que queda en evidencia en la parodia es la forma en que se concibe a la cultura local.

Pero cuando Lidia reasume su voz propia, expone el enojo por las condiciones laborales y los valores diferenciados. Lo que es un valor para los patronos, claramente, no lo es para sus empleados. La tela como representación de la tradición familiar y de la base del negocio no es más que un instrumento de la explotación desde la perspectiva del obrero. Luego, ya en la explicitación directa del conflicto, cuando Masmud despidió a Lidia, las muestras del desprecio del patrón sobre los obreros se evidencia en el nuevo reclamo por la falta de fidelidad culminando con el grito y el dinero tirado sobre la mesa. Es el momento de la voz de los trabajadores encarnada en Lidia que plantea que todo está ganada y no 'con sudor' sino con 'sangre'. La vieja metáfora de la explotación queda expuesta: los patronos que vampirizan a sus empleados.

Las dos escenas iniciales de la serie, la de la parodia y la del conflicto laboral, son dos claves de lectura para toda la serie. Porque explicita la forma con que se van a abordar todas las estrategias narrativas anclándolas en las características propias del género de la telenovela para luego ser tamizadas por la irrupción de otras lógicas genéricas como la de las comedias; porque va a repasar los conflictos recientes e históricos de Tucumán como el laboral, el problema de la corrupción y del fraude o las relaciones por interés en las mismas estructuras endogámicas de los inmigrantes; porque va a apelar a lo lingüístico para establecer los índices identitarios que localizan la ficción en una de las provincias del Noa; porque el uso de la parodia permanente hace que se desnaturalice no sólo la percepción del melodrama como una forma de mantener el *status quo* social sino como una forma de descentrar la mirada de las naturalizaciones y cristalizaciones de las representaciones vigentes.

Industrias culturales y representaciones

En esta etapa incipiente de la producción audiovisual de las provincias periféricas de Argentina se puede leer lo que se había anticipado en el capítulo anterior: una modificación en la concepción y las funcionalidades de las industrias culturales. Si las industrias culturales –de acuerdo a los postulados de la Escuela de Frankfurt– estaban para la manipulación de las masas y la conservación de un sistema de alienación que deja a los obreros inmóviles y sin capacidad de reaccionar para liberarse, las nuevas producciones de las industrias culturales entran, en sus ficciones, en la visibilización de las formas de opresión.

Las series de entretenimiento producidas en el marco de los programas de fomento de la producción audiovisual toman las representaciones más cristalizadas y naturalizadas en la doxa pero para insertarlas en una cadena equivalencial otra: una cadena significativa que hace visible las estrategias constructivas de las representaciones para que, en el proceso de recepción, se puedan al menos poner en cuestión y, llegado el caso, deconstruirlas.

Cada una de las series mencionadas y analizadas en esta investigación toman todos los elementos del entretenimiento pero apostando a una recepción otra. No una recepción que se monte sobre el puro placer (Adorno y Horkheimer, 1988) sino que desde el entretenimiento se pase al reconocimiento y de allí a la reflexión. Claro está, que esto merecería un estudio de audiencias de modo cuantitativo que exceda la mera cuantificación de la cantidad de personas que se encuentran frente a las pantallas.

Las formas de la industria cultural televisiva en Argentina entran en sus producciones las memorias locales, dotan de imágenes a los conflictos ancestrales y locales, muestran las historias que no tuvieron pantallas, detallan formas de composición social más complejas de las que habitualmente muestra la televisión, entre otras características. Es una industria cultural que hace foco sobre las formas de

conocimiento desde el entretenimiento como lo muestran las producciones de los canales que componen el ente 'Radio y Televisión Argentina (RTA)'.

A la vez, otra de las estrategias importantes en las formas de composición de los productos de la nueva televisión argentina está vinculada a un concepto que había enunciado Richard Hoggart (2013) hace muchos años en el marco de los Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham: el trasvasamiento cultural. Cuando en su obra clave sobre la cultura obrera en la sociedad de masas sostenía que la lucha de clases iba a terminarse pero no como lo había planteado Marx y el marxismo clásico sino porque los consumos culturales iban a producir un trasvasamiento de las clases sociales, estaba marcando un proceso que se sostiene en las industrias culturales que ofrecen productos para consumos que emparentan o ponen en relación una serie de representaciones a nivel global y que dialogan o se confrontan con las representaciones provenientes de los imaginarios locales.

Si bien esa especie de utopía de Hoggart no lleva necesariamente a la finalización de las sociedades de clases, es una forma de explicación del funcionamiento de la memoria de los consumos culturales que se ponen en juego también en el momento de la recepción. Esa memoria provee herramientas de lectura y de interpretación de las producciones audiovisuales que anclan consumos de peticiones globales con las formas de conformación identitarias propias de cada zona. Se produce una glocalización¹⁹³ de los procesos de producción y de consumo en el campo audiovisual que es el que ahora nos interesa.

En ese proceso de trasvasamiento que impacta en la producción y en la recepción es donde también se producen zonas fronterizas de conflicto, de diálogo y de

193 El concepto fue creado para dar cuenta de los procesos de localización y de globalización que se ponen en funcionamiento en una misma instancia socio-histórica. Si bien es un concepto que ha nacido para explicar procesos macroeconómicos (Robertson, 2003), posteriormente, se comenzó a utilizar para analizar los procesos culturales y como una estrategia de apropiación por parte de las culturas locales de las 'ofertas' de la cultura globalizada. Esta explicación fue realizada por las teorías decoloniales como las propuestas por Aníbal Quijano (2000).

reconocimiento ancladas en las producciones audiovisuales. Por lo tanto, es el lugar de articulación de las diferencias con la construcción de una idea de nacionalidad que se construye en la contingencia.

Lo tucumano como se visibiliza en *Muñecos del destino* es una identidad cultural que se muestra trasvasada en diferentes grupos sociales y transversalmente construida afectando a los diversos sectores sociales. Lo cual no quiere decir necesariamente que no haya una estratificación social marcada por sistemas de colonialidad interna. La identidad ‘tucumaneril’ (como la nomina el grupo *República de Tucumán*) se articula sobre una base común y que está en el lenguaje natural.

A lo largo de este capítulo se ha hecho hincapié en las modalidades lingüísticas diversas que funcionan como índices identitarios y que construyen la territorialización de la voz y de las representaciones. Esa forma de construir la ficción constituye una modalidad de peticionar un reconocimiento de existencia de la localía para poder referenciar los conflictos.

Las ficciones argentinas hasta este proceso de renovación televisiva que se vive, sobre todo las vinculadas al melodrama o al puro entretenimiento, han obviado casi siempre en sus tramas los conflictos y los posicionamientos políticos y laborales, salvo casos muy puntuales como la mítica telenovela *Rolando Rivas, taxista*¹⁹⁴. Incluso en algunos casos en los que se trataba de insertar algún tipo de conflicto se apelaban a las representaciones más estereotipadas como las de las empleadas domésticas que venían de las provincias del norte o de países limítrofes.

194 En la telenovela del año 1972 el hermano del protagonista estaba vinculado al grupo *Montoneros* y el tío de la protagonista femenina es secuestrado por un grupo armado dando cuenta de los conflictos de la época. Fue una de las producciones que mayor audiencia tuvo en todo el país y una de las primeras en acercarse a las formas y a los consumos populares para ponerlos en el centro de la escena televisiva. En una entrevista concedida a Darío Billani del año 2008, y a propósito de la re-transmisión de la telenovela de Alberto Migré por el canal del Grupo *Clarín* denominado *Volver*, se comenta que la telenovela se emitió nuevamente en 1979 pero con algunas secuencias censuradas, precisamente las que hacían referencia a lo político. Lo llamativo es que la versión que se emitió en el 2008, por el mismo canal, es la de 1979 y no la original sin los cortes realizados por la censura. (<http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=224>).

Insertar en las tramas la conflictividad local y, sobre todo, la laboral es una novedad en las pantallas de las televisoras abiertas en Argentina porque agregan una dimensión importante en la visibilidad de lo local. Este tipo de estrategia hace que se construyan representaciones más complejas de lo local que superan el pintoresquismo o el mero paisajismo para mostrar sólo ‘lo bello’ de un lugar y de una cultura.

Las series televisivas van construyendo un mapa de la nación en la que las marginalidades, las exclusiones, los colonialismos internos, los múltiples estigmas se hacen evidentes. Así como en *El aparecido*, se produce una interseccionalidad de categorías que son excluyentes (originario, pobre, obrero) que hacen que se condenado por la cultura blanca a las peores labores y a las más crueles formas de explotación. Cabe mencionar que dicho concepto fue propuesto por Kimberlé Crenshaw que lo define como un sistema de opresión que es complejo porque opera sobre estrategias múltiples y simultáneas. Se produce una superposición de formas de discriminación que se potencian para marginalizar a determinados sectores de la sociedad¹⁹⁵.

En *Muñecos...* se suman y se potencian las variables de género, clase y rol (de trabajador). Lidia es condenada por usar el humor como respuesta a la explotación laboral pero además es mujer, pobre y trabajadora. Todo esto se visibiliza y, a la vez, pone en cuestión los procesos de violencia simbólica.

De este modo, la estrategia de hacer visibles las ‘violencias interseccionales’ en las ficciones de la nueva televisión argentina es otra de las apuestas que pudieron realizarse a partir de la apertura y las definiciones que se encuentran en la Ley de SCA. Cuando se habla de las dimensiones éticas de la sociedad de la información en el artículo 1º se dice explícitamente que: ‘Todos los actores de la sociedad de la

195 La teoría feminista ha venido utilizando este concepto con mucha fuerza en los últimos años para denunciar la multiplicidad de representaciones estigmatizante que pesan sobre las mujeres y que impiden el pleno ejercicio de sus derechos. En el libro de Muñoz Cabrera (2011) se utiliza la categoría creada para explicar el funcionamiento de la justicia norteamericana en relación a las mujeres afrodescendientes para poder explicar los diferentes modos de violencia que sufren en los países de América Latina. Otra forma de abordar la interseccionalidad pero en pueblos originarios se puede encontrar en el estudio sobre pueblos originarios y medios de comunicación (Cebrelli: 2015).

información deben promover el bien común, proteger la privacidad y los datos personales así como adoptar las medidas preventivas y acciones adecuadas, tal como lo establece la ley, contra la utilización abusiva de las TIC, por ejemplo, las conductas ilegales y otros actos motivados por el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y otros tipos de intolerancia, el odio, la violencia, y todas las formas del abuso infantil, incluidas la pedofilia y la pornografía infantil, así como el tráfico y la explotación de seres humanos⁷.

Esta explicitación, junto a los artículos que hablan de la producción local, abren las puertas para que se puedan ficcionalizar los conflictos de larga data y que tienen que con las formas de violencia material y simbólica que sufren diferentes grupos sociales. La ficción televisiva asume el desafío de construcción una representación más compleja de la sociedad sin escatimar la crítica a las formas de dominación genérica, laboral, racial, étnica, social, entre otras.

Patricio García, en una entrevista realizada en la FM de la Universidad Nacional de Cuyo¹⁹⁶, da cuenta del impacto que tuvo la serie en la sociedad tucumana. Esto marca la importancia de la recepción de los públicos locales de las ficciones que están circulando. El director de *Muñecos...* en esta y en otras entrevistas pone el acento en la apropiación pasional que realizó el público del Noa y desmitifica aquello de que muy poca gente vería unas producciones culturalmente situadas¹⁹⁷.

La importancia de las nuevas producciones audiovisuales está dada por la tarea asumida de visibilizar las historias locales desde la perspectiva del entretenimiento y no desde los estereotipos. Como dice Jesús Martín Barbero (2002), la dramaticidad que se

196 <http://www.radio.uncu.edu.ar/la-posta-sociedad93>

197 Uno de los detractores de la ley de SCA, Jorge Lanata, dijo en una entrevista realizada por el diario *La Nación* el 5 de enero del 2012: ‘Esta boludez de hagamos la radio de los wichís, ¿quién carajo va a escuchar la radio de los wichís?’ explicitando con mucha claridad la mirada centralista y subalternizadora de la comunicación audiovisual tradicional. <http://www.lanacion.com.ar/1437760-lanata-a-donde-voy-a-ir-si-no-es-al-grupo-clarin>

carga el vivir cotidiano tiene pantalla tiene un espacio representacional en el campo audiovisual. La cita que abre este capítulo destaca que las mezclas de pesadillas y milagros, las hibridaciones, las transformaciones, las anacronías son parte de la amalgama que constituyen las ficciones regionales. La construcción de una ciudadanía audiovisual está en marcha aunque quede todavía muchísimo terreno por desandar, por recorrer, por transformar y por crear.

Capítulo 6: Políticas de la memoria

...el debate sobre la memoria sólo es útil si logramos descifrar las operaciones discursivas que arman las diferentes narrativas del pasado para demostrar que no todas las construcciones de la memoria valen lo mismo, ni que buscan interpelar a las subjetividades sociales para comprometerlas con las mismas políticas del recuerdo.

Nelly Richard

La tradición documentalista en el noroeste

El noroeste argentino tiene una larga tradición de documentalistas que produjeron una cantidad de materiales importantes sobre una diversidad importante de problemáticas regionales. En la década de 1960 aparece en Tucumán, Gerardo Vallejo, un cineasta que realiza documentales innovadores entre los que se destacan *Ollas populares* (1969), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968) o los diez documentales para televisión *Testimonios de Tucumán 1972/1974*. A esto hay que sumar la recordada entrevista que, junto con Pino Solanas y Octavio Getino, realizara a Juan Domingo Perón en el exilio Madrid. Cabe mencionar que estos tres realizadores fueron los fundadores y los propulsores del grupo *Cine Liberación*, uno de los grupos emblemáticos del cine político de las décadas de 1960 y 1970.

También se puede mencionar a Jorge Prelorán que si bien había nacido en Buenos Aires, había llegado al Noa para realizar un número significativo de films sobre la cultura de la región. Entre éstos merece destacarse *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* un documental del año 1969, musicalizado por la estudiosa y recopiladora de música popular, Leda Valladares. Prelorán recorrió Salta, Jujuy y Tucumán filmando cortos sobre Humahuaca, Iruya, Yavi. Le interesaba llevar a la pantalla grande fiestas populares locales, tales como la semana santa en Yavi, las corridas de toros en Casabindo o la vida y costumbres de los gauchos de Salta.

A partir de ese momento fundacional, aparecieron numerosos documentalistas que se destacaron entre los cuales merecen citarse a aquellos que siguen produciendo

hasta nuestros días. El salteño Alejandro Ároz es uno de los cineastas que produce documentales desde la década de 1980. Entre sus títulos se pueden mencionar: *A'Hutsaj, rito prohibido* del año 1991 sobre la prohibición del baile en las comunidades wichís por parte de las misiones anglicanas; la serie televisiva *Lazos* (1995) donde se tematizan las prácticas de los artesanos, artistas locales y fiestas populares; *Tierra firme*, una serie de diez documentales televisivos del año 1998 sobre las coplas, los gauchos, los petroglifos en los Valles y la Puna. Una de sus producciones más recientes, *Blanco y negro* (2010) sobre los afrodescendientes en Argentina y el Noa, fue ganadora del financiamiento en el rubro documentales federales del INCAA. Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto sobre la vida de Martín Miguel de Güemes en formato largometraje.

Otro de los cineastas que produjo una serie de documentales importantes fue el jujeño Miguel Pereira. Entre ellas se pueden mencionar: *Ecos de los Andes* (1983) un documental realizado con Federico Urioste sobre el maestro y poeta de la puna jujeña Fortunato Ramos; *Che...Ernesto* de 1997 en el que se siguen los pasos del mítico Guevara a lo largo de su recorrido por el continente en la voz y el relato de numerosos testimonios o una serie de entrevistas a escritores jujeños como Héctor Tizón, Raúl Galán, entre otras figuras de la literatura jujeña y nacional.

Los documentalistas locales componen una lista muy profusa que da cuenta de la importancia que tiene el género en la región y cuya producción filmica todavía no ha sido historizada ni analizada en profundidad. A esta lista hay que sumarle la constitución de grupos de realizadores que se asociaron en pos de mejores oportunidades laborales y productivas. Este es el caso de los 'documentalistas andinos', las escuelas y/o talleres de cine que han formado a muchos jóvenes realizadores como los documentalistas andinos o las vinculaciones que se realizan o realizaron con las regiones del sur de Bolivia o de Perú sobre todo.

Entre los grupos más importantes de la región se encuentra *Wayruro Comunicación Popular* un colectivo de realizadores e intelectuales que se reunieron en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy en el año 1994. Este grupo viene manteniendo una actividad sostenida desde hace ya más de veinte años. Entre las actividades que realiza el colectivo se encuentran también la capacitación y el desarrollo de propuestas audiovisuales con diferentes actores de la sociedad: movimientos sociales, campesinos, colectivos de derechos humanos, grupos de salud, comunidades originarias, entre otros.

En *Wayruro* se reúnen licenciados en comunicación social, investigadores académicos, historiadores, líderes de movimientos políticos, entre muchos otros actores sociales. Además de tener una producción que supera las cien realizaciones y de haber exhibido sus films en diferentes países del mundo, sus integrantes realizan talleres, charlas, asistencias técnicas, apoyatura material y personal técnico para otras producciones. Entre sus aportes al campo audiovisual local se encuentra *Jujuy cortos*, una muestra de cortometrajes que recibe producciones de todo el país y de muchos lugares de Latinoamérica y que ya lleva trece ediciones¹⁹⁸.

En el caso de Salta, en los últimos veinte años hubo una producción documental interesante que circuló por canales locales y algunos en canales de Buenos Aires en el que las estrategias documentales son fundamentales. Al respecto, se pueden mencionar las producciones de Jorge Barbatti, en particular, la serie de programas denominados *Al norte* (2000 al 2005) y *Las partes del todo* (2005 al 2010) en colaboración con Ana Inés Echenique para *Canal á* sobre artistas locales y aspectos culturales, conducido por Gustavo Iovino. El ciclo *Apuntes... sobre la cultura*, de los hermanos Sergio y Víctor Arancibia que apelaba al formato documental para dar cuenta de la producción y la mirada sobre su obra de artistas plásticos, escritores, músicos y

198 Más información sobre el grupo se puede encontrar en <http://wayruro.blogspot.com.ar/>

teatros de Salta. Se emitió el canal de cable de *Cable Express* entre los años 1998 y 2000.

Es importante mencionar la existencia de dos ciclos periodísticos cuyos programas tenían algunas características del documental. *La otra campana* se vio por el canal de cable local *Cable Express* entre el año 2000 y el 2012; fue producido y conducido por el periodista Martín Sánchez y editado por Martín Valdez. *El informante*, emitido por el canal de aire *Canal 11* primero y luego por la señal local de *Cablevisión Salta*. Esta propuesta respondía al formato de los programas de periodismo de investigación y estaba realizado por Gustavo ‘el Chino’ Vistas en la dirección y conducido por el periodista Héctor Alí.

En los últimos años, y en el marco de las políticas públicas de fomento para la Televisión Digital Abierta de alcance nacional se ha incrementado la producción de documentales locales. Para el caso salteño se puede mencionar el ya citado *Blanco y Negro* de Alejandro Ároz (2010); *El silencio* dirigido por Federico Dada y producido por María Eugenia Rocha Alfaro (2010); *Talavera* (2010) dirigido por Martín Sánchez y Martín Valdez sobre una población vecina a la legendaria ciudad de Esteco al sur de la capital salteña o *Ver el aire* (2011), un documental sobre tres escritores salteños (Raúl Aráoz Anzoátegui, Teresa Leonardi y Jesús Ramón Vera), dirigido por Carolina Grillo o *Tacos altos en el barro* (2014), acerca de las travestis en el norte de la provincia y dirigido por Rolando Pardo.

En el caso jujeño, las mayoría de las producciones que ganaron las convocatorias de los documentales federales estaban dirigidas por realizadores vinculados al grupo *Wayruro*. Los directores, guionistas y productores son Paula Kuschnir, Diego Ricciardi, Moisés Rioja, Ariel Ogando, entre otros. En este marco se pueden mencionar: *San Salvador de Jujuy, un murmullo que aturde*, *Maestros*, entre otras producciones importantes. Actualmente el colectivo viene desarrollando la implementación de un

canal escuela que se llama *Red Kallpa Tv*, un canal de aire que tiene como soporte de producción las organizaciones sociales de Jujuy.

Cabe mencionar que uno de los impulsos importantes que recibió la producción documental en los últimos años fue la creación del canal *Encuentro*. Desde que comenzó a transmitir, este canal se ha posicionado como un paradigma de nuevos lenguajes, formatos y estéticas novedosas para la televisión nacional y de las provincias¹⁹⁹. Si bien tenía como objetivo principal el hecho de brindar contenidos para la enseñanza, rápidamente adquirió modalidades propias de un canal televisivo de primer nivel y que no se circunscribía sólo a la faz educativa. La alta calidad técnica que se requirió, desde el primer momento, para que una producción ingresara a la grilla de *Encuentro* puso un piso tecnológico que garantizó producciones audiovisuales con alta calidad de imagen y de sonido, una característica fundamental del medio estatal.

Este canal posibilitó el ingreso a las pantallas de una serie de ciclos documentales que dan cuenta de las problemáticas sociales argentinas de las diferentes regiones del país. Alejado de las propuestas naturalistas al estilo de *National Geographic* o de la historia presentada como un espectáculo al modo de *History Channel*, el canal argentino apuesta a trabajar la contemporaneidad de las problemáticas y una visión del pasado que explica el presente poniendo el acento en la diversidad de prácticas y modos de hacer, decir y vivir de grupos sociales, enfocando temas no alcanzados por la visibilidad mediática habitual.

Canal *Encuentro* ha puesto en pantalla programas como *Pueblos originarios* en los que se narran las tradiciones, los relatos, los modos de vivir de las diferentes etnias

199 El canal del Ministerio de Educación de la República Argentina fue creado por decreto presidencial, el N° 533, en el año 2005, fue reconocido por la Ley de Educación Nacional N° 26206 en diciembre de 2006 y comenzó a transmitir en 5 de marzo de 2007. La dirección estuvo a cargo de uno de los documentalistas más reconocidos del país, Tristan Bauer, actual presidente del Consorcio del Estado 'Radio y Televisión Argentina'. Esta decisión del gobierno nacional determina una de las características que va a tener la grilla de programación del canal: la clara preeminencia de los formatos documentales además de una experimentación constante sobre este género.

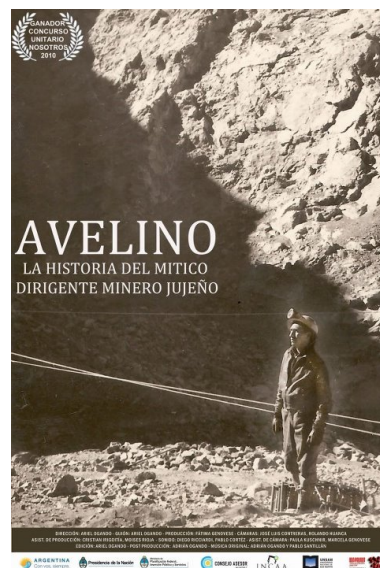
sin obviar los conflictos con la cultura ‘blanca’; documentales que muestran la historia reciente o revisitan aspectos olvidados en la historia oficial como los ciclos vinculados a la memoria de la dictadura. Estos conviven, en la grilla, con los que ponen el acento en las producciones musicales que conforman las identidades locales, tal como *Pequeños universos*, conducido por el músico misionero ‘El chango’ Spasiuk. La audiencia también disfruta de documentales clásicos como las que cuentan el bombardeo a la plaza de mayo en 1955, la resistencia obrera durante ‘El cordobazo’ o las historias de las desapariciones forzadas de personas en la última dictadura cívico-militar.

Los programas de entrevistas también tienen su lugar y muestran cierta renovación. Un caso paradigmático es el de Ana Cacopardo donde, bajo el formato de historias de vida, se cuentan las vivencias de personajes claves en la vida argentina. Otros ejemplos que merecen citarse son las propuestas que abordan problemáticas que, por su importancia y actualidad, están en la agenda política y científica de los gobiernos de América Latina tal como las migraciones, la vida en las fronteras, las economías regionales, los movimientos sociales. De todos ellos, merece destacarse *Explora América Latina* en el que se entrevistaron a intelectuales de primera línea de todo el continente.

La aparición de esta propuesta televisiva ha revitalizado el impulso a la vasta producción documental argentina permitiendo que las producciones de los grupos que venían filmando desde la década de 1990 y antes de esa fecha también tuvieran un nuevo espacio de difusión. A la vez, generó un sistema colaborativo con algunas universidades públicas como las de San Martín, General Sarmiento, Quilmes, La Plata o Córdoba que benefició a la producción audiovisual existente. En cada uno de los casos se instala una capacidad operativa vinculada a los departamentos audiovisuales de cada institución que proponen algunos programas o aportan capacidad técnica para el armado de los mismos.

El mito y las semillas de la memoria

Una de las producciones televisivas que ha tenido una circulación muy importante en los últimos años es el documental *Avelino, historia del mítico dirigente minero jujeño* dirigido por Ariel Ogando, uno de los referentes más importantes del colectivo Wayruru. El documental tuvo pantalla en el canal *Encuentro*; en *Canal 7*, *La Televisión Pública*; *360 TV*, *ACUA Federal*, *ACUA Mayor*, entre otros. Fue uno de los proyectos ganadores de la convocatoria realizada por el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales y Digitales. La categoría era de programas unitarios y en la sección denominada ‘Nosotros’.



El documental, de veintiséis minutos de duración, cuenta la historia de Avelino Bazán un dirigente minero de las minas Aguilares y Pirquitas al norte de la provincia de Jujuy. El relato comprende el periodo que va desde su niñez hasta el momento de su desaparición. La narración se arma a partir de las entrevistas y el testimonio a amigos, conocidos, familiares, fotos, recortes de periódicos y registro de imágenes actuales en las zonas donde el dirigente desarrolló su actividad sindical.

El documental tiene la impronta de las producciones del grupo jujeño, es decir con una clara explicitación del lugar ideológico desde donde se aborda esta problemática. En esta producción se recuperan los principios del documental en tanto género, muy vinculados a la subespecie llamada ‘política’ porque fundamentalmente explicita una toma de posición frente a lo que cuenta (Beceyro: 2007, 86-87). En este caso, no sólo la temática está vinculada a hechos concretos de la vida política de la provincia de Jujuy sino porque la mirada que construye la historia, se focaliza en los

hechos que convirtieron a Avelino Bazán en un dirigente poco común y, paradójicamente, olvidado por la historia oficial.

El posicionamiento del grupo se encuentra desde el mismo título que plantea la figura de Avelino como un mito. Esta elección tiene que ver con la gran potencia que tienen los mitos como explicación de una cultura, como sostiene Roland Barthes²⁰⁰ un mito es un modo de significación y esa significación tiene que ver con la forma en que se construye a través de complejos procesos de composición de representaciones que está vinculado a la producción de imágenes de fuerte impacto social (2009: 108-109).

El primer proceso de mitificación que realiza el documental televisivo es a partir de activar una memoria que, como lo define Nelly Richard (2007), está sostenida por una serie de operaciones discursivas que arman las narrativas y que dotan de valor a esas formas de relato. La primera imagen con que el espectador se encuentra es la de una mujer caminando por el pueblo que atraviesa una calle de tierra mientras se escucha en *off*: ‘con sus palabras eran muy dulces, era muy tratado’ definiendo el modo de hablar de Avelino Bazán.

Mientras el relato avanza en la voz de Josefina Aragón, una compañera de la lucha sindical de Avelino, la cámara enfoca las manos y pasa al rostro femenino. Un primer plano, entonces, muestra a una mujer típica de la región andina dando su testimonio; a su lado se ven objetos que testimonian su mundo cotidiano, compuesto por fotos de familiares y algunos recuerdos. La composición de estos elementos sugiere un pequeño santuario que, de algún modo, resume la vida y los años felices de Josefina. En ese contexto, ella evoca las formas de hablar de Avelino y la potencia de su palabra: ‘muy...como se puede decir...muy lúcida para hablar porque él tenía unas palabras tan

200 En su libro *Mitologías*, Barthes va a desarrollar la importancia semiológica de esta construcción y explica la conformación y el funcionamiento de los mitos de acuerdo a las formas de explicación del funcionamiento signico en la sociedad (1999: 108-120).

lindas tan firmes, yo creo; ningún sindicato tiene esas palabras que él decía, ningún sindicato’.

La operación de la sinécdoque establece la primera condición del mito: lo que primero que se conoce de Avelino son las formas y las entonaciones



de sus palabras. De este modo, la imagen de Avelino Bazán se comienza a construir para los espectadores en el contexto de la vida de las personas de la comunidad de la que fue líder, en el recuerdo de la comunidad. La utilización de los subjetivemas²⁰¹ en la voz de la entrevistada marcan una doble caracterización: la razón y la pasión. ‘Palabras dulces y firmes’ es la definición que se utiliza para caracterizar el decir del dirigente.

La segunda estrategia de mitificación consiste en utilizar una estrategia contrastiva para posicionar la figura del líder y sostener que ningún sindicato tiene una figura como la de Avelino. La imagen y la representación que se construye lo coloca desde el inicio en un lugar tan especial al que nadie accedió ni va a acceder y que se vincula a los modos de hacer y a los modos de decir.

Estas estrategias se encuentran en sintonía con la imagen elegida para la presentación del documental. Inmediatamente después de las palabras de Josefa aparece un símil de una piedra en la cual se esculpe el rostro del protagonista de la historia y donde se inscribe sólo el nombre de pila del dirigente minero. Este modo de construir la representación de Avelino establece la persistencia de su figura en la memoria de la comunidad. Pese a que la memoria oficial silencia e invisibiliza la figura de Avelino, su figura está esculpida en las piedras como memoria viva de su lucha. El proceso de metaforización señalado se completa cuando se insertan las primeras imágenes que

201 Un subjetivema, de acuerdo a las definiciones que se brindan desde diferentes corrientes del Análisis del Discurso, es un elemento léxico que por sus rasgos semánticos da cuenta de la subjetividad en el discurso. Pueden ser afectivos, evaluativos que a su vez se dividen en axiológicos o modalizadores. Diferentes tipos de palabras pueden cumplir esta función. (Marafioti, 1998: 133-137).

corresponden a fragmentos de los cerros de la puna. En cada uno de esos espacios, el rostro de Avelino recordaría la lucha de un pueblo.

Estas estrategias visuales definen la propuesta de Ariel Ogando y de Wayruro. Lo que se presenta no va a ser el relato de una vida como ejemplar o como el testimonio de un sufrimiento y que queda cristalizado en



el pasado. Es la narración de una vida que dota de sentido las luchas actuales de los hombres y las mujeres de la puna. Se anticipa que lo que se va a desarrollar es, como lo plantea Barthes, un mito que ‘tiene carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia (una clase de latín, el Imperio amenazado), me viene a buscar a mí: se vuelve hacia mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva’ (1999: 117).

Los modos de interpelación señalados están vinculados con los usos de la memoria. Este modo de construcción y de visibilización de las historias silenciadas plantea a las audiencias la necesidad de revisar lo que ingresa o no al recuerdo de las comunidades. Es una estrategia en el que la mostración y la mitificación de la vida de Avelino Bazán opera como ese fragmento de la memoria que viene hacia el espectador y lo conmina a ubicarlo en un lugar determinado.

El pueblo visible

Una de las entrevistas se caracteriza al pueblo y se describen los vínculos que el dirigente minero tuvo con él. Reynaldo Castro, un escritor jujeño, menciona que: ‘se ve que él era un tipo muy popular, era un hijo más del pueblo. Avelino era... tanto por su apariencia física como por la manera de comunicarse, no era alguien injertado que venía de otro lado con un título o con un padrino político y tenía esa bendición. Avelino era

un militante de base'. En estas consideraciones se construye una imagen similar a la presentada por Josefa en la que se muestra una representación del dirigente como perteneciente a la comunidad fundamentalmente por su forma de hablar pero también por sus rasgos étnicos que indica la racialización de los modos de pertenencia, lo que generalmente aparece como invisibilizado.

A la vez, Castro se refiere a Avelino poniendo el foco en su formación: 'Lo interesante es que a ese discurso, a ese origen popular él de manera autodidacta le asigna un plus más, que es un plus de capital cultural que desde mi punto de vista lo convierte en uno de los pocos intelectuales obreros de la república Argentina. Entonces tenía una llegada directa y por eso es que a él el peronismo lo coloca entre sus candidatos para que sea diputado provincial y llega tranquilamente a ese cargo. El tipo tenía un discurso que no tenía que prepararlo porque él formaba parte de ese pueblo'. El grado de instrucción en la educación formal es un dato que determina los 'adentro' y los 'afuera' del universo semiótico. La insistencia en que no 'tenía título' y que, por lo tanto, su discurso se construyó de manera autodidacta es otra de las huellas que posibilitan reproducir los procesos de inclusión y de exclusión.

De este modo se (re)construye un pequeño universo cultural, una semiosfera²⁰² (Lotman, 1996) que va configurando las particularidades de la sociedad jujeña. Una sociedad clasista y que produce una fuerte subalternización de los miembros de la sociedad marcados étnicamente. Esta caracterización de la sociedad jujeña se refuerza en las palabras de Josefina, la compañera de lucha de Avelino, cuando sostiene que 'grandes capitalistas nos hacen menos'.

Estas definiciones junto con las formas en que se entran las imágenes dan cuenta de una forma de concebir el pueblo y de sus modos de representación. De este

202 Una semiosfera según el teórico ruso es un universo fuera del cual la significación es imposible. 'la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis'. Tiene un carácter delimitado compuesto por núcleos y periferias, fronteras internas y externas, posee una irregularidad constitutiva (1996: 21-42).

modo, se construye una imagen capaz de ‘conquistar esa parcela de humanidad para hacer narrable la historia’, como lo señala George Didi-Huberman (2014: 26). En tiempos en que se convierte a la imagen en mercancía, la representación de los otros a través de las imágenes se transforma en una cuestión de derecho.

La insistencia inicial sobre las formas de decir de Avelino marca la importancia de las palabras pero también de las imágenes en la construcción representacional de la lucha y de quien la encabeza. La recurrencia sobre la forma de su discurso y que éste se haya construido por fuera de las estructuras propias de los aparatos ideológicos del estado (utilizando la categoría althusseriana²⁰³) reivindica, en el relato, las características de un momento del estado en el que estaba muy alejado de los intereses y las necesidades de la ciudadanía.

Se entiende, por lo tanto, que en las actuales condiciones de producción el estado argentino asume un rol más activo en la reconfiguración de las memorias sociales y, sobre todo, en aquellas que reivindican las luchas sociales en periodos de dictadura. Cabe mencionar que una de las características de la década política que compone el periodo elegido fue precisamente la noción de memoria. A lo largo de la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007) y los dos periodos de Cristina Fernández (2007-2011 y 2011 hasta la actualidad), uno de los ejes articuladores fue el restitución de un fragmento del pasado considerado como una memoria silenciada o tergiversada por las

203 Louis Althusser define a los aparatos ideológicos del estado diferenciándolos de los aparatos represivos del estado. ‘Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. Proponemos una lista empírica de ellas, que exigirá naturalmente que sea examinada en detalle, puesta a prueba, rectificadas y reordenadas. Con todas las reservas que implica esta exigencia podemos por el momento considerar como aparatos ideológicos de Estado las instituciones siguientes (el orden en el cual los enumeramos no tiene significación especial): AIE religiosos (el sistema de las distintas Iglesias), AIE escolar (el sistema de las distintas “Escuelas”, públicas y privadas), AIE familiar, AIE jurídico, AIE político (el sistema político del cual forman parte los distintos partidos), AIE sindical, AIE de información (prensa, radio, T.V., etc.), AIE cultural (literatura, artes, deportes, etc.)’ (1989: 189-190).

versiones existentes desde la implementación de la dictadura cívico militar en Argentina en el año 1976²⁰⁴.

El modo en que las imágenes se entran en la edición, como una ilustración de las palabras de los entrevistados o en los espacios intermedios entre testimonios, tiene que ver con la noción de la puesta en imagen de los pueblos como lo plantea Didi-Huberman (2014). La noción de los pueblos expuestos se vincula directamente con el derecho a la administración de la propia imagen y en este caso hay una vinculación de los pobladores con los productores del grupo *Wayruro* que se erige como voceros de la comunidad, sostenido en un trabajo articulado con los grupos con los que se vinculan. Es que como lo plantea el filósofo e historiador del arte: ‘exponer a los pueblos supone exponerse en la alteridad’ (2014: 196) y esta es la tarea que propone el documental, enfrentar a los públicos con la alteridad. Este modo de exposición implica, a la vez, que los considerados otros un espacio en la memoria colectiva, un espacio que se ocupa con la propia palabra y con la propia imagen.

El documental utiliza los *insert*²⁰⁵ para testimoniar determinadas imágenes del pueblo que es representado, a su vez, por Avelino. Cada una de las fotografías de las marchas, de la vida del dirigente en situaciones cotidianas, las notas periodísticas de los diarios de referencia van construyendo el modo de la representatividad. Como las palabras de Castro, Bazán no era un extranjero entre los mineros pero si lo fue para la sociedad blanca jujeña y para el estado que renegaba de este tipo de pobladores que eran los excluidos de la sociedad.

204 Se han producido muchos estudios académicos acerca de los usos de la memoria en el discurso y en las políticas kirchnerista. Entre ellos se puede mencionar el libro de Fabiana Martínez y María Susana Bonetto (2012) en el que se analizan varios tópicos referidos a la retórica kirchnerista. En otro orden, la tesis de licenciatura en comunicación social de Lucía Ginocchio titulada ‘Los sentidos de las memoria en los discursos del ex presidente Néstor Kirchner (2003-2007)’ y dirigida por Víctor Arancibia, realizada en el marco de la licenciatura de ciencias de la comunicación de la Universidad Nacional de Salta.

205 Un *insert*, de acuerdo al glosario de términos televisivos que se encuentra en el Manual de estilo de la Radio y Televisión española, es una imagen que ingresa al campo visual a los efectos de ilustrar una nota, ejemplificar una situación o mostrar el contexto donde se produjo un hecho. Son imágenes que se toman de manera extra para poder ‘adornar’ lo que se quiere presentar <http://manualdeestilo.rtve.es/anexos/7-4-glosario-de-terminos-utilizados-en-el-lenguaje-televisivo/>

Las imágenes de Avelino son concordantes con los relatos que lo muestran como alguien de mirada franca y donde se realza su pertenencia comunitaria por el color de piel y por sus rasgos étnicos. De esta manera el relato verbal y el relato visual colaboran solidariamente con la construcción de las mitologías del minero convertido en vocero de una clase y de raza.



Josefina sostiene que ‘él era un obrero, como cualquiera obrero’. Esta equivalencia discursiva se sostiene en la imagen. Las fotografías de la marcha encabezada por Avelino de los mineros de la mina Aguilares hacia San Salvador de Jujuy en el año 1966 dan cuenta del procedimiento de metaforización que transforma el nombre propio en un nombre colectivo: Avelino, sin apellido en el título del documental, es una representación del pueblo como las marías, las juanas o los pedros del cancionero folclórico popular²⁰⁶. La representación del líder es, a la vez, la representación del pueblo marchando con sus banderas, con sus pertenencias, con sus modos de ser y estar en el mundo.



Es el testimonio del momento en que el pueblo se expone ante las miradas de los otros, de la sociedad blanca y urbana que no lo tiene en su horizonte visual. La imposición del propio cuerpo ante la mirada subalternizante es lo que el documental pone en imagen. Los cuerpos en marcha, los cuerpos visibles, los cuerpos marcados por la pertenencia étnica pero también por las consecuencias del trabajo desarrollado son los que le imponen la necesidad a los medios de comunicación de la época del registro.

206 El cancionero popular argentino tiene una cantidad importante de temas musicales que hacen referencia al pueblo encarnada en un nombre propio. *Los oficios de Pedro Changa* de Armando Tejada Gómez y Damián Sánchez es una cantata que habla del obrero golondrina que recorre el país con sus penurias; *Pedro Nadie* es una canción de Piero que en sus versos centrales dice ‘Pedro arado, Pedro nadie, Pedro de la Juana’. Así se pueden rastrear una cantidad importante de temas musicales que hacen la misma operación representativa en el que sólo queda el nombre propio como sinónimo de pueblo. Algunas referencias se pueden encontrar en el estudio sobre el cancionero folclórico en las investigaciones del tucumano Ricardo Káliman, el platense Ariel Gravano o el cordobés Claudio Díaz.

La construcción de la epopeya

El documental de *Wauyruro* es la narración de la vida de un dirigente sindical pero al mismo tiempo es la construcción de una epopeya popular encarnada en la figura de Avelino Bazán. Precisamente, es a algunas de las características genéricas de la epopeya a las que se acude para relatar la heroicidad pues, según Jacques Aumont y Michel Marie (2006: 78), este tipo de narraciones exalta un gran sentimiento colectivo. Ese modo patémico de construcción se apoya sobre elementos considerados importantes para una comunidad en el plano de lo político o de lo religioso.

Avelino es el héroe que encarna los sentimientos colectivos de justicia pero, a la vez, es el representante de una raza que accede a los lugares de poder que nadie de su grupo de pertenencia pudo llegar. El recorrido del héroe es el de un niño pobre y sin futuro que llega a ser Diputado y luego Director de Trabajo de la Provincia de Jujuy con el gobierno peronista en 1973. De esta manera, se transforma en la encarnación de los deseos colectivos de justicia social.

La estrategia de sobreimprimir en la vida de Avelino la heroicidad colectiva se sustenta también sobre un procedimiento de territorialización de la imagen. En cada una de las secuencias de relatos surgidos de las entrevistas, se incorporan las imágenes de la puna jujeña: la filmación recorre el camino desde San Salvador hasta la mina Aguilares pasando por los pueblos intermedios como Volcán, Lozano, entre otros. El paisaje funciona como una sinécdoque de Avelino, del pueblo que luchó con él y, por lo mismo, como una imagen de la resistencia.

La construcción de la epopeya también está dada en los relatos de la traición y de la condena del héroe colectivo cuando, con la llegada de la Triple A al poder y luego con la dictadura, es acusado de guerrillero y el poder político al que él accedió mediante su lucha, le da la espalda. El documental relata cuando el dirigente es detenido luego del

golpe del 24 de marzo de 1976 y se produce su encarcelamiento por su vinculación con el pueblo hasta su liberación en el año 1978. El martirio que se relata tiene un momento cúlmine cuando, luego de la segunda detención, se produce su desaparición. El relato en el plano de la imagen recupera las diferentes publicaciones periódicas en las que el nombre del dirigente minero se transforma en un ícono de la lucha. El nombre de Avelino, a partir de este momento, trasciende el espacio de pertenencia y se erige como una figura de los valores de la resistencia social.



Las banderas que se visibilizan en el documental, en las que está inscripto el nombre de Avelino, encabezan las marchas testimoniando la culminación del proceso de mitificación y que corresponde al tono de epopeya que se ha elegido para contar la historia. El tono enfático de los procesos, la simplificación de la representación en la que sólo se relatan las virtudes del personaje y la utilización de una serie de figuras retóricas que magnifican la figura son algunas de las estrategias utilizadas.

En el plano de la imagen, el paso permanente de los primeros planos de los rostros a la de escenas colectivas en la que Avelino está rodeado de sus compañeros no es más que la confirmación del camino del héroe. Un camino que transforma un hombre con nombre y apellido en una representación de lo popular. Las diferentes fotos de los rostros del dirigente minero buscan producir el efecto de la proximidad con el personaje y de la empatía con el mismo. Es una experiencia casi táctil de la mirada que al focalizarse tan cerca del rostro permite percibir las cualidades de la piel. Es, como sostiene Didi-Huberman, ponerse en contacto no con la forma óptica del rostro sino que es una experiencia de quien mira y vincula el rostro propio con el del fotografiado.



Cada una de las imágenes del rostro de Avelino es un acercamiento al color de piel, a la textura de su piel, a las imperfecciones de su rostro, al



sudor en medio de un acto. Este acercamiento a la imperfección es a la vez la magnificación de la epopeya que ha construido en una tradición de lucha. La iteratividad de incluir imágenes del rostro de Avelino va escandiendo la narración verbal y la visual. es la apuesta del documental para que la figura se constituya en un referente de la lucha y de la memoria.

La aparición frontal del rostro del desaparecido o la del esquema del mismo como en una pintada callejera que se utiliza como separador entre bloque y bloque se constituyen como los espectros de la memoria que asechan el presente y lo resignifican. En este caso es la



memoria encarnada en los rostros de Avelino que se reposiciona en el presente apoyada en las políticas de la memoria que el gobierno nacional ha encarado desde el 2003 en adelante.

André Bazin sostenía que la visibilización del pueblo es la búsqueda de la comunidad. El pueblo retratado en este caso es el pueblo en acción, un conjunto de personas que persiguen un objetivo y que la imagen documental lo rescata de sus rincones olvidados y los pone a circular nuevamente en las pantallas. La cámara se transforma en ‘el aparato para excavar en el espesor del tiempo’ y de esta manera restituye significaciones re-entramando las cadenas equivalenciales (Cebrelli-Arancibia: 2014). El trabajo sobre la representación de los pueblos es la reconfiguración del espesor temporal que tiene como finalidad el hecho de poner en circulación las imágenes del pasado en el presente de la pantalla.

La secuencia en la que se relatan las marchas organizadas por el sindicato de obreros mineros y que estaban encabezadas por Avelino son una muestra de las formas de trabajar sobre la visibilidad del pueblo. Las imágenes están construidas a partir de fotos, recortes de periódicos y los relatos de los entrevistados. La presencia de los pueblos en las imágenes no significa masificación ni indiferenciación sino una divisoria de aguas (Didi-Huberman, 2014: 216-217) que determina las identidades colectivas en función de otras identidades ante las cuales la imagen se muestra. El colectivo puesto en imagen más el anclaje lingüístico, en términos barthesianos²⁰⁷, construye una corporalidad otra que se muestra para dejar un testimonio de existencia que el documental recoge para entramarla en el continuum de la programación televisiva.



La epopeya del pueblo se refuerza en las palabras de los entrevistados que anclan las fotografías de la marcha del año 1966 en la experiencia cotidiana y en la memoria colectiva. Josefina cuenta: ‘Las mujeres eran las que largaban denamitas, no sé si acuerdan... Todavía acá vive doña Valentina, no sé dónde tará ahora. Ella se pone eso delantal grande, lleno de denamita, tirando por camino bajaba ella. ¿Se da cuenta? Después Doña Vedia, una gorda, una petisona nomás como pa no hacerle caso se ha arremengao y me le ha metió al gendarme (haciendo el gesto de un puñetazo)... ¡Qué bárbaro! ¿no?’.



El anclaje en este caso tiene una triple funcionalidad: por una parte, porque remite a la experiencia cotidiana de la lucha que queda en la memoria de una

²⁰⁷ Las nociones de anclaje y relevo propuestas por Roland Barthes para trabajar el vínculo entre lenguaje visual y lenguaje verbal siguen siendo muy productivas. Sobre el anclaje dice: ‘la función denominativa corresponde pues, a un *anclaje* de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, mediante el empleo de una nomenclatura’ para culminar afirmando que el anclaje es siempre ideológico y cumple una función de elucidación (1970).

comunidad determinada y trata de instalarse en un espacio más amplio; por otra parte, porque ancla en una identidad que se expone en el uso del lenguaje con una sintaxis más cercana a la del quechua aunque las palabras sean en español (por ejemplo cuando Josefina dice: ‘tirando por camino bajaba ella’) y, finalmente, porque explicita el posicionamiento y la lectura ideológica del film posicionado a favor de la lucha y de la reivindicación de los derechos de los mineros.

El documental funciona como el punto en el que la narración épica tiene uno de sus momentos más importantes en tanto efecto sobre la percepción social. El registro presentado en la trama narrativa está compuesto por fotos, relatos orales y recortes de periódicos de la marcha pero no hay registro audiovisual y, si lo hubo, es probable que haya quedado en algún archivo particular o haya sido destruido como muchos de los registros audiovisuales y televisivos en la región. En ese sentido, éste documental funciona como la reivindicación en términos de la imagen de una memoria que no ha circulado.

La incorporación de este tipo de relato a las pantallas televisivas, uno de los espacios simbólicos que sigue siendo muy importante en la construcción de los imaginarios y de las representaciones, es una de las garantías posibles de que la epopeya no se acabe con la muerte de las personas que tienen en su memoria la tarea realizada. El documental televisivo opera como un archivo material, en el sentido foucaultiano del

concepto²⁰⁸, que posibilita hacer circular por espacios diversos la memoria de las luchas y de los padecimientos de este colectivo.

La diferencia socio-cultural que se pone en pantalla van brindando una imagen de las otredades en los espacios antes nunca transitados y hace que se horade el lugar simbólico de lo blanco, urbano y ‘civilizado’ que es el mundo de la televisión de aire del centro del país pero que también se reproduce en cada una de las provincias. La otredad fue narrada siempre desde el prejuicio y con una lengua ajena que tomaba a los grupos como objeto de discurso. El documental televisivo trata de poner otras reglas a la producción discursiva generando un archivo en el que lo que se conserva, lo que se regula y los modos de mostrar y de decir sean otros.

Documentar la memoria

Michel Foucault, al realizar una arqueología de la historia, caracteriza al menos dos modos de construir el relato histórico: memorizar los monumentos del pasado transformándolos en documentos y desde allí construir una visión que difiere fuertemente de la realidad o a transformar –desde la lectura y la producción de nuevas textualidades- los documentos en una serie. De esta manera, los reagrupamientos de textos dispersos en la memoria de una comunidad proveen visiones alternativas desde donde se puedan desmontar los monumentos que condicionan la visión de la historia. Se

208 Michel Foucault en *La arqueología del saber* hace referencia al archivo material y su función dentro de cada formación discursiva y formación social que se presenta como dominante en un estado de sociedad dado. Siguiendo la propuesta foucaultiana, el archivo interactúa de manera constante con los discursos circulantes en la sociedad por cuanto no sólo regula su circulación sino que se alimenta de ellos en una interacción constante. De esta manera, el archivo, dentro de una formación socio-histórico-discursiva, es conformado por los discursos circulantes y, a la vez, prescribe el accionar discursivo y las prácticas que se generan a partir de él que se realiza en la sociedad. Este movimiento de ida y vuelta hace que el archivo se modifique y perviva adquiriendo una vitalidad notable en cada estado de sociedad. La consideración de los archivos y su conformación depende del entrecruzamiento de los factores a los que se haga referencia. Pero no es un archivo meramente discursivo ya que necesita de un soporte material para que se conserve. La materialidad del archivo implica, además, que existan una serie de estrategias para su conservación, circulación así como los modos de su destrucción y olvido (Foucault: 2002, 33-117).

trata de operar con las discontinuidades y los espacios lacunares por donde se filtrarían otras formas sociales no previstas en las historias llamadas “oficiales”.

La apuesta de la reconstrucción de la memoria en la década 2003-2013 implicó una serie de operaciones en las que la producción audiovisual tanto en su formato ficcional como documental que colaboraron y colaboran fuertemente. Las memorias dispersas y discontinuas que no tenían el espacio de la visibilidad mediática están empezando a encontrar canales de circulación tanto en los proyectos televisivos como en las pantallas que se abren a la circulación.

Avelino, la historia del mítico dirigente minero jujeño es un eslabón más en la cadena equivalencial que toma a la memoria de las luchas sociales y las consecuencias de las acciones de la dictadura como un eje. Junto con la reconfiguración de la idea de nación (vinculada a los dos bicentenarios), el cuadro de los dictadores que Néstor Kirchner hizo descolgar en el Colegio Militar en marzo de 2004, las políticas públicas de inclusión de sectores olvidados por muchos años, la producción audiovisual construye un nuevo relato de la nacionalidad.

Una de las imágenes más recurrentes en el documental dirigido por Ariel Ogando es la de la gente marchando con sus elementos de trabajo y con una bandera argentina. La representación nodal de la argentinidad que daba cuenta de una mirada ‘civilizada’ al mejor estilo sarmientino queda confrontada por una nueva forma de construirla proponiendo cadenas equivalenciales diferenciadas.

Cabe mencionar que las representaciones nodales son representaciones fijadas a partir de un punto nodal, es decir, son macro-representaciones. En las actuales condiciones de producción, una macro-representaciones que funciona como equivalente de lo estatal, lo gubernamental y lo nacional (Cebrelli y Arancibia: 2014). En esta construcción, se han incorporado una serie de nociones que han llenado de contenido un significativo vacío. La idea de representación nodal viene, además, de la geometría y se

usa en las ciencias duras para referirse al punto de una malla conceptual o geométrica donde se cruzan por lo menos dos líneas en el espacio y determinan un quiebre en la línea, un cambio de orientación del trazo o una curva o dos o más variables, objetos, representaciones. Lo que se construye con las prácticas discursivas son condiciones para generar esos puntos nodales, para que ese sentido se ancle. Las representaciones nodales son fundamentales porque posibilitan los procesos de adscripción identitaria de un grupo o de toda una sociedad (Hall: 2003 y 2010). Vehiculizan sentidos políticos fundamentales para la sociabilidad: democracia, ciudadanía, violencia, diferencia de género, etnia, clase, grupo, etárea, entre otras (Reguillo: 2007, Cebrelli/Arancibia: 2011, 2012 y 2013). Estas representaciones son fundamentales en la disputa por la significación y por la hegemonía (Laclau-Mouffe: 2003).

La reconfiguración de representaciones nodales implica una revisión de los modos constructivos vigentes en un momento determinado y la puesta en marcha de otras formas de conformación. Significa un paso de los colectivos subalternizados de objetos de discurso de la mirada y de las palabras a ser sujetos productores de los mismos (Arancibia: 2011). Este paso implica un proceso en el que la nueva televisión está colaborando fuertemente. De la mera visibilidad a la permeabilidad en la percepción de la sociedad de las imágenes producidas en los márgenes hay muchos caminos por recorrer y muchas estrategias por diseñar, lo mismo para que las palabras tengan la performatividad que se busca.

Las escenas en el documental en el que la voz de los trabajadores y de la comunidad andina tomados en su contextos y entramado en las memorias cotidianas son una apuesta que realiza la producción de Wayruro. La otra es instalar las imágenes y los relatos en la cadena equivalencial de la memoria de las luchas y de las consecuencias de la dictadura para que se vaya construyendo, desde lo local, un mapa articulado de la historia argentina que supere la versión metropolitana de la historia. Las banderas, los

emblemas junto con el relato del rol de la mujer en las luchas sindicales son estrategias que ponen en cuestión los relatos tradicionales.

Se trata de una estrategia de alterar las cadenas equivalenciales instaladas y hacer ingresar otros elementos que alteren el sentido asentado en el viejo principio semiótico de que la alteración de un elemento es la modificación de toda la estructura. El relato de las luchas suele realizarse desde una mirada masculino-céntrica y las fotos que se muestran en el documental siguen la misma tradición ya que se focalizan en la figura de los mineros. Sin embargo, en *Avelino* también hay una mostración de la imagen y de la palabra femenina que reposiciona el rol de la mujer en la lucha obrera. Casi en el mismo sentido que en *Piqueteras*, el documental dirigido por Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone estrenado en el año 2002, la palabra femenina reconstruye la epopeya desde la mirada femenina y por lo tanto coloca a las mujeres en un rol fundamental no sólo como meras compañías de los hombres que luchan.

Cuando Josefina relata y pone nombre y apellido a las luchadoras (Doña Vedia, Doña Valentina) las coloca en el lugar de las que son activas partícipes de las marchas. Supera la vieja idea circulante en los libros de historia argentina más tradicionales que – salvo los nombres propios de las oligarquías provincianas y capitalinas- las mujeres sólo eran soldaderas que acompañaban la lucha cocinando y zurciendo los uniformes de los soldados. Imagen y palabra fémina en pie de igualdad como la de Josefa que se presenta como ‘compañera de lucha de Avelino’ en el zócalo de la imagen. Hay una insistencia en la imagen de poder construir la representación de las mujeres como un par en la lucha y en la vida de Avelino Bazán. La esposa del líder sindical, la compañera de lucha, la hermana, la sobrina son las voces femeninas que articulan el relato verbal con un hermano, un dirigente gremial, un escritor. La distribución de la palabra se asienta sobre una mirada de la equidad que tiene su correlato en las imágenes seleccionadas para realizar los *insert*.

La construcción de una ciudadanía comunicacional implica una tarea material y concreta. Como lo sostienen Omar Rincón (2004) y Washington Uranga (2011), la ciudadanía no es un concepto teórico sino una concepción política pero que no está separado de la comunicación. Hoy, la ciudadanía no puede pensarse fuera de la comunicación. Por lo tanto, la tarea de los documentales televisivos, al estilo de *Avelino*, asumen el trabajo de construir la base material por la cual las imágenes de los otros tengan visibilidad. El campo de la imagen tiene que llenarse de las voces de los que hasta ahora no tuvieron la oportunidad de ser escuchados y menos de ser vistos por las audiencias televisivas.

La ciudadanía comunicacional implica, no sólo por la petición de la ley de SCA y de las propuestas de los pensadores de la comunicación más importantes de América Latina como Omar Rincón, una ‘diversificación de los accesos en voces, estéticas y saberes’ (2004). Se trata de proponer espacios que abran la posibilidad de la decibilidad y de la visibilidad de sectores históricamente excluidos del espacio mediático argentino. La construcción de narrativas que hagan posible la conformación de un espacio televisivo más inclusivo se apoya en las experiencias como las de *Wayruro* que, además de las producciones audiovisuales, apuestan a la construcción de medios como *Kallpa TV*, un canal escuela donde se experimenta y se crean contenidos en función de las necesidades de las organizaciones sociales que la componen.

Memorias audiovisuales

El documental, siguiendo la propuesta de Gustavo Apea, se lo puede pensar como un dispositivo en tanto un conjunto de elementos que funcionan solidariamente en la narración y en la construcción de los sentidos para testimoniar un momento en la vida de la sociedad. Estos componentes pueden ser materiales y organizacionales. Los primeros están condicionados por las posibilidades técnicas y tecnológicas para poder

realizar la producción (Aprea, 2012: 64-66). Mientras los segundos tienen que ver con las lógicas propias de la realización que apuntan a la articulación de los elementos internos en el discurso documental.

Si bien hasta hace poco, como lo sostiene el mismo Aprea, los documentalistas no habían podido aprovechar la tecnología para la circulación y distribución de los materiales producidos, la implementación de la ley de SCA está modificando el panorama. Las convocatorias de producciones para la TDA en sus distintas formas de fomento han previsto ámbitos de circulación que fueron desarrollándose en paralelo al mencionado aporte económico para la producción.

La implementación de pantallas que se suman a las ya existentes como *Encuentro* y *Canal 7, la televisión pública* así como la creación de los canales de *Acua mayor*, *Tecnópolis TV*, entre otros permiten una ampliación de los ámbitos de circulación. A esto se suman el banco de contenidos *BACUA* o los portales como www.cda.gob.ar que funcionan como difusores de producciones abriendo las posibilidades del consumo audiovisual, sin olvidar el impacto de sitios como *Youtube* que actualmente contiene gran cantidad de producciones audiovisuales argentinas. Los dispositivos tecnológicos en el plano de la difusión están funcionando aunque siguen faltando pantallas locales en las diferentes regiones del país para poder difundir contenidos.

Pero el dispositivo organizacional también es importante de considerar a los efectos de poner en pantalla la construcción de las memorias. La selección de los testimonios, de las voces y de los documentos que se utilizan en la conformación de la narración es una pieza clave para el dispositivo organizacional.

Por una parte, las voces individuales que se entranan en el documental y reconstruyen la vida de Avelino Bazán cumplen una doble función: la de una perspectiva subjetiva que nos acerca a un conocimiento más pasional sobre el personaje

y la de la perspectiva colectiva ya que cada entrevista hace referencia a los impactos comunitarios de las acciones del dirigente minero. El permanente ir y venir entre la vida personal y la acción pública construye un acercamiento mayor a la vida del dirigente jujeño. Se produce una representación que, como el movimiento de una cámara focaliza un primer plano y se aleja como en un zoom a un plano general pero en el cual Avelino Bazán es siempre el punto focal.

El tiempo también está trabajado de una manera similar en el documental dirigido por Ogando. Las imágenes actuales se entraman con las del pasado en un ir y venir constante. Los paisajes actuales de la puna jujeña se articulan con las fotografías de lo que era el paisaje en los años 1960 y 1970. Las imágenes tomadas por las cámaras de filmación contrastan con las fotografías que los mismos entrevistados muestran cuando narran sus experiencias. La imagen funciona como un procedimiento de localización de la historia, se trata de una operación de territorialidad que permite a la recepción poder referenciar lugares.

La articulación entre testimonio e imagen produce un doble efecto. Por una parte, la imagen es constatativa de lo que el relato cuenta, brinda una prueba material de la existencia de una persona o de un hecho. Por otra parte, marca la distancia entre el presente y el hecho referido. Esa distancia es a la vez alejamiento y cercanía; alejamiento porque no remite los hechos y las imágenes a un momento del pasado reciente (en este caso) de la que quedaron el recuerdo y algunos elementos de archivo; cercanía porque los hechos narrados parten del principio de que explican el presente y dotan de sentido algunos aspectos de la actualidad.

En las condiciones de producción de los documentales contemporáneos argentinos se encuentra una política de la memoria que posibilita rastrear las historias como las de Avelino Bazán, las de la mina 'La casualidad' filmada por el realizador salteño Federico Dada (2010) y que cuenta el paso de José Alfredo Martínez de Hoz (el

ex ministro de la dictadura cívico-militar argentina) por la administración de la mina salteña o las de los afrodescendientes que vivieron y viven en el noroeste argentino como el rastreo realizado por Alejandro Ároz en su serie documental *Blanco y Negro* (2010).

Esta política de la memoria que aparece entramada en la nueva televisión argentina, tanto en las ficciones como en los documentales, hace que se actualicen antiguos dispositivos tomados de la historia del documentalismo argentino y latinoamericano y, a la vez, se utilicen otras que están vinculadas las modificaciones de las condiciones socio-históricas y a la vez tecnológicas.

Los mismos documentalistas dan cuenta de la historicidad que tienen las producciones así como de los cambios producidos en las actuales condiciones políticas argentinas. Ariel Ogando habla sobre ello en una entrevista realizada a propósito de la producción *Maestros*, otra serie producida por el grupo ganadora del concurso convocado por el Consejo Asesor de SADTV-D-T: ‘Para nosotros, que provenimos de una provincia pequeña y periférica como lo es Jujuy, estos concursos son muy importantes. Primero, porque por primera vez en la historia, existe una política que le permite a las provincias contar con recursos para narrar sus relatos, historias y personajes en producciones audiovisuales que son realizadas por técnicos, artistas y actores locales; y por otro lado, porque de este modo se consolida y se logra sostener un espacio audiovisual regional que desde hacía tiempo uno venía luchando por producir y hacerse visible. Wayruro apoya firmemente esta iniciativa, y trabaja para que se sostenga en el tiempo’²⁰⁹.

Los documentales televisivos más allá de la individualidad de los casos que aborda se transforman en voces colectivas. Una de las particularidades de *Wayruro Comunicación Popular*, legible en sus páginas, blog y Facebook, es que no hacen

209 <http://www.impulsobaires.com.ar/nota.php?id=153378>

menciones a los nombres propios sino a la identidad colectiva; a una identidad que de manera móvil se va entramando con los actores con los que co-produce las historias que cuenta.

Alejandra Cebrelli sostiene, a propósito de la toma de la palabra de líderes originarias comunitarias en los medios de comunicación, que ‘el estatuto (...) de estas voces sólo puede entenderse en la intersección política y cultural en que son dichas: un espacio de frontera entre culturas disímiles cuyas relaciones, roles y jerarquías sociales y de parentesco no suelen coincidir. Cuando estos discursos (...) ingresan en las narrativas mediáticas, resignifican algunas de las representaciones nodales, en particular las de nación y ciudadanía; como consecuencia, interpelan las identidades instituidas proponiendo nuevas imágenes de los pueblos del noroeste, de su historia y de sus territorios. Construyen, de este modo, una imagen desconocida del país, elaborada desde una de las fronteras más extrema del territorio nacional’ (2012).

Esta es una operatoria que puede definir la tarea de documentar el pasado en la televisión generada en las regiones y puestas en pantalla en la televisión de alcance nacional. El espacio de la imagen y del audio documental se transforma en una zona de frontera en la que se la otredad dialoga con las hegemonías. Se produce una reconfiguración del mapa argentino ya no como una zona en la que los centros están sobrevalorados sino que se produce un proceso articulador de las diferencias específicas (Arancibia: 2014).

Las nuevas convocatorias y las series ganadoras en los últimos años siguen ‘escaneando’ el pasado reciente y las historias más antiguas de la zona. Mariano Rosa, el director de *El aparecido*, está terminando de editar *La casa de los opas* una serie de ficción que aborda una problemática muy local; Alejandro Ároz presentó en el 2014 *Los Vilca Condori* un documental sobre tres hermanos de la comunidad kolla de ‘Los Naranjos’ en Salta que combatieron en la guerra de Las Malvinas y la película *Pallca*

una ficción realizada casi íntegramente con miembros de la Comunidad de San Andrés en Iruya (Salta) mientras que el grupo *Wayruro* sigue trabajando con el desarrollo de *Kallpa TV* el canal escuela mientras está en etapa de postproducción de la serie *Miragüeyas* una serie de micros documentales sobre escritores jujeños conducido por el poeta Ernesto Aguirre y que forma parte del premio FOMECA del 2014.

Tal como lo plantea Cebrelli (2012): ‘la pregunta por los sujetos, por la construcción de subjetividades diversas, abiertas a las identificaciones múltiples y hacia todas las posibilidades de otredad y diferencia. En esta modernidad que parece disolver las certezas, se hace indispensable repensar en la necesidad de que existan individuos capaces de asumirse en la praxis y en el discurso como un lugar dinámico y contingente pero anclado en la historia y que, por lo mismo, permita reinventar una noción más inclusiva de ciudadano’. En esa tarea se encuentra la nueva televisión argentina. Hay mucho camino por recorrer y mucha memoria por contar y entramar en las pantallas televisivas.

Capítulo 7: Las formas de mirarse

El discurso visual es particularmente vulnerable en este aspecto [el de la naturalización] porque los sistemas de reconocimiento visual de los que depende están tan ampliamente disponibles, en cualquier cultura, que parecen no involucrar ninguna intervención de codificación, selección o disposición. Parece reproducir el verdadero rastro de la realidad en las imágenes que transmite. Esto, por supuesto, es una ilusión —la “ilusión naturalista”— ya que la combinación del discurso verbal y visual que produce este efecto de “realidad” requiere los procedimientos de codificación más hábiles y elaborados: montar, vincular y coser los elementos, trabajándolos para que sean un sistema de narración o exposición que “tenga sentido”.

Stuart Hall

La tarea es cultural y es política, es decir, es un proyecto intelectual que demanda, como quería Bourdieu, combatir desde las trincheras del pensamiento «las doxas» o el pensamiento consagrado y nunca reflexivo; verdades irrefutables y nunca cuestionadas, que, como «fantasmas sociales», están ahí sin ser vistas y son el principal obstáculo para el pensamiento libre (y complejo).

En el fondo, la complejidad radica en que tratar de comprender el poder de las representaciones desde una lógica no disciplinaria (y disciplinada) exige comprender nuestras propias representaciones del poder.

Rossana Reguillo

El debate por las imágenes y por los efectos de las mismas está lejos por cerrarse, sobre todo, en el campo de la producción audiovisual. Desde el punto de vista de la crítica, existen pocos estudios los cuales, en general, mantienen una mirada estrábica sobre ciertos formatos televisivos, insisten en borrar la dimensión auditiva de los análisis, entre otros aspectos que se deben superar. Muchos trabajos sobre la televisión siguen ejerciendo miradas prejuiciosas sobre este dispositivo al que atribuyen como única función la de manipular mentalidades mediante la construcción de estereotipos.

El 19 de marzo de 2015 el diario *El Tribuno* de Salta publicó las declaraciones de la delegada del Instituto Nacional del Teatro a propósito de la realización de la Fiesta

Nacional del Teatro quien allí planteó que: ‘El teatro es para un público que piensa, para el resto está la tele’. Luego, sostiene esta afirmación en el siguiente análisis: ‘Hay obras para todo público, pero quienes se van a sentir más atraídos quizás sean los jóvenes. Tiene que ver con nuestra propia experiencia como gestores. En las muestras que organizamos en Salta hay dos franjas muy leales: de los 17 a los 30, y de los 40 en adelante. En la gente de 30 a 40 años hay un evidente desinterés. Yo digo que es la "generación Tinelli", que no sostiene pensamiento crítico²¹⁰’.

Más allá del hecho anecdótico y de las polémicas que surgieron alrededor de las mencionadas declaraciones, este tipo de afirmaciones visibilizan el largo camino que resta por recorrer en el campo de los estudios audiovisuales: Si una funcionaria nacional del ámbito de la cultura sigue pensando que la televisión sólo es para “los que no piensan”, pone de manifiesto la lentitud de los cambios de las mentalidades pero también la hipercodificación de las representaciones sobre los procesos significantes de la televisión –tanto en el polo de la producción como de la recepción, que siguen circulando en la doxa.

El efecto de transparencia que generan las imágenes se asienta en representaciones de larga data que impiden verlas como materialidades significantes y como matrices capaces de generar y/o referir nuevos sentidos sociales y políticos. Ese efecto de transparencia tiene un espesor temporal que se remonta a los tiempos en que el cristianismo debatió acerca de si se podía acceder a la divinidad a través de una imagen o no. El debate entre iconistas e iconoclastas tuvo un claro triunfador en aquellos que pusieron las imágenes ante los ojos pero a la vez instalaron la idea de que es posible acceder a la divinidad sólo al mirar la iconografía sagrada (Regis Debray, 1994).

De esta manera, se funda para occidente, esa ‘condena’ naturalista a la que hace referencia Stuart Hall y que impide, con el tiempo, desmontar las representaciones

210 <http://www.blablax.com.ar/cristina-idiarte-el-teatro-es-un-publico-que-piensa-el-resto-esta-la-tele-n520938>

cristalizadas acerca de la televisión y también del cine. El cine fue siempre visto como el lugar de la experimentación y de la ‘alta cultura’ mientras que la televisión se consideró adecuada para gente que ‘no piensa’ tomando las palabras de la delegada del INT de Salta. Estos lugares comunes impiden hasta ahora ver las complejidades de los procesos semióticos sobre los cuales se asientan esas imágenes y, a la vez, producen las audiencias, sobre todo, referidos a los dispositivos considerados más masivos y/o destinados a los consumos populares.

Como ya se dijo, este proceso tuvo un correlato en los campos intelectuales y académicos que siguieron parándose en los lugares establecidos por las representaciones consolidadas. El ‘pensamiento consagrado’ al que hace referencia Rossana Reguillo es un sistema de representaciones científicas que impide ver las colonialidades en las que está inmerso. Una colonialidad del poder y del saber que obtura la percepción de las estrategias entramadas en los *papers* y publicaciones académicas cuya función es sostener un campo simbólico u otro de acuerdo a las lecturas consagratorias que se realizan.

Una de las características que se pudo observar a lo largo de la presente investigación es que la televisión argentina va a la vanguardia de un proceso de reconfiguración de las industrias culturales (Capítulo 4). Aquellas visiones apocalípticas sobre la televisión fueron y siguen siendo socavadas por producciones que apelan a la reconfiguración de las memorias y de las identidades locales pero sin renunciar a la faceta del entretenimiento. Los casos analizados en esta parte del trabajo, dan cuenta de que la trama de la producción televisiva es compleja (siempre lo fue) y que, en estas condiciones socio-históricas, hay ‘algo’ que emerge, en el sentido en que lo plantea Raymond Williams. Se trata de la emergencia de una política representacional que, como ya se mostró, posibilita reposicionamientos de los grupos que componen un país complejo, disímil, heterogéneo y diverso.

Mirar las memorias

Tanto en las ficciones como en los documentales realizados para la televisión hay una marcada tendencia a trabajar con la memoria, no sólo como una topicalización de algunos temas sin registro en la(s) historia(s) oficial(es) sino también como un trabajo en múltiples niveles, elaborado a partir de una serie de operatorias y dispositivos que recuperan experiencias anteriores e inventan nuevas formas de textualización.

Por lo mismo, la nueva televisión se propone recuperar los relatos populares que dan cuenta de los temores, de las ansias, de los saberes y de las necesidades de una comunidad determinada. Las narraciones de aparecidos, mulas ánima, familiares o curas sin cabeza son parte constitutiva de las memorias locales pero, muchas veces, entran visiones conservadoras e interesadas que no hacen más que favorecer el *status quo* de una sociedad históricamente injusta.

Las producciones televisivas locales han tomado, al menos, dos caminos posibles. El primero es la reproducción de los modelos existentes, como el caso de un programa transmitido por el canal de aire local, *Canal 11 de Salta*, que se llama *Historias y leyendas*²¹¹ que sólo re-narra las mitologías locales con la mera finalidad de conservación y registro.

La otra opción es el trabajo dialógico, utilizando la categoría bajtiniana (1985), es decir, un proceso complejo por el cual la ideología subyacente en las narraciones se re-entrama en otra cadena equivalencial y se resignifica. Esta es la apuesta que realiza

211 El programa conducido por Fabio Pérez Paz ha generado a la vez espectáculos escolares, CDs con el relato de dichas narraciones, páginas webs, libros. La mayoría de estos emprendimientos financiados por el Ministerio de Educación de la Provincia de Salta y por la Secretaría de Cultura de la provincia. Más información se puede consultar en <https://es-es.facebook.com/pages/Historias-y-Leyendas-Canal-11-de-Salta/201973966487180> y en <http://www.perezpaz.com.ar/libros.html> Cabe mencionar que el programa nunca aborda problemáticas políticas ni explicaciones que no estén vinculadas directamente a 'lo sobrenatural'. Además, se busca el testimonio de historiadores y escritores sin investigaciones desarrolladas que reafirman el discurso de la conducción del programa. A la vez, los *insert* que se utilizan son imágenes de películas norteamericanas conocidas o videos de *Youtube* aunque en el último tiempo apelaron a animadores locales volver más atractiva la presentación.

Mariano Rosa con sus producciones como *El Aparecido* (2010) o *La casa de los opas* (serie actualmente en proceso de postproducción).

La construcción dialógica del trabajo de la memoria en las series televisivas tiene un efecto particular en la recepción porque obliga a los públicos a posicionarse frente a lo que se presenta. El trabajo espectadorial consiste en activar su memoria de los relatos y confrontarlos con el relato modificado que le presenta la ficción a los efectos de poder alterar el sentido.

Así, por ejemplo, el mito de iniciación de cosecha que se entrama en el relato de ‘El familiar’ se convierte en una explicitación de las formas de sujeción y de colonialidad en los ingenios zafreiros en *El aparecido*. A la vez, aporta datos para comprender algunos de los hechos más trágicos de la historia del Noa. El relato de la muerte de un obrero en las fauces de un animal mitológico con forma de un can gigante se convierte en una metáfora de la desaparición forzada de personas por parte de los dueños de los ingenios, instaurada con la finalidad de disciplinar a los obreros que trabajaban en la empresa²¹².

Otra estrategia que se utiliza para representar la memoria consiste en la apelación a la memoria de las prácticas laborales. Los relatos de las diversas formas de explotación, maltrato y formas de dominación habituales entre los trabajadores formales e informales del Noa es otro de los insumos que se toman para las producciones televisivas, es decir, el relato de vinculaciones laborales paternalistas, donde la ilusión de cobijo y familiaridad del empleado oculta las estrategias de inclusión subordinada que se quiebran cuando cuestionan las férreas jerarquías casi estamentarias. Ese es uno

212 Esto queda hoy claramente visualizado en las políticas de la memoria que lleva adelante el gobierno nacional a través de los juicios de lesa humanidad. *El aparecido* actualiza la memoria del caso del ‘Ingenio Ledesma’ cuyos dueños, los Blaquier, estuvieron implicados en el caso de desaparición forzada de personas en la ‘noche del apagón de Calilegua, El Talar y General San Martín’. La investigación de este hecho demostró la participación de la empresa por cuanto había facilitado vehículos y había señalado obreros para que el ejército detuviera de manera ilegal. El total de personas desaparecida en esa jornada fue de veintisiete personas ocurrió el 20 de julio de 1976. <http://www.laprensa.com.ar/NotePrint.aspx?Note=394629>. Sin embargo, los acusados fueron sobreesidos y, en ese sentido, la teleserie impide que desaparezca de la memoria colectiva la versión que circula en la región.

de los momentos que privilegian estas producciones, como *Muñecos del destino*, para el registro o la ficcionalización: el instante de aparición de lo siniestro cuando ‘la hospitalidad se transforma en hostilidad’ (Derridá: 2006).

El registro de historias de marginación y de exclusión junto al de las situaciones de desocupación o explotación resultantes atraviesan las producciones televisivas del noroeste. Tanto en *Avelino, historia del mítico dirigente minero jujeño* (de Ariel Ogando), *El silencio* (de Federico Dada), *Historias de las orillas* (de Alejandro Ároz) como en *El aparecido* (de Mariano Rosa) resuenan los relatos de los modos de sometimiento y opresión que sufrieron muchas generaciones de trabajadores en el noroeste argentino.

En el caso de las teleseries analizadas, se puede concluir que *Avelino* realiza el registro desde la pena y el dolor, en contraste con las ficciones que, utilizando estrategias que van de la estilización a la parodia, pretenden resaltar la fuerza y el valor de los y las protagonistas cuyas acciones apuestan insistentemente a la vida y a la supervivencia propia y comunitaria.

Aparece así una galería de representaciones superadoras del viejo esquema de los estudios en ciencias sociales que mostraban a los pobres y excluidos como tristes y dolidos. Las series de la nueva televisión hacen hincapié en la fiesta como constitutiva de los sectores populares, inclusive documentales que quedaron fuera del presente corpus.

Por ejemplo, en el documental de Diego Ricciardi del grupo Wayruro, *San Salvador de Jujuy, un murmullo que aturde*, se muestra una ciudad rumorosa que vive y habita las calles de la ciudad, haciendo hincapié en sus necesidades pero también en su alegría de vivir. La cámara registra el testimonio de trabajadores informales que viven



su día a día con pena y con dolor pero también con una alegría y una fe sostenida en creencias y prácticas populares de raigambre andina.

En la búsqueda de la construcción de una localía novedosa, se puede observar una necesidad recurrente de representar los pueblos de formas diferentes a las habituales, capaces de aprehender la realidad social sin aplanar la complejidad. George Didi-Huberman sostiene que ‘los pueblos están expuestos a desaparecer porque están *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo (2014: 14 y 15). La ausencia de imagen en el espacio público hace que muchos grupos humanos estén



‘desaparecidos’ simbólicamente pero, a la vez, hay otros que están sobreexpuestos a través de representaciones estereotipadas y estigmatizantes – jóvenes, LGTBIQ, líderes de movimientos populares, como Milagro Sala.

El desafío de las visualidades en la nueva televisión pasa porque esas memorias entramadas en el discurso televisivo respondan a la ética del derecho a la imagen y a la propia mirada para que la audiencia y, por ende la ciudadanía toda, pueda acceder a la percepción de la complejidad social. En este sentido, las memorias individuales y colectivas que se toman para la construcción de las producciones de esta nueva televisión no son sólo aquellas que se asientan en la materialidad de las imágenes. El proceso de construcción apela a la memoria de las audiencias, en dos sentidos: por una parte, como evocación de los consumos de la producción de las industrias culturales y, por otra, como puesta en funcionamiento de las lógicas genéricas que posibilitan el reconocimiento de las propuestas televisivas.

En *El aparecido*, por ejemplo, los procesos de construcción del sentido se sostienen tanto en el recuerdo de los consumos relacionados con el *western*, uno de los formatos más populares del campo audiovisual como en el de los lenguajes del *comic*.

En contraste, en *Muñecos del destino*, se apela al reconocimiento por parte del público de las lógicas constructivas de la telenovela, saber indispensable para interpretar los guiños de la parodia; a diferencia de *Avelino*, donde el verosímil narrativo se sostiene en procedimientos propios de la historia y del periodismo: el uso de fuentes que funcionan como garantes del relato biográfico (fotos, recortes de periódicos, testimonios de quienes conocieron y acompañaron al líder sindical, documentos oficiales, entre otros).

De este modo, la nueva televisión argentina propone una forma de pensar las propias prácticas en el sentido que planteaba Michel De Certeau, es decir, como una de las tantas tácticas cotidianas de los consumidores: ‘Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar, todas estas actividades parecen corresponder a las características de las astucias y sorpresas tácticas: buenas pasadas del ‘débil’ en el orden construido por el ‘fuerte’, arte de hacer jugadas en el campo del otro, astucias de cazadores, capacidades maniobreras y polimorfismo, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros’ (2007: 46). La descripción de De Certeau parece dar cuenta de las actividades propias de los públicos, de las tácticas y apropiaciones puestas en juego durante los visionados.

La nueva televisión reconoce estos modos de hacer de las audiencias y trata de trabajar con ellas desde la convicción de que las prácticas de recepción y de consumo tienen historicidad y que ésta constituye dos de las tres ‘patas’ de la producción de sentido: las condiciones de producción y de circulación. Así, desandan ese viejo prejuicio de que el consumo es ‘uso y olvido’, revalorizando el rol del público y recuperando las memorias de las recepciones que, a la vez, es el de las propias audiencias.

Néstor García Canclini, en un artículo ya clásico titulado ‘El consumo como forma de pensar’, advertía sobre la complejidad de las formas de consumo y sobre la racionalidad en este tipo de prácticas. A la vez, advertía sobre la posibilidad de construir

ciudadanía a partir de los consumos simbólicos y materiales (1995: 41-55). La nueva televisión está comenzando a construir, sobre todo a partir de la federalización de las formas de producción, la idea de la necesidad de inclusión de las memorias locales, de transposición al campo audiovisual de narrativas situadas, es decir, de los modos de ver, narrar y representar el mundo anclados socio-histórica y culturalmente.

Representar es la tarea

Las reflexiones históricas en el campo de la comunicación de América Latina reclamaron, desde sus inicios, una mirada localizada y una reflexión situada. Importantes referentes teóricos de las diferentes épocas y de diversas líneas propusieron modificar las representaciones con que las hegemonías representan a esas mayorías, que por las paradojas del lenguaje, se denominan ‘minorías’. Paulo Freire, Héctor Schmucler, Luis Ramiro Beltrán, Jesús Martín-Barbero, Antonio Pasquali, Juan Díaz Bordenave, Rosana Reguillo, Rosa María Alfaro, Washington Uranga, Jorge Huergo, Gabriel Kaplún y muchísimos otros pensaron y piensan la comunicación como un lugar liberador y han señalado, de múltiples maneras, el carácter representacional de las pujas distributivas.

Una de las particularidades que plantea las propuestas televisivas aquí analizadas, y muchas de otras provincias a las que se hicieron referencia en los diferentes capítulos, dan cuenta de que hay una intención clara de trabajar sobre las modificaciones de las representaciones sociales que se entran en las ficciones y en los documentales.

En este punto se parte de una noción de representación entendida como un articulador entre prácticas y discursos, una especie de mecanismo traductor en tanto 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. Como ya se dijo, se caracteriza, además por tener una

alta recurrencia en las formaciones discursivas del momento de producción, lo que le otorga ciertos rasgos hipercodificados que posibilitan su reconocimiento inmediato sin hacer desaparecer sus marcas semánticas y valores cristalizados a lo largo de una circulación en el tiempo que resuenan en el instante de recepción, permitiendo identificar, mediante una lectura analítica, ese particular espesor semántico que ancla su sentido en la historia y en la memoria de un territorio particular (Cebrelli y Arancibia: 2005).

Esta forma de categorizar las representaciones sociales da cuenta de la necesidad desnaturalizar ciertas representaciones, de trabajar ‘la trama de elementos retóricos y enunciativos que, en conjunto, refuerzan las significaciones aceptadas, reinscribiendo, entonces, las regulaciones simbólicas en la estructura de sentimiento dominante’ (Rodríguez y Cebrelli: 2013, 95). En ese sentido, el análisis de las retóricas, de las estrategias discursivas tanto visuales como auditivas, la consideración de los modos de estructuración genérica, entre otros aspectos, apuntan a trabajar con las formas de construir representaciones y establecer cómo entran en diálogos con las preexistentes. Este trabajo deconstructivo lleva la puja distributiva al campo de las representaciones sociales y requiere de una operatoria en diferentes planos analíticos, tal como se ha mostrado en este Segundo Apartado.

Una de esos planos es la (re)construcción de las visualidades de los grupos sociales históricamente marginados²¹³. Frente a las representaciones tradicionales de los miembros de los pueblos originarios como pasivos, resignados, aceptando su destino de extinción a la que han sido sometidos por siglos; la teleserie dirigida por Mariano Rosa

213 En un trabajo de Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia del año 2008(b) se realiza un análisis de un informe realizado por el canal de noticias *TN* titulado ‘Así mueren los mansos’ dirigido por Gustavo Tubio, con las voces de Teresa Parodi y Javier Calamaro. En ella se mostraba cómo los miembros de una comunidad Qom de ‘El Impenetrable’ esperan la muerte sin que el estado hiciera nada. En el mencionado trabajo se analiza el espesor temporal de la estructura de sentimiento de resignación sostenida en la afirmación ‘nada puede hacerse por ello, sólo lamentarse’. Más allá de las buenas intenciones que tiene el informe, se analizan las trampas de representaciones que se entran en el informe audiovisual, relacionadas con el discurso cristiano y utilizadas para hablar de los qom chaqueños.

sobreimprime la historia del protagonista con la de la persona de carne y hueso: Bernabé Montellanos. El hombre que interpreta al personaje homónimo es líder de la comunidad kolla de Iruya (Salta), es un referente de movimientos indígenas y ambientalistas, ha fundado la Casa de la Cultura y Asociación AWAWA y, a la vez, se ha transformado en un ícono de la lucha por la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual²¹⁴. Es un hombre proactivo, con características de liderazgo y con un fuerte compromiso con su pueblo tal como el personaje de la ficción que absorbe su personalidad real y mantiene tales características. El mundo ficcional posibilita el uso de la hipérbole en las estrategias de representación: El Bernabé de la teleserie ni siquiera muerto puede resignar la tarea de hacer justicia.

La operación representacional construye esta novedosa imagen de un líder kolla apoyada en diferentes sistemas referenciales con la finalidad de confrontar con las representaciones instituidas. Se toman del campo cultural, político y comunitario los valores de un referente de la comunidad coya con representatividad política empírica. Ello se conjuga con los procesos de mitificación que las leyendas populares construyen, adosándoles rasgos de trascendencia y pervivencia en el tiempo. En este proceso constructivo del héroe se acude también a la representación del justiciero propia del género del *western*, de donde se toman las cualidades de valentía y coraje siempre orientadas a la defensa de los más débiles. Y para terminar, se agregan signos icónicos que remiten a la memoria ancestral y, por lo mismo, pueden funcionar como índices identitarios: las hojas de coca en su boca, la chuspa (esa bolsa tejida), el poncho y el instrumento de viento hecho con los huesos de los antepasados. Construida la representación de esta manera, Bernabé Montellanos trasciende el nombre propio para

214 Como ya se dijo en la primera parte de esta investigación, Bernabé Montellanos fue el representante suplente por los pueblos originarios en la primera constitución del Consejo Federal de Comunicación Audiovisual, función que cumple en la actualidad.

referir y legitimizar una etnia, una cultura, un sector de la ciudadanía postergado históricamente en la visibilidad mediática.

Esta estrategia representacional se repite, con características propias del documental, en el relato de la vida de dirigentes sociales al modo de la epopeya para lo cual, el primer paso es la identificación del hombre con una figura heroica (Capítulo 4). En el documental televisivo dirigido por Ariel Ogando, la construcción de la memoria y de la imagen de Avelino Bazán utiliza para ello la magnificación de las características del dirigente minero. Los testimonios de quienes lo conocieron y lucharon con él, el de sus familiares y el de las personas que indagaron sobre su vida marcan los valores positivos tanto en el uso de la palabra como en sus prácticas cotidianas. A esto se suma que la muchas de las imágenes que se entranan en el tele-documental están tomadas en un contrapicado que enaltece la figura de Avelino, sobre todo aquellas que lo muestran ejerciendo su actividad gremial y política. Como resultado, se produce un trabajo de monumentalización de la imagen que eleva la figura del dirigente minero al plano de la leyenda²¹⁵.



Este tipo de trabajo constructivo no afecta sólo a la figura de Avelino Bazán. Se trata de una retórica que, en tanto estrategia audiovisual, se aplica al conjunto de la comunidad. De hecho, la composición de la imagen acerca del pueblo también aparece monumentalizada. Los trabajadores se muestran en plano levemente picado que los enaltece de un modo sutil. La fotografía elegida para el documental los muestra, además, portando elementos propios de la representación nodal de la argentinidad: la

215 En un capítulo de mi autoría, publicado en el libro *Colonialidad del poder* del año 2009, analizo la estrategia utilizada por el cine de los años 1970 para reforzar la figura de los héroes nacionales sin sacarlos del bronce al que la historia tradicional los ha condenado. Cabe mencionar que este caso, la construcción representacional de la monumentalización tiene una funcionalidad diferente a la analizada en ocasión de abordar el film *Güemes, la tierra en Armas*, dirigida por Leopoldo Torre Nilson.

bandera, el tahalí o portabandera y una cinta en el brazo izquierdo con los colores patrios de quienes van encabezando la marcha.

Las contaminaciones semánticas en las representaciones construidas son múltiples. En el nivel del audio, se señala recurrentemente la identificación entre Avelino y el pueblo. Se trata de una operación discursiva que replica las estrategias magnificación antes utilizadas para el líder pero ahora referidas a la comunidad que dirigía. Por otra parte, las historias de vida y las imágenes también construyen iterativamente la misma vinculación. A la vez, los discursos verbales e icónicos están atravesados por elementos semánticos que evocan la nacionalidad. Con esta operación discursiva expansiva, la memoria popular que relata la epopeya de un líder se constituye en memoria de las de los trabajadores y la de la misma nación.

De esta manera, la representación nodal argentinidad se aleja de la que se propone desde las historias tradicionales y desde los manuales escolares,



recurriendo a la que las comunidades atesoran en sus relatos y en sus imágenes. Así la teleserie se constituye en una especie de ‘álbum comunitario’, parafraseando el concepto explicativo desarrollado por Armando Silva en relación al álbum de familia²¹⁶.

El producto audiovisual se convierte, por lo tanto, en un fragmento de ese ‘álbum comunitario’, de ese archivo que da cuenta de los tiempos diversos de una cultura. Se convierte así en archivo de imágenes, como el que acá se describe, donde ‘prima un orden ritual, de motivos u ocasional [capaz de dar cuenta de] un tiempo circular y no lineal’ (Silva, 2012: 46). Este archivo material de la memoria que se constituye de manera ritual como se pueden observar en las filmaciones que se eligieron

²¹⁶ Armando Silva ha realizado una investigación en la ciudad de Bogotá en la que se han relevado los álbumes de familia de más de cincuenta hogares para observar los modos de conservación de las fotografías familiares, los relatos que se tejen alrededor de ellas y de qué manera impactan sobre la construcción de las identidades (2012). Es, como lo definió Néstor García Canclini, un libro en el cual se estudia la visibilidad doméstica.

para armar el documental, refuerza el tiempo mítico de la lucha que no se ha perdido y que se transforma en una epopeya que debe ser conservada entre las memorias múltiples y plurales que constituyen la cultura nacional.

Un tercer aspecto a mencionar acerca de los procedimientos de construcción de las representaciones tiene que ver con la territorialidad de ciertas imágenes. En *Muñecos del destino* las palabras y las imágenes están fuertemente ancladas en un territorio. Como se ha señalado en el Capítulo 5, la palabra está anclada en un espacio geoculturalmente reconocible. La representación tiene una dimensión lingüística que pasa por un registro auditivo que está también en la memoria de los consumos culturales de Argentina. La apelación a las tonalidades del modo de hablar tucumano, al tipo de humos, a las construcciones sintácticas, entre otros aspectos aportan a la construcción de una representación de la localía que también apela a las memorias auditivas. Como en el caso del film *Los dueños*, acá ‘lo tucumano’ no es un paisaje, no es una práctica cultural ancestral, no es la pertenencia a una etnia sino un modo particular de poner en funcionamiento la lengua.

La estrategia de territorialización de las representaciones de las palabras y de los usos discursivos está íntimamente vinculada a la noción de territorio, tal como lo plantea Rita Segato, para la cual es un ‘significante de la identidad’ (2007: 73). En el caso de la producción televisiva de Patricio García, hay un movimiento triádico que posibilita el funcionamiento de la representación vinculada al territorio y es necesario explicitar.

Por una parte, como también lo dice Segato, no hay territorio si no existe otro con el cual se contrasta. No existe tonada local en la voz si no se produce un efecto de diferenciación de las otras formas de hablar existentes en la misma región y en otras regiones. Esa modalidad expresada, por ejemplo en el uso del vocativo ‘¡Eh, Primo!’, es una marca diferencial anclada en la enunciación. La voz es un primer significante. Así,

la nueva televisión apela a la memoria auditiva del público para diferenciar y referenciar el propio territorio. La segunda operación consiste en el trasvasamiento de los usos más allá de las clases sociales de pertenencia de los personajes; por ello las familias más acomodadas de la serie, las empleadas y el canillita comparten estas modalidades. El modo de hablar es una significante cultural de la identidad y de la pertenencia tucumana. La tercera operación vincula las modalidades del decir con las experiencias históricas provenientes de otros sistemas culturales que ya han sido históricamente delimitadas por el imaginario nacional: esa representación del país dividido de acuerdo a las tonalidades de la voz.

En este proceso se activan las tres escuchas caracterizadas por Michel Chi6n: la escucha casual, la escucha semántica y la escucha reducida (1993: 28-35). En primera instancia porque la escucha ‘al barrer’ produce un efecto de identificación en los espectadores locales o, por el contrario, la percepción de la diferencia quienes no son de la región. La escucha semántica se activa cuando la audiencia siente la necesidad de establecer las vinculaciones que permitan comprender los modismos o giros particulares. Mientras que la escucha reducida se produce a la hora de reconocer fragmentos específicos de las representaciones auditivas (tonadas, rasgos léxicos variados, particularidades del habla local en general) como un modo de construir un conocimiento vinculado a una localización específica.

Como lo plantea el mismo Chion, ante una imagen podemos cerrar los ojos y dejar de percibir pero no podemos cerrar los oídos para no escuchar. De este modo, el sonido opera de manera más ‘insidiosa’ en la generación de efectos de sentido. Por la misma razón, ‘el sonido no se puede investir ni localizar de la misma manera que la imagen’ (1993:34). Si bien la afirmación de Chion es más literal, se puede pensar que la representación auditiva y sus formas de territorialización también tienen lógicas constitutivas diferenciadas de la imagen.

La televisión como dispositivo identitario

Las producciones televisivas cargan con el desprestigio de ser meras operadoras de los intereses del mercado y de estar al servicio de la manipulación de las mentalidades, creencia que se mantiene vigente tal como se afirmó en la apertura de este capítulo. Sin embargo, tienen una vinculación con las audiencias que son muy potentes y que todavía no se han estudiado en la cantidad y en la profundidad necesaria para poder dar cuenta de los efectos que producen. Aún hoy, ‘la investigación crítica sigue teniendo serias dificultades para aceptar la presencia en la industria cultural de demandas simbólicas que no coinciden del todo con el arbitrio cultural dominante (...) al desconocer y despreciar el sistema de representaciones e imágenes desde el que las clases populares decodifican los productos simbólicos’ (Martín Barbero, 2004: 167).

La investigación hasta acá realizada demuestra que la matriz televisiva y sus formas de circulación por la multiplicidad de pantallas cada vez más numerosas siguen teniendo una vinculación identitaria fuerte en amplios sectores de la sociedad. Por ello, las políticas públicas vigentes en Argentina apuntan a la generación de un tipo de producción televisiva en la que la construcción identitaria, apoyada en una noción de derecho, se articule con los mecanismos propios de las industrias culturales. La televisión acusada, una y otra vez, de ‘alienar a las masas’ asume hoy –al menos en las formas que acá se han analizado- el desafío de ser un actor clave en la co-producción de las representaciones de lo tucumano, lo salteño, lo jujeño como variedades de las múltiples formas de ser y de identificarse con la argentinidad.

Si como lo plantea Omar Rincón, narrar en la televisión significa activar pactos de comunicabilidad que están basado en la repetición y la variabilidad (2006: 181-182), la nueva televisión producida en las diferentes regiones del país opera con un pacto de comunicabilidad doble narrando la localía y entramándola en una representación nodal

de la nación diferente. Como uno de los principios básicos de la construcción del sentido, la operación de repetición y diferencia, las producciones televisivas pivotan sobre los saberes construidos en la misma lógica del visionado cotidiano de la televisión y en los saberes localmente construidos por la experiencia cotidiana de vivir en un territorio que se apropia diariamente.

El dispositivo televisivo y algunas de las producciones generadas para su difusión, desde la reconfiguración de los modos de operar las industrias culturales, apelan a otros sistemas representacionales que superen los estereotipos que se han consolidado en los formatos más tradicionales. Tal como se mencionó en cada uno de los capítulos que componen este Segundo Apartado, todas las producciones televisivas entran en sus ficciones y en sus documentales historias de amor. Pero el amor no se presenta sólo desde la visión clásica del melodrama como trágico, agónico y sufriente (Mazziotti, 2006; Rincón, 2006) sino desde la mirada militante de un amor comprometido con la lucha como en *Avelino, la historia del mítico dirigente minero jujeño*; un amor justiciero como en *El aparecido*, entre otras múltiples variables que hoy se pueden encontrar horadando las pantallas televisivas, aunque sea ocasionalmente.

La intersección genérica que se produce en cada serie televisiva es otras de las modalidades con las cuales se construyen las identidades. Las telenovelas se intervienen con las modalidades de la parodia, se entran con las comedias del cine cómico o de la comedia denominada física, como en la escena del asesinato de Don Masmud por un accidente propio de un gag del cine mudo. También la interconexión entre el *western*, los relatos tradicionales y las historias de amor, como en el caso de la teleserie salteña, dan cuenta de esto. El documental incorpora, hibridándose, el relato testimonial y la epopeya de un héroe individual y de un colectivo.

Estos procesos que posibilitan fusionar en el mismo espacio textual una serie de recursos provenientes de diferentes formatos y tradiciones genéricas funcionan, a la vez,

como una marca local, una especie de ‘marca ciudad’ con un importante impacto en los procesos de adscripción identitarios.

El pensamiento teórico sobre y desde América Latina ha tratado de encontrar una categoría que posibilite la comprensión de una identidad que se construye encabalgada en varias posiciones y en la intersección de varias tradiciones. Se ha hablado de mestizaje, de hibridación, de fagocitación, de revoltura, entre otras categorías que intentaron ser explicativas y descriptivas de los mecanismos culturales y de los procesos de construcción identitaria²¹⁷.

Sin duda existe una vocación por proponer una articulación de elementos que provienen de diferentes orígenes sociales y culturales, a los efectos de poder construir representaciones que difractan las que están más consolidadas en el imaginario. El proceso deconstructivo puede entenderse como una práctica articuladora (Laclau-Mouffe: 2003), un tipo de práctica discursiva que puede entenderse como una fijación/dislocación de un sistema de diferencias.

Esta práctica no es sólo de carácter lingüístico sino que atraviesa todo el material de instituciones, rituales, prácticas de diverso orden a través de las cuales una formación discursiva se articula. Desde este punto de vista, entonces, ni siquiera las ideologías son simples sistemas de ideas sino que éstas se encarnan en aparatos, instituciones y rituales propios de un bloque histórico determinado’ (2003: 148).

217 El desarrollo de un pensamiento que se puede denominar como ‘latinoamericano’ ha tratado de explicar este trabajo cotidiano y sostenido de construcción identitaria. El mestizaje fue uno de los conceptos utilizados para dar cuenta de la unión de culturas (sobre todo entre la originaria y la española aunque algunos autores también suman a la negra). Esta fusión que apela a la cuestión biológica y trasladada al campo cultural, no explica las situaciones de dominación y de poder que se jugaron en la relación entre blancos y ‘otros’. Lo mismo ocurrió con la categoría de hibridación que tuvo uno de sus máximos exponentes en el famoso libro Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*. La noción de hibridación estaba pensada en relación con los procesos entre las culturas locales y la globalización. El poeta Oswald de Andrade propuso a su vez la categoría de ‘fagocitación’ para dar cuenta de los procesos de apropiación y transformación por parte de las culturas locales con respecto a los elementos provenientes de otras culturas. Resulta interesante también la noción de revoltura, postulada por Jorge Huergo para referir las relaciones que no respetaban jerarquías y cuyos vínculos tenía lógicas diferenciales en cada caso.

La práctica articuladora planteada en este sentido permite fijar y, al mismo tiempo, hacer proliferar la diferencia. Si se lo piensa en función de los audiovisuales que aquí se han analizado, los cruces genéricos permiten mostrar las diferencias y a la vez proyectarla hacia escenarios diversos. En el caso del documental televisivo, el uso de las estrategias propias del género con las formas constructivas de la epopeya clásica permite construir una heroicidad que responde a otras lógicas que a las de las historias escolares. El caso del documental *Avelino...* coincide con otros como las que produjo el grupo *Payé* en el litoral sobre todo en *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay* (2011) o *Buscando al comandante Andresito* (2012), ambos documentales producidos por el grupo mencionado y dirigido por Camilo Gómez Montero, centrados en personajes olvidados por la historia del litoral. En el primero se narra, mediante los recursos de un docu-drama, la vida de un bandido rural de la década de 1960 y que funcionaba como ‘Robin Hood’ ya que repartía parte de los botines entre los pobres y se lo comienza a venerar como un santo. El otro caso es el de un originario de nombre Andresito Guacurarí que fue adoptado por José Gervasio de Artigas y peleó junto a él en la independencia transformándose en un guardián de las fronteras frente a los portugueses.



En los tres ejemplos citados, el impacto de la proyección de cada uno de los documentales fue diferente. El documental sobre Avelino Bazán volvió a poner sobre el tapete la vida del dirigente sindical y reposicionó su figura ante los luchadores sociales de la provincia de Jujuy. El audiovisual sobre Isidro Velázquez, por su parte, reavivó una polémica muy fuerte entre los conocidos del gaucho milagrero que todavía viven en las provincias de Chaco y de Corrientes acerca de que si era un bandido o un benefactor

de la comunidad. El caso de Andrés Artigas también es interesante porque se le dio el rango de general de la patria *post-mortem* a partir de que salió a la luz su historia y además se hizo un monumento en la costanera correntina no sin grandes polémicas por su instalación²¹⁸.

En cada una de las producciones mencionadas, las propuestas audiovisuales se vinculan con los espectadores por cuanto activan algunas de las zonas del recuerdo reciente (como en el documental de Ogando), porque se relacionan con las historias aprendidas a lo largo de los procesos educativos tanto en las familias como en los sistemas formales de la escolarización (como en la teleserie de Mariano Rosa) o porque se vinculan con las experiencias cotidianas de las relaciones laborales (como en la propuesta de García y Mirabellas). El vínculo identitario opera en el nivel de los sistemas representacionales con los cuales interactúa provocando un reconocimiento inmediato por los procesos de iconización ya señalados.

El problema de las identidades en el marco de la producción televisiva siempre ha sido un problema de difícil resolución para las políticas comunicacionales porque, como lo sostenía Judith Butler (2012) a propósito de las representaciones construidas sobre el sexo, la regulación de las prácticas identificatorias fue fundamental para que se opere sobre la determinación y la naturalización de algunas o la abyección de otras. La

218 Cada una de las proyecciones del film sobre Isidro Velázquez que se hicieron en el litoral produjeron una gran afluencia de público pero a la vez grandes polémicas. En una de las ocasiones, en la Secretaría de extensión de la Universidad Nacional de Nordeste estuvieron presentes el nieto de Isidro (protagonista del docudrama), uno de los policías que lo había capturado y un abogado vinculado al poder político local. El debate duró casi tres horas y sólo culminó porque se cerraban las instalaciones de la universidad.

http://www.corrienteshoy.com/vernota.asp?id_noticia=166162#.VQ30jCuG8kk

En el caso de Andresito, además de las polémicas por el emplazamiento o no del monumento, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner decretó el ascenso de Andresito al rango de general y uno de los argumentos que se esgrimieron en la ceremonia, además de todos los fundamentos históricos, las imágenes del documental. Es más hay una foto de la presidenta con la remera de promoción que realizó el grupo que lidera Camilo Gómez Montero. <http://misionesonline.net/2014/04/02/andresito-fue-ascendido-a-general-por-la-presidenta-cristina-fernandez/>



historia de la televisión argentina tiene largos periodos en los que ese control tanto explícito (como en los gobiernos dictatoriales) como implícitos (por las reglas no dichas que forman parte de la cultura) ha sido muy efectivo; un control que no pasó sólo por prohibir nombrar sino por regular los modos de representar y de hacer ingresar la diferencia a las pantallas.



Las representaciones de los habitantes de las provincias en las telenovelas y en las series televisivas producidas en la metrópoli establecían una imagen de los provincianos claramente estigmatizante. Baste recordar las empleadas domésticas ‘del norte’ que aparecían en las ‘novelas de la tarde’ que hablaban mal, entendían poco de la ‘ciudad’, se vestían de manera ridícula y eran objeto de burla de los otros personajes o el personaje de ‘Petronilo’ encarnado por el cómico Carlitos Balá en sus programas destinado a los chicos en el que se educaba la percepción de la diferencia a varias generaciones de argentinos. El personaje era un provinciano llegado a la Capital vestido con saco, bombacha bataraza, pañuelo al cuello, sombrero de paño con la parte de adelante rebatida como los sombreros de cuero del campo, alpargatas y gesto como de enajenado. Este personaje siempre era engañado pero él creía que salía triunfante en cada una de las interacciones. El sketch terminaba siempre con la frase ‘Te pasaste Petronilo, la Argentina te queda chica, pegá la vuelta’.

El impacto de las representaciones en la vida cotidiana no es sólo un efecto que se mida solamente en el plano imaginario. El peso de las representaciones recae sobre los cuerpos individuales y sociales condenando a unos y sobrevalorando a otros. La imagen televisiva, como las que acá se describen, leídas en clave política y representacional son una materialización de los sentidos del poder como lo plantearon Michel Foucault y Judith Butler (2012: 65). Son vinculaciones de poder/discurso que se

materializan en objetos concretos que influyen directamente sobre los cuerpos. La larga historia de los ‘pajueranos’, ‘cabecitas negras’, entre otras nominaciones junto a los procedimientos de confundir los orígenes o los lugares de procedencia -por ejemplo alguien que migró de Jujuy a la ciudad de Buenos Aires se lo nomina como ‘bolita’- son algunos de los procedimientos mediante los cuales se procedía a ‘aplicarles’ una representación estigmatizante.

Las marcas étnicas, los modos de vestir, los gustos, las tonadas en el habla y los consumos culturales fueron los elementos que se transformaron en la marca de la subalternización. Cada uno de estos elementos se leyó como una forma menospreciar a las culturas otras, una práctica que las producciones televisivas metropolitanas asumieron como modo de construir las representaciones de las diferencias.

Frente a esto, las nuevas producciones televisivas tratan de fisurar esas representaciones instaladas fuertemente en las pantallas. Lo que se busca es naturalizar otras miradas que puedan convivir con las imágenes cristalizadas y puedan disputar el espacio representacional de la televisión. Frente a las imágenes de que las personas de las provincias no entienden los códigos culturales que no le son propios y que no pueden manejarse en nuevos contextos, se opera con una representación de los miembros de una comunidad en la que la pertenencia de clase o cultural no impiden la comunicación entre ellos, como en el caso de lo que ocurre en *Muñecos del destino*. La pretendida torpeza o la falta de inteligencia que se plantea en muchos de los personajes ‘provincianos’ se opone la astucia y la estrategia en teleseries como *El aparecido*.

Estas operaciones de modificación representacional permiten que se produzcan otros modos de identificación. Frente a la falta constitutiva de los sujetos, la identidad opera como sutura, en el sentido psicoanalítico del concepto (Hall, 2003: 30-34). Esa sutura puede operar mediante la estigmatización como la que se construyó durante muchos años en las pantallas televisivas o mediante imágenes que puedan generar un

grado de aceptabilidad de la diferencia en un proceso de inclusión simbólica cada vez mayor²¹⁹. A la vez, posibilita una identificación de los grupos locales con lo que se muestran en las pantallas porque allí pueden ‘reconocerse’ en las narrativas, en sus hablas, en sus anhelos sin que sean objeto de la burla de los otros.

Otra de las características de las nuevas producciones televisivas es que cada una de ellas explicita la toma de posiciones ideológicas de manera clara. Hay una evidente condena a las actividades de discriminación haciéndolas explícitas o remarcándolas de alguna manera con la finalidad de que sean condenadas. Esto confronta claramente con las formas descritas en párrafos anteriores donde las marcas de discriminación eran ‘festejadas’ por los otros personajes de las ficciones televisivas mencionadas. Hoy por hoy, se construye una mirada que posibilita la condena social de las formas de subalternización de los miembros de las culturas originarias como en la ficción de Mariano Rosa o en el documental de Ariel Ogando, por ejemplo.

Balance provisorio

Una de los puntos más significativos de este nuevo periodo es que la disputa representacional que siempre se dio en el campo de la comunicación en América Latina se ha trasladado al terreno de las industrias culturales más consolidadas y, entre ellas, a los espacios televisivos. Si durante muchos años el lugar para construir representaciones alternativas a las ya cristalizadas estaba en los medios comunitarios, en los proyectos de comunicación alternativa o las experiencias de participación ciudadana (Alfaro Moreno, 2000) a modo de veeduría de medios, la disputa simbólica hoy se ha trasladado a las

219 La disputa por las representaciones en el campo de la comunicación implican una serie de pasos y de procesos en el que se involucra la visibilidad y la audibilidad de las palabras de los grupos alterizados. Una de las etapas de este proceso tiene que ver con el grado de tolerabilidad de las imágenes de los otros para que comiencen a ingresar en el espacio visual consolidado y llegar en algún momento del proceso a tener efectos concretos sobre el conjunto de la sociedad. Es el paso de ser objeto de discurso a ser sujeto del mismo y poder no sólo construir las propias representaciones sino, además, pueden tener un impacto sobre el conjunto de la sociedad (Arancibia: 2012)

pantallas televisivas y se plantea también en los escenarios de múltiples pantallas (Di Palma, 2014).

Washington Uranga (2011) sostiene, a propósito de un balance sobre la comunicación comunitaria y los nuevos escenarios, que ‘no se puede dejar de lado tampoco el campo de la producción, de la creación de mensajes y productos, de las industrias culturales. Hay un llamado a involucrarnos en este terreno para no dejar todo en manos de los personeros del mercado’. Las capacidades productivas instaladas en cada región del país ha construido su base de acción junto con las comunidades, las asociaciones sin fines de lucro, colectivos diversos, entre otros actores sociales. Los ejemplos como los del grupo *Wayruro Comunicación Popular* proliferan en muchas de las provincias del país.



Esto significa que en cada región hay una estructura instalada también de construcciones representacionales que viene de larga data ya que la construcción de películas y de programas de televisión se apoyó y se apoya en las narrativas y las representaciones locales. Las producciones como las de Mariano Rosa que coloca como protagonista de la ficción y como héroe justiciero a un líder comunitario como Bernabé Montellanos o las de Alejandro Arroz que produce una película con técnicos, actores y guionistas de una comunidad –es el caso del film *Pallca*- son los ejemplos del impacto de las políticas públicas en el campo de lo audiovisual que proponen reaprovechar las vinculaciones existentes en cada una de las regiones. Los programas de fomento han sabido enriquecer el sistema de cooperación ya existente o posibilitar la aparición de otros.

La importancia de haber puesto en debate la comunicación en su conjunto produjo además que se desmontara también la idea de que sólo la televisión comercial es capaz de generar ‘éxitos’ mientras la público resulta ‘aburrida’ y poco sustentable (González, 2014: 103-104) pues su única obligación era la de velar por el bien común. La ley de SCA derriba estos presupuestos al afirmar que de la producción audiovisual es interés público sin importar quién administre los medios que la ponen en pantalla. Esta modificación legal pero a la vez simbólica sitúa los debates en otro lugar.

La construcción representacional es una dimensión que claramente forma parte de las agendas de las producciones audiovisuales. Más allá de las convocatorias, las líneas de financiamiento y los programas de fomentos, existe una agenda pública de derechos que se ha instalado en los últimos doce años con un impacto fuerte en las prácticas cotidianas. Esto es el resultado, entre otras causas ya mencionadas, de un ‘tono de época’ marcado por el ideosema²²⁰ de la ampliación de derechos que atraviesa las producciones audiovisuales y pone a sus creadores en la obligación, ya sea por convicción o por presión social, de incorporar representaciones no estigmatizantes de diferentes grupos de la sociedad.

Es claro que siguen existiendo en los espacios televisivos las visiones degradantes y que muestran a los que no responden al modelo de una sociedad blanca, masculinocéntrica, europeizante y capitalista desde una perspectiva segregacionista. Pero la presencia de producciones televisivas como las que acá se analizaron muestran que hay otros caminos posibles en la disputa representacional. La tarea iniciada en la construcción de una representación audiovisual más inclusiva necesita también de más pantallas que puedan poner a los públicos en contacto con estas producciones.

220 Para Edmond Cros, el *ideosema* es la relación entre el articulador semiótico y el discursivo, por lo tanto, transforma, desplaza, reestructura el material lingüístico y cultural. Pese a que describen sólo relaciones que generan estructuras, son los responsables de la microsemiótica textual, es decir, por medio de los ideosemas las prácticas ideológicas se desplazan por el texto programando su producción de sentido. Más aún, el ideosema produce un encadenamiento semiótico a partir del cual se reconstruyen las principales estructuraciones de una práctica social (Cros, E: 1992, 15-18).

La 'ilusión naturalista' de las imágenes (Hall, 2010) se fisura en las propuesta ficcionales y documentales que comienzan a circular en la TDA. Como lo sostiene Rossana Reguillo, la tarea es cultural y política para combatir las representaciones instaladas y que tienen una larga memoria en la historia de la percepción social de la diferencia. La nueva utopía es que las pantallas se transformen en un espacio de frontera donde los diálogos –pacíficos y conflictivos- sean posibles y que las producciones de las provincias aporten a la construcción de un mapa representacional más inclusivo. Es que las palabras y las imágenes 'con sus registros y valores periféricos y, por lo mismo novedosos para la mayor parte de la ciudadanía argentina, poseen una potencialidad mayor para comunicar las representaciones heterónomas, en tanto son el resultado de una semiosis de umbral, de un proceso de significación engendrado en el contacto nada pacífico entre culturas diferentes y con una larga historia de colonización, explotación y exterminio de una sobre otras' (Cebrelli-Arancibia, 2013).

Conclusión: Puja distributiva cultural y representaciones nodales

'La imagen tiene un rol central en la forma que toma la identidad' (Ollaquiaga, 1992: 4). La lucha es por las imágenes significativas, para hacerlas más cercanas pero imaginativas en dispositivos globales pero desde expectativas locales. Las imágenes tienen la contundencia cotidiana que ha llevado a muchos académicos como Sartori repudiarlas por su insignificancia y a otros como Machado a defenderlas como lugar estratégico de la creatividad social.

Omar Rincón

A lo largo de esta investigación se ha puesto el acento en problemas vinculados a las identidades, a la construcción de representaciones, a las funcionalidades políticas y comunicacionales de las producciones audiovisuales y, a la vez, se ha trazado una caracterización de las estrategias en el terreno de la composición de las imágenes y de los audios para dar cuenta de esas problemáticas. El título de la investigación, 'Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)', hace mención a una zona conflictiva que se ha desarrollado lateralmente en cada uno de los capítulos: la construcción de la nacionalidad.

En tiempos en los que en América Latina se produce una reconfiguración de los estados y de las economías regionales (García Linera, 2010), también se trabaja sobre una nueva visión de los que es la nacionalidad y de las maneras en que se construye. El pensamiento decolonial y las reflexiones concomitantes a él en América Latina -con pensadores como Álvaro García Linera, Rita Segato, Santiago Castro Gómez, Arturo Escobar, Silvia Rivera Cusicanqui, Alejandro Grimson, entre otros- junto con las reflexiones sobre los populismos y la importancia que tiene esta forma de construir consensos en los sistemas políticos, como los aportes de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, han impactado fuertemente en las modos de concebir las nacionalidades y en las formas de gestionarlas.

Arturo Escobar propone pensar esta instancia de la cultura latinoamericana como un momento donde se hacen evidentes los conflictos distributivos. En este sentido,

caracteriza la matriz de dichos conflictos y advierte que comprende tres aspectos interrelacionados ‘Primero, el capitalismo genera problemas de distribución económica, de desigualdad, de distribución del ingreso, de explotación, etc. Segundo, el logocentrismo, la ciencia reduccionista, la tecnología reduccionista genera problemas de distribución ecológica, de degradación del medio ambiente. Tercero, la modernidad dominante genera problemas de distribución cultural, negación de la diferencia cultural, impone una visión del mundo, una norma, una forma de ver las cosas, el modelo local occidental, que se universaliza por un efecto de hegemonía y no en virtud de su contenido de verdad’ (2005: 100-101).

Pensar la nacionalidad en estos términos se transforma, a su vez, en una de las matrices para abordar el análisis de la producción audiovisual en el marco de una reconfiguración de la concepción de ‘nación’. Porque no hay posibilidad de pensar una problemática como esta sólo creyendo que la puja por la distribución es sólo un tema económico. La disputa es por diferentes visiones del mundo y, sobre todo, es una puja representacional porque los conflictos culturales distributivos tienen que ver con valores y con prácticas efectivas de poder apoyadas en sistemas representacionales que generan una imagen de la sociedad. Escobar plantea que ‘si bien es cierto que el poder habita significados, los significados también son fuente de poder. Lo que está en juego con esta noción son precisamente problemas de redistribución de cultura. Queremos ser enfáticos en que esta noción de conflicto cultural es una definición positiva y constructiva de los conflictos’ (2005: 102).

En este sentido, la puja distributiva impacta en los modos de construir la nación porque implica un modo de gestionar las diferencias en el espacio simbólico. Argentina es un país que ha diseñado su proyecto de nación, no sólo de estado, desde un modelo macrocefálico y centralista. Desde la generación de 1880 se pensó y se trabajó, salvo en pocos momentos, en un país que apunta al puerto en todas sus vías de comunicación, un

puerto que, a su vez, mira y se vincula con la Europa blanca y culta²²¹. Este modelo de país tenía un tipo de cultura, un rasgo étnico, una matriz de pensamiento y un modelo de interlocución que posibilitaba que algunos tomaran la palabra y su voz se escuchara mientras que otros (la mayoría) quedarán fuera de estas posibilidades de inclusión. La única posibilidad para estos sectores era la opción entre la ‘inclusión subordinada’ y la ausencia absoluta en los espacios de la visibilidad y la audibilidad.

Rita Segato plantea que el estado ha sido históricamente productor de alteridades y de desigualdades además de transformarse en el interlocutor privilegiado en el entrecruzamiento de voces (1998), lo que ha generado un campo de interlocución en el que se privilegian unas, otras tienen una valía menor y algunas quedan totalmente silenciadas y ‘desaparecidas’ de ese espacio. Las formas de exclusión han sido muchas y en diferentes niveles. Uno de los espacios donde esto fue evidente es el campo de las industrias culturales y, más específicamente, el terreno de lo audiovisual como se ha intentado mostrar en contraste con las producciones de la nueva televisión argentina. Por lo tanto, pensar en los conflictos y en las pujas distributivas en el terreno cultural es indagar en los modos en que se configuran las representaciones marco de una nación, es decir, indagar en el funcionamiento de las ‘representaciones nodales’ (Cebrelli-Arancibia: 2013, 2014).

Representaciones nodales y prácticas articulatorias

Las representaciones nodales²²² son una forma particular de las representaciones que están vinculadas con los modos de construir identidades macro como son las identidades nacionales. Estas se vinculan específicamente con las narrativas que dan

221 Una mirada al mapa de las vías de comunicación (carreteras, vías de trenes y rutas de vuelo) muestran que hay un país diseñado para que todo vaya al puerto de Buenos Aires. Recién en los últimos años hay un intento por generar otros circuitos que permitan conectar diferentes regiones sin pasar por la CABA. En términos de líneas áreas, el corredor federal de la línea de bandera trata de unir diferentes regiones del país con una lógica diferente. Esta forma de pensar el país impactó también fuertemente en el desarrollo del pensamiento y de la práctica académica generando que los cánones de los diferentes niveles educativos dependieran de las decisiones del centro.

cuenta y hacen visible una idea de nación. Se basan en una práctica de articulación (Lacalu-Mouffe, 2003: 152-154) a partir de la construcción de puntos nodales que posibilitan la fijación parcial del sentido. El punto nodal es el punto privilegiado que permite sostener la cadena equivalencial de la hegemonía. Por consiguiente, las representaciones nodales serían ese conglomerado de imágenes identitarias fijadas a partir del punto nodal, es decir, macrorepresentaciones.

Las representaciones nodales son fundamentales porque posibilitan los procesos de adscripción identitaria de un grupo o de toda una sociedad. Vehiculizan sentidos políticos fundamentales para la sociabilidad: democracia, ciudadanía, violencia, diferencia (de género, etnia, clase, grupo, etaria, entre otras) como lo sostiene Rossana Reguillo (2008). Ellas cumplen un rol autodescriptivo por su valor explicativo, su hipercodificación y su función de religación identitaria relacionada con su espesor temporal. Las representaciones nodales articulan la experiencia de los grupos y de los sujetos, religándolos en forma diacrónica y sincrónica. Circulan entramadas en núcleos narrativos lo que las capacita para reinsertarse en nuevas narrativas sin dejar de evocar las anteriores en un particular funcionamiento intertextual (Cebrelli-Arancibia: 2013).

Como lo plantea Jesús Martín Barbero (2004): ‘el cine en algunos países y la radio y la televisión en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias la primera vivencia cotidiana de la Nación (porque) media vital y socialmente en la constitución de la nueva experiencia cultural... Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la *identidad nacional*’. Es que en ese consumo de los medios las audiencias quieren verse, como lo dice el teórico

222 Las reflexiones que se textualizan en este apartado forman parte de una reflexión conjunta con Alejandra Cebrelli y que se desarrolla desde hace muchos años y continúa en diferentes proyectos de investigación en desarrollo y propuestos a varias instituciones. Las conceptualizaciones se encuentran publicadas en trabajos conjuntos e individuales desde el año 2012 hasta la actualidad en diferentes libros, *papers*, presentaciones a congresos, charlas, etc.

de la comunicación, ‘en una secuencia de imágenes que más que argumentos les entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores’.

Por lo tanto, esa experiencia de lo nacional se construye y se apoya, entre otros sistemas, en las imágenes que las producciones audiovisuales le proponen. Muchas generaciones vienen consumiendo las narrativas en las que los modelos excluyentes han sido la clave constructiva. El cine histórico, por citar un ejemplo, le ha puesto imagen a las visiones conservadoras de una sociedad que no permitía integrar a los diversos sectores en la construcción de la nación²²³. Pero también las telenovelas y los programas humorísticos producidos en la metrópoli y refrendados por las televisoras locales han contribuido a consolidar este tipo de imagen como se señaló en el capítulo anterior. La idea maniquea y binaria de un centro culto y un ‘interior’ atrasado e inculto ha sido producto de una construcción sostenida y constante.

Muy pocas excepciones han ido fisurando el espacio de las pantallas comerciales tanto de cine y televisión con representaciones que marcaban que había otros modos de ser argentinos. Por tomar producciones que han tenido pantalla desde el retorno de la democracia hasta el año 2003, se puede mencionar el impacto que produjo la proyección de *La deuda interna* estrenada en el año 1988 y que interrumpía el flujo de sentido que generaba el debate económico que aludía sólo a la deuda externa con los organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional que se había contraído durante la dictadura cívico-

223 Un análisis de este modo de construir una representación nodal de la nación se encuentra en el trabajo ‘Monumentalización e imagen cinematográfica’ (2009a). Uno de los films analizados es *Güemes, la tierra en armas* del año 1971 y dirigido por Leopoldo Torre Nilson. Una de las escenas muestra la perspectiva desde la cual se incluye o se excluye a los diferentes grupos en la representación nodal de la nación. Macacha Güemes va a informar a su hermano los datos que ha relevado en un baile de sociedad. Él la interrumpe y le pide a un niño de diez años que diga la información que es la misma pero más clara y precisa. Ante la humillación a la que es sometida le pregunta a su hermano ‘¿Qué puede hacer una mujer por la causa americana?’ y la respuesta del personaje es, en tono muy imperativo, ‘¡Obedecer!’. La construcción representacional de quienes son los actores del proceso independentista y quiénes gestionan la nación es clara. Algo similar se puede ver *El Santo de la espada*, estrenada en 1970 y perteneciente a la filmografía del mismo director.

militar. El título del film se tomó como estandarte para peticionar acerca de las deudas que tenía (y tiene) la democracia con los sectores excluidos de la visibilidad argentina.

Las representaciones nodales de la argentinidad tuvieron pocos momentos en que se pudo ver una fisura en la construcción realizada por la generación de 1880 y percibida como monolítica. Concordante con algunos momentos políticos importantes se puede mencionar la llegada de Irigoyen a la presidencia en 1916, la aparición del peronismo en 1945, el regreso de Juan Domingo Perón en 1973 y los debates propiciados en torno a ello o el retorno de la democracia con la presidencia de Raúl Alfonsín. Estos fueron algunos de los momentos, junto con el actual, en los que se trató de que otras formas de representar las diferencias fuera posible.

El periodo del gobierno kirchnerista compuesto por la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007) y los dos mandatos de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2011-2015) se caracteriza por haber dado lugar a la explicitación de los conflictos distributivos y en el que el estado y el gobierno argentino ha tomado partido en esta puja. Las leyes vinculadas al sector audiovisual y las políticas públicas destinadas a la implementación de las mismas han generado las condiciones materiales y simbólicas para que la disputa por la representación sea posible.

Sin la posibilidad de que los sistemas representaciones entren en pugna, es imposible que se reconfigure el mapa de la visibilidad de la Argentina. Si no se pueden reconfigurar las cadenas equivalenciales a partir de la construcción de nuevos puntos nodales que permitan el ingreso nuevas significaciones, la construcción de una nación más inclusiva está condenada a ser sólo un slogan de campaña electoral. Sin que se creen los espacios para la generación de prácticas articulatorias, los espacios regulados por los que detentan el poder de la hegemonía

seguirán rigiendo los ingresos a los espacios discursivos dejando fuera a la mayoría de las mujeres y los hombres de este país.

La tarea, en la década analizada y la que continúa en el futuro inmediato y a largo plazo, es la de construir regímenes de visibilidad que sea inclusivos de las diferencias. Es necesario culminar con el ciclo de la construcción de la nacionalidad como un mecanismo generado desde las élites centrales y funcione de manera reproductiva para consolidar con este ciclo de construir la nación como el resultado de una práctica articuladora de las diferencias (Arancibia, 2012). Una construcción de este tipo implica reconocer que las identidades son móviles y las fijaciones son sólo provisionarias.

La construcción de una identidad nacional apoyada en una representación nodal que se construya con la intersección de las diferencias es el trabajo en el cual las producciones audiovisuales acá analizadas y otras que sólo se mencionaron están realizando. El trabajo articulador de las diferencias con toda su riqueza y su potencialidad requiere de la producción de narrativas y retóricas audiovisuales que modifiquen la visión que se ofrece en la mayoría de las pantallas de la televisión comercial.

La puja distributiva incluye una necesaria revisión de los modos en que se han construido las representaciones para determinar los espesores temporales de las mismas. Eso incluye reconstituir las cadenas equivalenciales en las que han sido entramadas a lo largo de su proceso de circulación y las significaciones latentes que están presentes contenidas en cada una de ellas.

Por otra parte, las representaciones nodales de la nacionalidad son, en términos de Michel Foucault, heterotópicas y heterocrónicas. Es en ‘Los espacio

otros'²²⁴ donde conceptualiza la categoría de heterotopía y ella resulta operativa para analizar experiencias representacionales de segundo grado como son las representaciones nodales. Para el filósofo francés estos espacios son especiales y altamente significativos en un momento de la sociedad o en una práctica cultural. Foucault sostiene que la 'heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí' y menciona en una línea pequeña y difusa al teatro y al cine. A eso, el filósofo francés le suma lo siguiente: 'Las heterotropías están ligadas, muy frecuentemente, con las distribuciones temporales, es decir, abren lo que podríamos llamar, por pura simetría, las heterocronías: la heterotopía despliega todo su efecto una vez que los hombres han roto absolutamente con el tiempo tradicional'.

Estos espacios convergentes y divergentes al mismo tiempo se articulan como un conglomerado espacial que a la vez condensa tiempos heterogéneos. Esto permite establecer un vínculo con la categoría de espesor temporal de las representaciones sociales, dada la complejidad de su proceso constructivo y la permanencia en el tiempo de ciertas representaciones que van cargándose de valor en cada instancia socio-histórica (Cebrelli-Arancibia, 2005, 2006, 2009, 2011, 2012). Precisamente las imágenes audiovisuales, en particular, y las que se refieren a la historia en particular construyen un espacio heterotópico y heterocrónico para el funcionamiento de representaciones disímiles.

Por lo tanto, la construcción de una imagen de la nacionalidad de modo articulado implica que los espacios regionales deben articularse entre sí con toda la complejidad interna que tiene cada uno de ellos. Estos espacios yuxtapuestos, heterotópicos, requieren a su vez de un trabajo en el interior de cada una de las regiones

224 'Des espaces autres' fue conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

que permita mapear su propia diversidad constitutiva. Es una de las tareas que llevan adelante algunos productores audiovisuales como Daniela Seggiaro, el colectivo *Wayruro*, Alejandro Ároz, entre otros al trabajar con temáticas de comunidades originarias, grupos de obreros, campesinos y ciudadanos habitualmente invisibilizados.

Pero a la vez, la construcción heterocrónica de la nacionalidad es una configuración que articula tiempos heterogéneos y memorias diversas. Esas memorias se entranan en las narrativas que se visibilizan en cada una de las propuestas audiovisuales. Este trabajo sobre las memorias es una de las prácticas se viene realizando de larga data en la construcción audiovisual del Noa porque las narrativas han sido el insumo más importante de historias para contar. La construcción heterocrónica de la representación nodal de la nacionalidad establece como tarea seguir la incorporación de las memorias de los grupos históricamente alterizados.

El camino transitado

El análisis de las producciones audiovisuales permite observar los puntos de contacto y las divergencias entre las especificidades del cine y de la televisión. Por una parte, los capítulos dedicados al cine muestran de qué manera los films producidos en el Noa entre los años 2003 y 2013 y que tuvieron pantalla en los circuitos comerciales han profundizado en las estrategias de una tradición cinematográfica de larga data. Los films de Lucrecia Martel, Daniela Seggiaro, Miguel Pereira, Alejandro Ároz, Ezequiel Radusky y Agustín Toscano se entranan claramente en las búsquedas del cine argentino y latinoamericano de los años 1960 y 1970. La búsqueda de temáticas sociales, la construcción de narrativas que muestran los conflictos étnicos, la tematización de las explotaciones laborales, los sistemas patriarcales vigentes, el rol devaluado de las mujeres son algunos de los aspectos que abordan las películas de la región. A la vez, refuerzan las estrategias de lo que se ha denominado anteriormente como la refundación

del campo cinematográfico del Noa y que tiene como protagonistas fundamentales a Miguel Pereira con su mítica película *La deuda interna* de 1988 y a Lucrecia Martel con su consagrado film *La ciénaga* estrenada en el año 2001.

Lo que se pudo analizar en los films estrenados entre 2003 y 2013 es que hay una elección clara por seguir posicionando la mirada y las estrategias filmicas en una zona de frontera que funciona como un modo de develamiento de las estrategias de dominación imperantes en la sociedad patriarcal y machista del Noa. En las producciones seleccionadas se puede relevar una política de la mirada que posibilita la inclusión de ciertos elementos existentes en la cultura local y que funcionan como potentes índices identitarios. ■

Cada uno de los cineastas en este marco, sigue cumpliendo la tarea de ser ‘curadores de la memoria’ en el sentido de realizar una tarea de relevamiento de las narrativas, de las memorias, de las voces, de los modos de decir de la región para hacerlos visibles y audibles en las pantallas. Los directores mencionados asumen la tarea que cineastas como Gerardo Vallejo, Jorge Prelorán, entre muchos otros habían iniciado en la región documentando los modos de ser, de hacer y de decir.

La incorporación al territorio del cine de las mujeres como agente de su propio destino, de los miembros de los pueblos originarios, de los trabajadores rurales, de los habitantes de ‘las orillas’ posibilita la confrontación con los modelos imperantes en el llamado ‘cine argentino’ y que, mayoritariamente, se refiere a problemáticas urbanas y metropolitanas. Otra novedad en el ámbito cinematográfico es el crecimiento de las producciones que pueden ingresar a los circuitos comerciales de distribución y que posibilita que esas otras miradas, que se podían ver en solo pequeños festivales y en cine clubes, sean también parte de las carteleras de las empresas nacionales y de las cadenas internacionales de cine.

El caso de la televisión es más interesante todavía. Las producciones del Noa buscan transformar el dispositivo mediático en una herramienta en el que se disputa la construcción identitaria. Frente a las propuestas de las televisoras y de las empresas productoras del centro del país que mostraron siempre una representación degradada de las personas de las diferentes provincias del país, sobre todo las del norte, la nueva televisión argentina anclada localmente busca posicionar otras representaciones en las pantallas televisivas.

Si bien muchas de las estrategias utilizadas provienen del cine –porque, entre otros aspectos, fue el ámbito de formación de la mayoría de los realizadores involucrados en este proceso (Alejandro Ároz, Mariano Rosa, Ariel Ogando, entre otros)- se está produciendo un fenómeno interesante de transposición a las pantallas televisivas. Este traslado de un sistema productivo a otro se ha convertido en un desafío productivo pero a la vez ha disparado la creatividad de los realizadores transformando las pantallas televisivas en espacios de experimentación.

La interseccionalidad genérica es una de las estrategias utilizadas en las nuevas producciones. La superposición de las matrices del *western* con las narrativas del corpus legendario local como en *El Aparecido* o la junción de las estructuras de la telenovela con las de los films cómicos y de la parodia como en el caso de *Muñecos del destino* hacen que, por un lado, se apelen a las memorias de los consumos televisivos y cinematográficos de los públicos y, por otro, que se transformen en una clave de lectura para desmontar las representaciones cristalizadas que circulan por este tipo de producciones.

La estrategia de la mixtura no sólo pasa por las matrices genéricas sino que también opera en el nivel de la materialidad de la imagen. La construcción de una ficción en base a títeres, la inclusión de secuencias de los comics y de los dibujos animados produce un efecto de dislocamiento de la recepción y que el consumo de

dichas ficciones salga de la comodidad de las pautas genéricas naturalizadas. Este dislocamiento provocado posibilita la visibilización no sólo de las estrategias constructivas sino también de las representaciones naturalizadas en un estado de sociedad.

En el caso del documental televisivo, las estrategias pasan por hacer visibles las modalidades de construcción y circulación de las memorias locales. Hay un trabajo por mostrar el modo en que las heroicidades locales se construyen y cómo perviven en la memoria esperando el momento que puedan ser reconocidas más allá de su comunidad de origen. El documental si bien toma un personaje en particular al modo de una historia de vida construye la representación de que esa persona es sólo el emergente de una lucha comunitaria. Se pudo relevar una estrategia de monumentalización de las imágenes que se entraman con una narrativa apoyada en la estructura de la epopeya a los efectos de magnificar las acciones realizadas en el pasado para poder disputar un espacio en la memoria presente.

Lo que queda explicitado en el análisis de las producciones televisivas es que la puja distributiva cultural ha sido asumida plenamente por las producciones localizadas en el Noa. Hay una vocación por romper con las representaciones cristalizadas en los espacios televisivos metropolitanos. Las ficciones y los documentales asumen la tarea de revisar las representaciones instaladas evitando utilizar el dispositivo televisivo como mecanismo reproductor de las imágenes hipercodificadas en el imaginario.

En contrario, las producciones televisivas generadas en el marco de las políticas públicas para el sector audiovisual buscan operar con la desnaturalización de algunas representaciones y con la construcción de otras que se acercan a lo que los grupos que habitan la región quieren mostrar. Hay una visión de los pueblos originarios como agentes de su propio destino sacándolos de los lugares del padecimiento y de la

resignación a los que la televisión tradicional los había condenado. Hay una visibilización del rol muy importante de las mujeres como generadoras de cambios y como activas constructoras de las memorias. Hay una mostración de las condiciones laborales que persisten como sistemas de explotación y que tienen una larga tradición en las prácticas locales. Hay una búsqueda porque las memorias ancestrales contenidas en los relatos tradicionales dialoguen con las memorias más recientes haciendo que tiempos heterogéneos convivan en las pantallas.

La apuesta de transformar el dispositivo televisivo en un instrumento para la construcción, la circulación y co-creación de identidades otras es un trabajo que no renuncia a una de las características básicas de la televisión. Cada uno de los programas analizados junto con la narración de los hechos que se quieren contar lo hace con intriga, con humor, con suspenso buscando que la recepción sea a la vez comprometida y placentera. Esto marca una reconfiguración de la noción de las industrias culturales que llevaría a una redefinición de la noción frankfurtiana para explicar las nuevas experiencias mediáticas de Argentina y de Latinoamérica.

Puja distributiva audiovisual

Se ha mencionado en cada una de las partes de la presente investigación que el mapa productivo argentino estuvo y sigue estando fuertemente concentrado en la CABA y más específicamente, como decía en tono jocoso Rodolfo Hermida²²⁵, en la zona ‘palermitana’. Esta alta concentración no ha sido sólo una cuestión económica sino también una apropiación simbólica de las regulaciones discursivas

225 Rodolfo Hermida es un Director y productor de cine, video y televisión que ha desempeñado tareas gerenciales en el INCAA y en el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina). Fue director de la escuela de cine del INCAA y coordinador de la carrera de diseño de imagen y sonido de la UBA. Ha dictado cursos de grado y de postgrado en diferentes universidades del país y de Latinoamérica. A la vez ha desarrollado trabajos específicos para el desarrollo de las televisoras públicas de todo el continente. Además de haber sido productor y director de prestigiosos ciclos de televisión como *La cápsula del tiempo* o *El galpón de la memoria*.

del espacio audiovisual que determinaban con mucha claridad lo que ingresaba a las pantallas y de qué manera debía ser incorporado en las tramas audiovisuales.

Las producciones cinematográficas y televisivas del Noa en el periodo comprendido entre el 2003 y el 2013 demuestran que otro camino es posible. La voluntad política de un estado que apuesta al desarrollo de políticas comunicacionales que favorezca la producción en las diferentes regiones sumada a la capacidad productiva instalada en cada una de las regiones va gestando una modificación en el campo productivo. El anhelo de equilibrar este campo está lejos de concretarse pero se va demostrando que es posible a partir de la interacción de las políticas públicas, los realizadores, las asociaciones, las comunidades en un proceso de intercambio de experiencias constante.

Uno de los aspectos que ha sido la base para poder iniciar este proceso con éxito ha sido el reconocimiento, por parte del estado, de las trayectorias y de las producciones existentes sobre la cual ‘montar’ las políticas de fomento. Washington Uranga (2011) sostenía que las experiencias de la comunicación popular tienen mucho para aportar para el diseño de los nuevos medios de comunicación sobre todo teniendo en cuenta los modos de producción asociativa y cooperativa. El ejemplo del canal escuela *Kallpa TV* es uno de los tantas experiencias que se apoyan en una tradición de construcción de comunicación desde las bases.

La puja distributiva llevada al terreno de lo audiovisual tiene varios niveles de realización. La primera tiene que ver con el desarrollo de programas que posibiliten sistemas de financiamiento (por créditos, sistemas de recupero, coproducciones con otros países, entre otras modalidades) que permitan la concreción de los múltiples proyectos que en cada una de las regiones existen. La otra tiene que ver con los modos en que esas producciones puedan ‘negociar’

sentidos con las comunidades de origen en el sentido de relevar historias, determinar los tipos de representaciones a visibilizar, generar sistemas de interacción que favorezcan que otros modos de representar se instalen en las pantallas cinematográficas y televisivas. Un tercer nivel está vinculado a las circulaciones de las producciones por pantallas diversas en un doble sentido: pantallas de los canales denominados ‘nacionales’ pero a la vez de las diferentes regiones que componen el país y pensar en la circulación por las multipantallas que permita el consumo de los públicos desde diferentes plataformas.

Ir al cine a ver cine argentino y encontrarse con *Nosilataj, la belleza* implica necesariamente un impacto en la recepción que generalmente espera una producción autoreferencial de la metrópoli. Visionar una serie como *Muñecos...* genera que la percepción auditiva se tenga que ‘acomodar’ a un modo de hablar diferenciado a las otras formas de hablar que atraviesan las pantallas a lo largo de la programación.

De esta manera se entiende que la puja distributiva cultural es también una puja por la recepción y por la construcción de nuevas formas de ser público. El hecho de haber horadado las pantallas con otras narrativas, otras imágenes y otras voces es un primer paso para la modificación de las formas de recepción. Michel De Certeau (2007) planteaba que las formas de realización, los modos de apropiarse y de inscribirse en la trama de relaciones además de situarse en el tiempo forman parte de los usos y de los consumos en la sociedad. La incorporación de nuevos elementos en el circuito de las pantallas audiovisuales – sobre todo si perviven y se intensifican en el tiempo- impactaría también las formas de los consumos y en la constitución de las audiencias.

Esto implica que el proceso de la construcción representacional se apoya en una noción de ciudadanía inclusiva y con una perspectiva de derecho. Cada una de

las producciones que formaron parte del corpus de trabajo plantea una mirada de la sociedad que se percibe y se vive como compleja y diversa. Las creencias, los saberes, las herencias culturales, las formas de decir y de situarse en el mundo, las visiones con las que se entiende la sociedad, entre otros aspectos, no tienen un solo rostro. Las narrativas audiovisuales presentadas se plantean como un modo de hacer visibles sectores de la sociedad que estaban detrás del velo de las representaciones cristalizadas y, por lo mismo, silenciadas para las escuchas nacionales. Asumen que las representaciones son formas de construir visiones del mundo y tratan de desmontar las existentes mediante la puesta en pantalla de otras que disputen el espacio simbólico que atraviesa las producciones televisivas.

En este sentido, las producciones audiovisuales se plantean como dispositivos identitarios superando el modelo de la imposición por un modelo de la co-producción. La construcción identitaria que permita el reconocimiento de sí por parte de los públicos locales y que posibilite la identificación de una cultura otra en clave de respeto por la diversidad por parte de los públicos de las otras regiones del país es un trabajo que recién se inicia.

Como lo plantea Omar Rincón, en la actualidad la lucha es por las imágenes significativas para hacerlas más cercanas y más imaginativas para que circulen por múltiples pantallas, en una diversidad de circuitos pero que nunca pierdan las expectativas y la funcionalidad local. Si como lo plantea el colombiano, las imágenes tienen la contundencia de lo cotidiano y son, como lo decía Jesús Martín Barbero, operadoras de la percepción de la experiencia de la nacionalidad entonces la puja distributiva cultural en el campo de la producción audiovisual resulta irrenunciable para aportar a la construcción de una representación nodal de la nación que sea representativa de todos y todas.

Salta, marzo de 2015

BIBLIOGRAFÍA

Accarino, Bruno (2003) *Representación*. Bs. As.: Claves.

Adamovsky E. (2009) *Historia de la Clase Media Argentina*. Bs. As.: Planeta.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1988) “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del iluminismo*, Bs. As.: Sudamericana.

Aguilar Gonzalo (1999), “Televisión y vida privada”, en Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.): *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus. Tomo 3; (2005) *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Bs. As.: Santiago Arcos.

Aguimbau, Anna (2001) *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.

Alessandría, Jorge (1996) *Imagen y metaimagen*. Bs. As.: UBA.

Alfaro Moreno, Rosa María (1993) “La comunicación como relación para el desarrollo” en *Una comunicación para Otro desarrollo* Lima: Calandria, pp.27-39; (2000) “Culturas populares y comunicación participativa: en la ruta de las redefiniciones” en *Revista Razón y Palabra, Número 18* México: Mayo.

Alfonso, Alfredo (2014): “Conceptos claves para debatir el proyecto de la TDA en Argentina”, en Bergesio, Liliana, Ramón Burgos y Carlos González Pérez (editores): *Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia. XV Congreso REDCOM*. San Salvador de Jujuy, EDIUNJu.

Altman, Rick (2008) *Los géneros cinematográficos*. Barcelo: Paidós.

Althusser, Louis et. al. (1973) *El proceso ideológico*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo. Colección Comunicaciones.

Althusser, Louis (1989) ‘Ideología y aparatos ideológicos del estado’ en *La filosofía como arma de la revolución* México: Siglo XXI.

Alvarez Leguizamón, Sonia (comp.) (2005) *Trabajo y producción de la pobreza en Latinoamérica y El Caribe: estructuras, discursos y actores* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO; (comp.) (2010) *Poder y salteñidad. Saberes, política y representaciones sociales* salta: Cepiha.

Amado A. (2009) *La imagen justa (cine argentino y política – 1998 – 2007)*.Bs. As.: Ediciones Colihue

Amado A. y Dominguez N. (2004) *Lazos de familia. Herencia Cuerpos y Ficciones*. Bs. As.: Paidós.

Amigo Portales, B. (2003): “La teoría de géneros como teoría de la enunciación televisiva”. *Revista del Centro de Estudios Mediales (CEM)*, Facultad de Comunicación e Información, Universidad Diego Portales.

Angenot y Robin (1990) "Pensar el discurso social. Problemáticas nuevas e incertidumbres actuales", *Sociocriticism*, III, 2.

Angenot, Marc (1987) "El discurso social, problemática de conjunto", *Cahiers de recherche sociologique*, 2, 1; (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: U.N.C.

Antonelli; Mirta (2001) "En torno de la semiótica de la imagen" en [http://www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/en_torno_semiotica_imagen_0002.htm#\(*\)](http://www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/en_torno_semiotica_imagen_0002.htm#(*))

Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Bs. As.: UNGS.

Aprea, Gustavo –Comp.- (2012) *Filmar la memoria. Los documentos audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Bs. As.: UNGS.

Aprea, Gustavo y Agustín Campero (comp.) (2011) *Del documento a la ficción: la comunicación y sus fraudes*. Bs.As.: UNGS.

Aprea, Gustavo y Soto, Marita (1998) 'Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos en la Argentina hoy', Ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de los Investigadores-en-Comunicación (documento en línea) <http://www.semioticasteimberg.com.ar/comisiones/comisionbase.php?c=15>

Arancibia, Víctor (1999a) "Periodismo y literatura o la interacción entre las instituciones" en *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*, Bs. As., UBA, (1999b) "La televisión como modo de registrar la memoria cultural. A propósito de *Las patas de la mentira*" en V.V.A.A. *Cuadernos de Humanidades N°10*, Facultad de Humanidades, U.N.Sa.: Salta; (1999c.) "Los modos de arrebatarle la palabra a los medios de comunicación" en *Encuentro de Fin de siglo*. U.N.Sa.: alta, publicación en CD rom; (2000) "*Los sujetos: entre apariciones y desapariciones. Una mirada sobre los medios en la construcción de nuestra identidad*" en prensa en revista *Silabario, Córdoba*; (2001a) "*Rey muerto (de Lucrecia Martel) o los modos de circulación del poder en los espacios marginales*" paper leído en las *VIII Jornadas Interescuelas de Historia, Salta*; (2001b) "Los cortometrajes: zona de representación de las exclusiones" publicación electrónica en el CD del *VIII congreso internacional de Sociocrítica, Salta*; (2002a) "El mundo de *La ciénaga*. Una representación de la sociedad salteña contemporánea, inédito; (2002b) Los medios y las representaciones. Una aproximación a diversos aportes teóricos y metodológicos. Inédito. (2004a) "Sobre patrias y deudas. Hacia una política de la mirada y de la percepción del espacio en el cine" en *Silabario. Revista de Estudios Geoculturales* 7, Córdoba: U.N.C; (2004b) "Las imágenes del territorio: Hacia una política de la mirada y de la percepción del espacio en el cine" en *Actas del I Internacional Congreso 'La cultura de la cultura en el mercosur'* Salta: Secretaría de Cultura; (2004c) "La construcción de las identidades en las cartas de lectores. a propósito de los periódicos salteños del siglo XIX" *Revista virtual Perspectivas*, marzo/abril, <http://www.imagine.com.ar/perspectivas> ; (2004d) "Los medios masivos y los problemas en el ingreso: una reflexión necesaria sobre las relaciones entre las prácticas y los saberes" en *Actas de "La problemática del ingreso a las carreras de humanidades, ciencias sociales y artes en las universidades públicas"* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (en CD); (2007a) "El espesor temporal de las

imágenes cinematográficas. A propósito de *La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción* en *XI Jornada Interescuelas de Historia*, Tucumán: UNT; (2007b) “¿O Juremos con gloria morir? A propósito de la representación de la violencia en el cine de Adrián Caetano” en *Revista Palabra y persona. Tiempo de violencia 2ª época*, Año II, N° 2, Abril; (2008a) “Representaciones y documentalismo. Acerca de las estrategias para visibilizar la protesta social” en <http://www.ucasal.net/novedades/archivos/redcom-ponencia/Eje6/Mesa6-1/Arancibia-.pdf>; (2008b) “Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel” en *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación de los imaginarios circulantes en el noroeste argentino (tesis de maestría)* Salta: U.N.Sa.; (2009a) “Monumentalización e imagen cinematográfica” en Cebrelli Alejandra y Palermo Zulma (comp.) *Colonialidad del poder* Salta: CEPIHA- CIUNSA; (2009b) “*Mi mirada, nuestra mirada. Los modos de narrar y de representar el mundo de los jóvenes salteños*” en *Oficios Terrestres* N° 24, Bs. As.: Facultad de periodismo y comunicación social. UNLP (2012) ‘Nacionalidad, territorios y memorias. La disputa por la significación’ en *Praxis, fronteras e interculturalidad. La comunicación en disputa*. Tartagal, Salta: Sede Regional U.N.Sa.-Redcom; (2013a) “Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad” en *vías de publicación*; (2013b) “Imágenes cinematográficas: entre los melodramas y las heterotopías o Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino” en Carlos González Pérez y Alejandra García Vargas (editores) *Comunicación, cultura(s) e identidad(es) en el Bicentenario del Éxodo Jujeño* Jujuy: UNJU; (2013) “Hacia una articulación identitaria. La nueva televisión Argentina en la encrucijada de la reconstitución de las memorias” paper leído en Panel "Discursos y representaciones en los medios (II). Transformaciones y nuevos escenarios" XV Congreso de REDCOM, Jujuy y (2014) “Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad” en Nicolossi, Alejandra –coord- *La televisión en la década Kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural* Bs. As.: UNQui.

Arfuch, Leonor y Verónica Devalle (comp.) (2009) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Bs As.: Prometeo.

Arheim, Rudolf (1985) *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Bs. As.: Eudeba; (1990) *El cine como arte*. Barcelona: Paidós; (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Auge, Marc (2000) *Los ‘no-lugares’ Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Aumont, Jacques (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós; (2013) *El cine la puesta en escena* Bs. As.: Colihue.

Aumont, Jacques et al. (1996) *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Michel Marie (1990) *análisis del film* Barcelona: Paidós; (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Bs. As.: La Marca.

Badiou, Alain (2004a) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Bs. As.: Manantial; (2004b) *Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidades y nuevas tecnologías*. Gerardo Yoel Comp. Manantial

Bajtin, M. M. (1982) *Marxismo y filosofía del lenguaje* Madrid: Alianza; (1985) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI; (1988) *La cultura popular del medioevo al renacimiento*, México: Alianza; (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus; (1993) *Problemas de la poética de Dostoievsky* México: FCE

Balandier, George (1994) *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Bs. As.: Paidós.

Baranchuck, Mariana (2010): "Una historia de la aprobación de la ley 26.522 de SCA (o el largo camino hacia la democratización de las comunicaciones)", en AFSCA: *Ley 26.522 de SCA. Historia, antecedentes europeos y principales artículos*. Buenos Aires, AFSCA.

Barei, Silvia y Arán, Pampa (2002) *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman* Córdoba: U.N.C.

Barei, Silvia y Arancibia, Víctor (2005) "Cultura y prácticas de frontera: el ritual de la Pachamama en el noroeste argentino", Revista Virtual *Entretextos* N° 5 Granada: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>.

Barei, Silvia y Elena del Carmen Pérez (comp.) (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba: Facultad de Lengua U.N.C.

Barrios Cristlado, Cleopara (2013) "La configuración de memorias regionales-nacionales en el cine argentino de gauchos milagrosos" paper; (2014) 'La vida de las fotografías en la trama de las prácticas y los discursos. Articulación de perspectivas de abordaje a partir de las reflexiones de un caso', paper leído en las V Jornadas del Noa de estudios lingüísticos y literarios.

Barthes, R. et al. (1968) *Lo verosímil* Bs. As.: Tiempo contemporáneo; (1970) *Análisis estructural del relato*. Bs. As.: Tiempo contemporáneo, Comunicaciones; (1974) *La semiología* Bs. As.: Tiempo contemporáneo; (1982) *Análisis estructural del relato* Bs. As.: CEAL.

Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós; (1987) [1964]"Retórica de la Imagen", en AAVV *La semiología*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires; (1990) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós; (1994) *La aventura semiológica*. Madrid: Planeta-Agostini; (1999) *Mitologías*. México: Siglo XXI; (2002) *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen* Bs. As.: Paidós; (2005) *El grano de la voz* Bs. As.: Siglo XXI.

Baudrillard, Jean (1994) *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama; (1996) *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama; (1999) *Crítica de la economía política del signo*. Bs. As.: Siglo XXI.

Baudry, Jean (1970) "Escritura, ficción e ideología" en Tel Quel *Teoría de conjunto* Barcelona: Anagrama.

Bayardo, Rubens y Mónica Lacarrieu (1999) *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos* Bs. As.: La crujía.

- Bazín, André (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Becerra, Martín (2013) “Cine, diversidad y redes con anclaje en la Argentina”, en Becerra y Ledo (comps) *Cine, diversidad y redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural*. Buenos Aires: La Crujía; (2014) ‘Cinco años de la ley audiovisual: balance sin fanatismos’ en *La tecl@ ñe*, 1 de noviembre de 2014.
- Beceyro, Raúl (1997) *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Bs. A.s: Paidós; (2003) *Ensayos sobre fotografía*. Bs. As.: Paidós; (2007) “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico” en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (ed.) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Bs As: Librería.
- Beltrán, Ramiro (1985) “Premisas, objetos y métodos foráneos en la investigación sobre comunicación en América Latina” en Moragas Spá, Miquel, *Sociología de la comunicación de masas*, tomo II, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Benjamín, Walter (1989) *Discursos Interrumpidos I*, Bs As: Taurus; (2001) *Ensayos escogidos* México: Ediciones Coyoacán - Filosofía y cultura contemporánea.
- Berardi, Mario (2006) *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Bs. As.: El jilguero.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1995) *La construcción social de la realidad*. Bs. As. : Amorrortu
- Berlo, David (1982) *El proceso de la comunicación* Bs. As.: El Ateneo.
- Betettini, Gianfranco (1984), *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- Bhabha, Homi K. (2013) *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre el cosmopolitismo vernáculo*. Bs.As.: Siglo XXI.
- Bizberge, Ana (2010), *Televisión Digital Terrestre. ¿Cambio de estatuto de la radiodifusión?*, Buenos Aires, Prometeo.
- Bomheker, Mario (2001) *El cine y sus teorías*. Córdoba: Epóke.
- Bonetto, María Susna y Fabiana Martínez (comp.) (2012) *Política y desborde. Más allá de la democracia liberal* Villa María: Eduvim.
- Bordwell, D, (1995) *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.
- Bordwell, D. y C. Thompson (1995) *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona. [1979]
- Bossi, Elena (2004) *Seres mágicos que habitan la Argentina* San Salvador de Jujuy: UNJu.

Bourdieu, Pierre (1997) *El sentido práctico. Sobre la teoría de la acción* Barcelona: Anagrama; (1993) “La lógica de los campos” en *Zona Erógena* N° 16, Bs. As.: UBA; (1995) *Las reglas del arte* Barcelona: Anagrama; (1999) *Intelectuales, política y poder*, Bs. As., Eudeba; (2010) *La dominación masculina y otros ensayos*. Bs. As.: Editorial La Página.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1998) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara.

Bresson. R. (2005) *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo. Iluminas.

Brunet, Marcelo (2010) ‘Apuntes para la historia de las televisión en Jujuy (1961-1980)’ paper leído en el congreso de *Fadeccos*; (2014) *Propaladoras. Su contribución a la consolidación mediática en Jujuy (1937-1986)* Tesis doctoral, UNLP.

Burke, Peter (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Buttler, Judith, Ernesto Laclau y Zlavoj Zizek (2000) *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Bs. As.: FCE.

Buttler, Judith (2012) *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’* Bs. As.: Paidós.

Cabrera, Julio (1999) *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.

Caggiano, Sergio (2005): *Lo que no entra en el crisol*, Buenos Aires, Prometeo; (2007): *Lecturas desviadas sobre Cultura y Comunicación*. La Plata, EDULP.; (2012) *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

Calabrese, Omar (1994) *La era neobarroca* Madrid: Cátedra.

Camblong, Ana María (2014) *Habitar las fronteras...* Misiones: Editorial Universitaria.

Campbell, Joseph (1972) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* México: FCE

Campero, Agustín (2009) *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias* Bs.As.: UNGS.

Campo, Javier y Christian Dodaro (comp) (2007) *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Bs. As.: Nuestra América.

Carlón, Mario (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad* Bs. As.: La Crujía; (2007) “Documental político y televisión. Cinco disparadores para pensar una historia desfasada” en Sartora y Rival (ibídem) pp 123-139; (2013) “Contrato fundacional, poder y mediatización: noticias desde el frente sobre la invasión a Youtube, campamento de los bárbaros”.

Carlón, Mario y Scolari, Carlos (eds.) (2009) *El fin de los medios. El comienzo del debate*

Buenos Aires: La Crujía.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1994) *Cómo analizar un film* Barcelona: Piados.

Casetti, Francesco (1989) [1986], *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid; Casetti, Francesco (1994) *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

Castro-Gómez, Santiago (2000) ‘Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro"’ en Lander, Edgar (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Bs. As.: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Catalá Doménech, Joseph (2006) *Problemas de la representación del espacio y del tiempo en la imagen* en www.portalcom.uab.es/aulabierta

Cebrelli, Alejandra (2001) “Temporalidad y morfogénesis: Notas para una periodización de las producciones culturales en el Noroeste Argentino” en *Actas del VIII Congreso Internacional de Sociocrítica* Salta: INSOC (Publicación en CD); (2002a) “Sobre el problema de la traducción cultural: el caso del ‘brujo’” en A. Ticera y J. Zigarán (comp.) *Lenguas e interculturalidad* Salta: U.N.Sa., 237-250; (2002b) “Frontera y región cultural: Sobre las representaciones imaginarias en los albores del s. XVIII” en *Silabario. Revista de Estudios Geoculturales* Córdoba: UNC, 117-130; (2002c) “Texto cultural y construcción de la identidad. Contribuciones a la interpretación de la imaginación histórica en el siglo XIX” en Zulma Palermo (coord.); (2003a) “Imágenes de mujer en los diseños masculinos y femeninos” en *Cuadernos de la Facultad* N°2, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad Católica de Salta, Salta: diciembre; (2003b) “Brujas, curanderas y adúlteras: Fundación de las representaciones de la infamia femenina en el imaginario local” en las VII Jornadas de Historia de las Mujeres - II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, julio; (2004a) “Invenciones, simulacros e impostaciones. Sobre el espesor histórico de las representaciones del Gran Chaco” en *Silabario. Revista de Estudios Geoculturales* 7, Córdoba: U.N.C; (2004b) “Brujas, curanderas y adúlteras. Fundación de la imagen de la infamia femenina en la memoria local” *Revista Virtual Perspectivas*, setiembre/octubre, <http://www.imagine.com.ar/perspectivas>; (2004c) “La invención del desierto” en *Actas del I Congreso Internacional ‘La cultura de la cultura en el mercosur’* Salta: Secretaría de Cultura; (2007) *La práctica y el discurso de la hechicería en el Tucumán colonial* Córdoba: Alción; (2009) “Cuando la intimidad es colectiva: Narrativas del yo e identidades emergentes”, leído en el Panel ‘La tentación de la subjetividad’, I Encuentro Internacional ‘Dilemas de la cultura’, Córdoba: CEA-CONICET, -en prensa; (2012a) “Cuando la intimidad es colectiva: Narrativas del yo e identidades emergentes” en Cebrelli, Alejandra y Victor Arancibia Ed. *Luchas y transformaciones sociales en Salta*, Salta: ANPCYT – CEPIH; (2012b) ‘Fronteras internas y visibilidad mediática. Identidades emergentes y territorios en disputa (1994-2011)’ en *Praxis, fronteras e interculturalidad. La comunicación en disputa*. Tartagal, Salta: Sede Regional U.N.Sa.; (2012c) ‘Los nuevos curadores de la memoria. Jóvenes tecnologías y territorialidad glocal’ en *Silabario. Revista de estudios y ensayos geoculturales* Año XIV N° 15, Córdoba: UNC; (2015) ‘Derechos humanos y colonialidad(es) en situación de frontera cultural. Entre la exclusión y la ciudadanía. Muerte por desnutrición entre los wichís (2007-2014), informe final del Posdoctorado en ‘comunicación, medios y cultura’, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Cebrelli, Alejandra y Víctor Arancibia (2000) “Las Instituciones, las prácticas y los discursos. El periodismo y la literatura de Salta: entre el poder y la resistencia (1854-1869)”. Inédito; (2004a) “Un acercamiento teórico a la problemática de las prácticas y las representaciones” en *Actas del I Congreso Internacional ‘La cultura de la cultura en el mercosur’* Salta: Secretaría de Cultura; (2004b) “Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales” *Revista Virtual Perspectivas*, marzo/abril 2004, <http://www.imagine.com.ar/perspectivas>; (2004c) “La salamanca: palabra/imagen. Sobre el espesor temporal de las representaciones sociales”; en prensa, *Revista Avances* N° 6, Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, U.N.C.; (2005) *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSA; (2008a) “Representaciones, temporalidad y memoria colectiva. Una propuesta para anclar el discurso informativo en la historia” en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, 59, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP; (2008b) “Las tram(p)as de las representaciones. Acerca del espesor temporal de las representaciones como categoría para historizar las producciones” en *Actas de la XII Jornadas de Investigadores en Comunicación*, Rosario: UNR. (2011) ‘Palabras (entre)cruzadas, imágenes (des)encajadas Regímenes de visibilidad de los Pueblos Originarios de San Martín del Tabacal’ en <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/numero-anterior/10-septiembre-2011/dossier>; (2013) ‘Representaciones nodales y narrativas nacionales. Las luchas por las significaciones de las representaciones nodales’, clase N° 9 del curso *Representaciones sociales y comunicación*, Maestría en Ciencias Sociales, Bs.As.: UNQ.

Cebrelli, Alejandra y Víctor Arancibia (Coord.) (2012) *Luchas y Transformaciones sociales en Salta* Salta: ANPCyT – CEPIHA.

Cebrelli, Alejandra y María Graciela Rodríguez (comp.) (2013) *El mapa de los susurros. Representaciones mediáticas de la desigualdad y de la diferencia*. *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura* N° 76 La Plata: FPyCS - UNLP.

Certeau, Michel de (1993) *La escritura de la historia*. México: Univ. Iberoamericana; (1995a) *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, México: Universidad Iberoamericana; (1995b) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana; (1998) *Historia y psicoanálisis* México: Universidad Iberoamericana; (1999) *La cultura en plural* Bs. As.: Nueva Visión; (2000) *La invención de lo cotidiano. I.- El arte de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Certeau, Michel de; Luce Girard y Pierre Mayol (1999) *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar* México: Universidad Iberoamericana.

Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: Gedisa; (1996) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* Barcelona: Gedisa; (1996b) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín* Bs. As.: Manantial; (1999) *Cultura escrita, literatura e historia* México: F.C.E.

Chatterjee, Partha (2008) *La nación en tiempo heterogéneo*. Buenos Aires: Siglo XXI-Clacso.

Chiaramonte, José Carlos (1997) *Ciudades, provincias, estados. Orígenes de la Nación argentina*. Buenos Aires: Ariel.

- Chión, Michel (1993) *El cine y sus oficios* Barcelona: Cátedra; (1994) *La audiovisión. Introducción al análisis conjunto de la imagen y del sonido*. Barcelona: Paidós.
- Colombres, Adolfo (ed.) (2005) *Cine, antropología y colonialismo*. Bs. As.: Ediciones del sol.
- Coloquio de Cerisy (1992) *Christian Metz y la teoría del cine* Bs. As. : Catálogos.
- Coppola, F. F. et al. (1995) *Así de simple 2*. Colombia: Voluntad.
- Cornejo Polar, Antonio (1980) *La novela indigenista* Bs. As.: Losada.
- Costa, A. (2007) *Saber ver el cine*. Bs. As.: Paidós.
- Cosuelo, Jorge Miguel (1984) “La historia en el cine Argentino” en revista *Todo es historia*, Año XVII, N° 212, pp. 24-31; (1984) *Historia del cine argentino*. Bs. As.: CEAL.
- Crespi y Ferrario (1971) *Léxico técnico de las artes plásticas* Bs. As.: Eudeba.
- Cros, Edmond (1986) *Literatura, ideología y sociedad* Madrid: Gredos.; (1992) *Ideosemas y Morfogénesis del texto* TCCL; (1997) *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis* Buenos Aires: Corregidor. (2013) ‘Del capitalismo financiero a las nuevas formas simbólicas’ en <http://www.sociocritique.fr/spip.php?article52>
- Da Silva Catela, Ludmila; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (2010) *Fotografía e identidad, Catura por la cámara devolución por la memoria*. Bs. As.: Nueva Trilce.
- Dalmaso, María Teresa (1996) *¿Qué imagen, de qué mundo? El hombre y las lecturas de la imagen: ícono, símbolo, índice cosa o mero simulacro*. Córdoba: U.N.C.; (2001) “Discurso filmico y construcción de identidades: figuras de mujer” en *Revista Latina de Comunicación Social* septiembre-octubre-noviembre, 2001 - año 4º - número 44 La Laguna (Tenerife)
- Dalmaso, María Teresa y Adriana Boria (comp.) (1999) *El discurso social argentino. I. Memoria: 70/90* Córdoba: Topografía; (2006) *Discurso social y construcción de identidades: género y mujer* Córdoba: Cea-U.N.C.
- Defensoría del Público (2014) *Materiales de trabajo: Comunicar en clave de género; La comunicación no es un cuento; Por una comunicación democrática de la niñez y la adolescencia; Guía para la cobertura periodística responsable de desastres y catástrofes*; en www.defensoriadelpublico.gob.ar/es/materiales
- De Le Fleur, M. (1982) *Comunicación de masas* Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari (1977) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* Madrid: Pre-textos.
- De Moraes, Dênis (2010) *Mutaciones de lo visible. Comunicación y procesos culturales en la era digital* Bs.As.: Paidós.

De Sousa Santos, Boaventura (1998) “Modernidad, identidad y cultura de fronteras” en *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Siglo del hombre editores.

Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Bs. As.: Paidós; (1995) *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Bs. As.: Manantial.

Deleuze, Giles (1985) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* Barcelona: Paidós; (1987a) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona Paidós; (1987b) *Foucault* Barcelona: Paidós; (1994) *Lógica del sentido* Madrid: Planeta-Agostini (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Giles y Felix Guattari (1974) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Bs. As.: Corregidor; (1994) *Mil mesetas*. Barcelona: Paidós.

Delfino, Silvia (comp.) (1993) *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Bs. As.: La marca.

Derrida, Jacques (1995) *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta; (2006) *La hospitalidad*. Bs. As.: Ediciones de la flor.

Díaz Larrañaga, Nancy (2002) “El video y sus luchas por expresar” en www.documentalistas.org

Didi-Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo, (2009a) “Un conocimiento por el montaje. Entrevista” http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva; (2009b) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Editorial Abad; (2014) *Pueblos expuestos, pueblos fulgurantes* Bs. As.: Manantial.

Di Palma, Carolina (2014) ‘Proceso de producción de experiencias sensoriales interactivas Canal Pakapaka Convergencia. paper

Druetta, Santiago et al. (2005) *A la luz del trabajo. Las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los '90*. Córdoba: Comunicarte.

Dubois, Philipe (1986) *El acto fotográfico* Barcelona: Paidós.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1984) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.

Durkheim, Emile (1968 -Primera edición de 1912) “Las representaciones colectivas como nociones-tipo en la que participan los individuos” en *Las formas elementales de la vida religiosa*. Bs. As.: Editorial Schapire, 442-449.

Dussel, Enrique (2013) *Hacia una estética de la liberación* Bs. As.: Ediciones docencia.

- Eco, Humberto (1987) *La estrategia de la ilusión*, Bs. As.: Lumen; (1990) *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen (1991) *Tratado de Semiótica General*, Bs. As.: Lumen.
- Eisenstein, Sergei (1974) *El sentido del cine* Bs. As.: Siglo XXI.
- Elizalde, Silvia (2009): “Comunicación. Genealogías e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual”. En S. Elizalde, K. Felitti y G. Queirolo (coord.): *Género y sexualidades en las tramas del saber*, Libros del Zorzal, Buenos Aires: 131-190.
- Enaudeu, Corinne (1999) *La paradoja de la representación*. Bs. As.: Paidós.
- Entel, Alicia (1994) *Teorías de la comunicación. Cuadros de época y pasiones de sujetos*. Bs. As.: Hernandarias.
- Entel, Alicia; Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich (1999) *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad* Bs. As.: Eudeba
- Escobar, Arturo (2005) *Más allá del tercer mundo. Globalización y diferencia*. Bogotá: ICANH.
- España, Claudio et al. (1994) *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Bs. As.: Fondo Nacional de las Artes; (1996) *Cien años de cine*. Bs. As.: La Nación.
- Evans, Jessica y Stuart Hall (comp) (1999) *Cultural Visual: The reader* Great Britain: The Cromwell Press.
- Fariña, Mabel (2001) “Exclusiones y olvidos: reconfiguración de la historia argentina en el cine de principios de los 80.” paper leído en las VIII Jornadas Interescuelas de Historia, Salta: U.N.Sa.
- Fava, Jorge (1993) “Sistema y cultura. Conflictos y estrategias frente a la globalización hegemónica”, en *La vida está aquí*, Bs. As.: Plus Ultra.
- Fanon, Franz (1973) *Piel negra, más caras blancas* Bs. As.: Editorial Abraxas; (1983) *Los condenados de la tierra* México: FCE.
- Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Fernández Bravo, Alvaro (1999) *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Bs. As.: Ed. Sudamericana.
- Ferro, Marc (1980) *Cine e historia*. Barcelona: punto y línea; (1995) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano (1985) *Medios de comunicación y cultura popular* Bs. As.: Legasa.
- Foucault, Michel (1980) *La microfísica del poder*. Madrid: La piqueta; (1981) *Esto no es una pipa* Barcelona: Anagrama; (1985) *Las palabras y las cosas* México: Siglo XXI; (1989) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Bs. As.: Siglo XXI; (1990a) *La*

arqueología del saber, México: Siglo XXI; (1990b) *La vida de los hombres infames*, Madrid: La etiqueta; (1991) *Las redes del poder*, Bs. As.: Almagesto; (1992a) *La verdad y las formas jurídicas*, Bs. As.: Siglo XXI; (1992b) *Genealogía del racismo*, Montevideo: Caronte, ensayos; (1994) *Diálogos sobre el poder*, Madrid: Altaza; (1998) *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets; (2000) *Los anormales* México: F.C.E.; (2001) *Defender la sociedad* Bs. As.: Siglo XXI; (2004) *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos; (2006) *Seguridad, territorio, población*. Bs. As.: F.C.E.; (2007) “Los espacios otros” en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, 2007.

Freire, Paulo (1971) *La educación como praxis liberadora* México: Siglo XXI; (1972) *Pedagogía del oprimido* Bs. As.: Siglo XXI.

Freud, Sigmund (1909/1973) ‘Lo siniestro’ en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Freund, G. (1976) *La fotografía como documento social* Barcelona: Gedisa.

Fuenzalida, Valerio (2002) ‘Televisión abierta y audiencia en America Latinal’ en *Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Volumen 30. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma

García Canclini, Néstor (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* México: Grijalbo; (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* México: Grijalbo; (2002) *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* Bs. As.: Paidós; (2006) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Bs. As.: Gedisa.

García Espinoza, Julio (1995) *La doble moral del cine*. Colombia: Ed. Voluntad.

García Linera, Álvaro et al. (2010) *El estado. Campo de lucha*, La Paz: Clacso.

García Vargas, Alejandra (ed.) (2010): *Ciudad. San Salvador de Jujuy como texto: imágenes y relatos de la ciudad*. San Salvador de Jujuy, EDIUNJu.

Gaudreault, André y François Jost (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Paidós, Barcelona. [1990], *Le récit cinématographique*, Éditions Nathan, París.

Getino, Octavio (1990) *Cine y dependencia: el caso argentino*. Bs. As.: Punto Sur; (1995) *Las industrias culturales en la argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Bs. As.: Colihue; (1998) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Bs. As.: Ciccus; (2001) “Cuando las aguas bajan turbias. El cine y sus derivaciones” en revista *Encrucijadas*, Bs. As.: UBA, año I; N° del mes de julio; (2005). *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Bs. As.: Ed. Ciccus.

Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002) *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)* Bs. As.: INCAA – Altamira.

- Giddens, Anthony (1995) *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración* Buenos Aires: Amorrortu. .
- Giordano, Mariana (2005) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones al margen.
- Giordano, Mariana; Luciana Sudar Klappenbach y Ronald Isler Duprat (editores) (2013) *Memoria e imaginario en el Nordeste Argentino: escritura, oralidad e imagen* Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Giroux, Henry (2003) *Cine y entretenimiento. Elementos para una política del film*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. (1997) *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica* Madrid: Debate.
- Gómez, Lía –Comp- (2012) *Construyendo historias. Ver para creer en la televisión. Relatos y narraciones en la Televisión Digital Argentina* La Plata: EPEC.
- Gómez, Lía (2014) *Lucrecia Martel. Cine y cultura*. Tesis doctoral, UNLP.
- González, Néstor Daniel (2014) ‘Contenidos regionales en la Televisión digital Argentina. Cultura local frente a la histórica concentración territorial’ en Nicolossi, Alejandra Pia (comp.) *La televisión en la década Kirchnerista. Democracia Audiovisual y batalla cultural* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes y Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.
- Gordillo, Gastón (1995) “Después de los ingenios: la mecanización de la zafra saltonjujeña y sus efectos sobre los indígenas del Chaco centro-occidental (After the Plantations: The Mechanization of the Sugarcane Harvest in Salta and Jujuy and its Effects on the Western Chaco Indigenous Groups). Bs. As.: *Desarrollo Económico*. 35 (137):105-126.
- Gravano, Ariel (1995) *El silencio y la porfía. Estudios sobre la historia del folclore y el folclore de proyección*. Bs. As.: Corregidor.
- Greimas, A. y J. Fontanille (1994) *La semiótica de las pasiones*, México: siglo XXI.
- Greimas, Algirdas (1971) *Semántica estructural. Investigación y metodología* Madrid: Gredos; (1980) *Semiótica y Ciencias Sociales*. Madrid: Fragua; (1983) *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós; (1988) *Entorno al sentido I. Ensayos semióticos* Madrid: Fragua; (1989) *En torno al sentido II*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1982) [1979], *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, (traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión), Gredos, Madrid.
- Grimson, Alejandro (2000) *Interculturalidad y comunicación*. Bs. As.: Norma; (2011) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad* Bs As.: Siglo XXI; (2012) *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Bs As.: Siglo XXI.

- Grimson, Alejandro y Elizabeth Jelin (comp.) (2006) *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos*. Bs. As.: Prometeo.
- Grüner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*. Bs. As.: Norma.
- Grupo μ (1993) *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Grusinski, Sergei (2006) *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* México: FCE.
- Guardia Crespo, Marcelo (2003) *Interacciones: la dimensión comunicacional de la cultura*. Santa Cruz, Bolivia: UPSA.
- Gubern, Román (1998) *Historia del cine*. Barcelona: Lumen; (2002) *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Hall, Stuart (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Hall, Stuart y Paul Dugay (2003) *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hallbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva* Zaragoza: Prensas Universitarias Zargaozas.
- Hamon, P. "Para un estatuto semiológico del personaje" ("Pour un statut sémiologique du personnage") in BARTHES, R. al. *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977. Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa. Mimeo.
- Harvey, David (1998) "La experiencia del espacio y el tiempo" en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* Bs. As.: Amorrortu.
- Hermida, Luis María y Valeria Satas (1999) *TV Manía. Programas inolvidables de la Televisión Argentina*. Bs. As.: Sudamericana.
- Hobsbawm, E. y T. Ranger (1984) *A invenção das tradições* Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Hoggart, Richard (2013) *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Huergo, Jorge (2000) 'comunicación/educación. Itinerarios transversales' en C. Valderrama *Comunicación-educación. Coordinadas abordajes y travesías* La Plata: UNLP.
- Imbert G. (2010) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Signo e imagen
- Jakubowics, Eduardo y Laura Radetich (2006) *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*. Bs. As.: La Crujía.

- Jameson, Frederic (1995): *The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*. Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.
- Joly, Martín (2003) *La imagen fija*. Bs. As.: La marca; (2004) *Introducción al análisis de las imágenes*. Buenos Aires: La marca.
- Jost, François (2002) *El ojo-cámara. Entre film y novela* Bs. As.: Catálogos.
- Kaliman, Ricardo et al. (1996) *La palabra que construye regiones*. Salta: Fundación Credicoop; (2001) *Sociología y cultura, Propuestas conceptuales para el estudio del discurso y la reproducción cultural* Tucumán: IHPA; (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* Tucumán: IHPA.
- Kandinsky, Vassily (1975) *Punto y línea sobre el plano* Barcelona: Barral.
- Kessler, Gabriel (2014) *Controversias sobre la desigualdad. Argentina 2003-2013* Bs. As.: FCE.
- Kracauer, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler. Historia Psicológica del Cine Alemán*. Barcelona, Paidós. [Primera edición 1947, Princeton University Press].
- Kruger, Clara (2009) *Cine y peronismo*. Bs. As.: SXXI.
- Kristeva, Julia (1974) “Cine: práctica analítica, práctica revolucionaria” en *Lenguajes* N° 2 Dic; (1981) *Semiótica I y II* Madrid: Espiral.
- La Ferla, Jorge (comp.) (1996) *La revolución del video*, Bs. As.: U.B.A.; (2000) *De la pantalla al arte transgénico*. Bs. As.: Eudeba; (2009) *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* Bs. As.: Manantial.
- Labrada, Jerónimo (1995) *El registro sonoro*. Colombia: Voluntad.
- Lacan, J. (1962-63, inédito). Seminario 10, *La angustia*. Una versión puede leerse en http://www.valas.fr/IMG/pdf/lacan_1_angoisse10_-_copie.pdf
- Laclau, Ernesto (2002) *Misticismo, retórica y política* México: FCE; (2005) *La razón populista*. Bs. As.: FCE.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (2003) *Hegemonía y estrategia socialista* México: FCE
- Landi, Oscar (ed.), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa.
- Landi, Oscar (1992) *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- Lello, Iván (2014) ‘Haciendo tv en Jujuy’ en *La trama de la comunicación* vol. 18 Rosario: UNR
- Lenarduzzi, Víctor (1998) *Itinerarios, Ideas y Pasiones Revista Comunicación y Cultura*. Bs. As.: Eudeba.

- López Chuhurra, Osvaldo (1971) *Estética de los elementos plásticos* Barcelona: Labor.
- Loreti, Damián y Luis Lozano (2014): *El derecho a comunicar. Los conflictos en torno a la libertad de expresión en las sociedades contemporáneas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lotman y Esc de Tartu (1979) *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri (1979) *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: GG; (1996) *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra; (1998) *Semiosfera II* Madrid: Frónesis; (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa; (2000) *Semiosfera III* Madrid: Frónesis.
- Lotman, Yuri (1979) *Estética y semiótica del cine*. Madrid: GG.
- Machado, Arlindo (2000) *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Bs. As.: Libros del Rojas.
- Maldonado. L. (2006) *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Bs. As.: Rojo ed.
- Mallimacci, F y Marrone, Irene (1997) *Cine e imaginario social*. Bs. As.: UBA.
- Manetti, Ricardo y María Valdez (comp) (1998) *de(s)velando imágenes*. Bs. As.: Eudeba.
- Marafioti, Roberto et al. (1998) *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación, argumentación* Bs. As.: EUDEBA; (2005) *El sentido de la comunicación. Teorías y perspectivas sobre cultura y comunicación*. Bs. As.: Biblos.
- Marafioti, Roberto (ed.) (2013) *Signos en el tiempo. Cine, historia y discurso*. Bs. As.: Biblos.
- Marin, Louis. (2009) "Poder, representación, imagen", en *Prismas*. Revista de historia intelectual, N° 13, pp. 135-153
- Marino, Santiago (2013): *Políticas de comunicación del sector audiovisual: las paradojas de modelos divergentes con resultados congruentes. Los casos de la televisión por Cable y el cine en Argentina entre 1989-2007*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. UBA, 18/4/2013
- Marino, Santiago, Mastrini, Guillermo y Becerra, Martín (2010): "El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina", en *Oficios Terrestres* N° 25, La Plata, FPyCS/EDULP.
- Marrati, Paola (2003) *Giles Deleuze. Cine y filosofía* Bs. As.: Claves.
- Martín-Barbero, Jesús (1983): 'Memoria narrativa e industria cultural', en *Revista Comunicación y Cultura* N° 10, Vol. 10, México; (1999) "Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina" Colombia: AMBITOS N° 2 – Enero-junio 1999 (pp. 7-21); (2001) "El futuro que habita la memoria" PCLA - Volumen 2 - número 3: abril / maio / junho; (2002) 'El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada' en Herlinghaus (ed). *Narraciones anacrónicas de la*

modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina, Chile: Editorial Cuarto Propio; (2003a) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello; (2003b) *La educación desde la comunicación*. Bs. As.: Norma; (2004) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bs. As.: FCE; (2011): ‘Reubicando el campo de las audiencias en el descampado de la mutación cultural’, en Jacks, Nilda (coord.) *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito: Quipus-CIESPAL, pp. 457.

Martín-Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (1992): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Texas: Tercer mundo editores.

Marty, Claude y Robert Marty (1995) *La semiótica. 99 respuestas*. Bs. As.: Edicial

Marzal, Manuel (1996) *Historia de la antropología. Tomo 2: Antropología cultural*. Lima: Abya-Yalá.

Mata de López, Sara (2005) *Tierra y poder en Salta: el noroeste argentino en vísperas de la independencia*. Salta: CEPIHA.

Matiasich, Ileana Alejandra (2002) “Cultura/imagen. El ‘otro’ como forma de conocimiento” en www.documentalistas.org

Mato, Daniel (comp.) (2001) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* Bs. As.: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO; (2002) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Maturana, Humberto y Francisco Varela (2003) *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Bs. As.: Lumen.

Mazziotti, Nora (1995) ‘Intertextualidades de la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo’ en Nora Mazziotti (comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Colihue; (2006) *Telenovela: industrias y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.

Merleau-Ponty, Maurice (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones península; (1966) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix-Barral; (2002) *El mundo de la percepción* Bs. As.: FCE.

Mariano Mestman y Mirta Varela (coord.) (2013) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Metz, Cristian et al. (1972) *El análisis de las imágenes* Bs. As.: Tiempo contemporáneo; (1973a), *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires; (1973b) *Lenguaje y Cine*, Planeta, Barcelona; (1979) [1977], *Psicoanálisis y Cine*, Gustavo Gili, Barcelona; (1988), “L’ Enonciation impersonnelle ou le Site du Film”, en *Vertigo* N° 1, París 1988.

Metz, Cristian et al. (1973) *El análisis de las imágenes* Bs. As.: Tiempo contemporáneo.

- Mezzadra, Sandro (ed.) (2008) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* Madrid: Traficantes de dueños.
- Miguel Borrás, Mercedes (2005) *La letra en el cine: relaciones entre el cine y la literatura*. Madrid: Acento.
- Mitry, Jean (1990) *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*; Akal Comunicación, Madrid.
- Moreyra, Elida (2000) "Focalización y punto de vista en Antropología visual" en <http://www.antropologia.com.ar/articulos/visual03.htm>
- Moreyra, Elida y González, José Carlos (2000) "Antropología visual" en <http://www.antropologia.com.ar/articulos/visual02.htm>
- Movimiento Documental y Miguel Mirra (2006) *Teoría, metodología y práctica del movimiento documentalista*. Bs. As.: Movimiento documentalista.
- Mukarovsky, Jan (1977) *Escritos de estética y semiótica del arte* Barcelona: G. G.
- Muñoz Cabrera, Patricia (2011) *Violencias interseccionales. Debates feministas y marcos teóricos en el tema de pobreza y violencia contra las mujeres en latinomérica* Tegucigalpa: CAWN
- Naifer, Agustín (2005) *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. Bs. As. La Crujía.
- Nemirovski, Osvaldo (2011) *El desafío digital en la televisión argentina. Comunicación, conflictos y dilemas* Bs. As.: Eduntref.
- Nievas, Flabián (1995) 'Hacia una aproximación crítica a la noción de territorio' en *Nuevo Espacio. Revista de Sociología* N° 1, Bs. As.: UBA, 75-92; (1996) *El control social de los cuerpos* Bs. As.: U.B.A.
- Orozco Gómez, Guillermo (coord.) (2011) *Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias* San Pablo: Globo.
- Ortiz, Renato (2000) *Modernidad y espacio. Benjamín en París*. Bs. As.: Norma; (2005a) *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial; (2005b) *Mundialización: Saberes y creencias*. Bs. As.: Gedisa.
- Oubiña D. (2007) *Estudio Crítico sobre La Ciénaga*. Bs. As.: Picnic
- Palermo, Zulma (2006) *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción editora.
- Palermo, Zulma et al. (2006) *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Córdoba: Ferreira editores.
- Panofsky, Erwin (1970) *El significado en las artes visuales* Bs. As.: Infinito.

- Parret, Herman (1995) *De la semiótica a la estética*, Bs. As.: Edicial;_(1996) *Las pasiones. Ensayos sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Bs. As.: Edicial.
- Pasquali, Antonio (1978) *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila,
- Paulinelli, María (comp.) (2005a) *Poéticas en el cine argentino (1995-2004)*. Córdoba: Comunicarte; (2005b) *Cine e imaginario. Algunos films de fin de siglo*. Córdoba: Comunicarte; (2006) *Cine y Dictadura*. Córdoba: Comunicarte.
- Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina (2000) *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer* Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Posadas, Abel y Mónica Leandro (2006) *Cine sonoro argentino. 1933-1943. Tomo I y II*. Bs. As.: El Calafate.
- Pucciarelli, Alfredo y Ana Castellani (coord.) (2014) *Los años de la alianza. La crisis del orden neoliberal*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Pujol, Sergio (2013) *Cien años de música argentina* Bs. As.: Biblos.
- Quijano, Aníbal (2000) ‘Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina’ en Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Bs. As.: CLACSO, Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Raimundo Souto, H. M. (1976) *Técnicas del cine y la televisión*, Barcelona: Omega.
- Rancière, Jacques (2005) *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós; (2010) *el espectador emancipado*. Bs. As.: Manantial; (2012) *Las distancias del cine*. Bs. As.: Manantial; (2013) *Aisthesis. Escenas del regimen estético del arte*. Bs. As.: Manantial
- Rangile V. (2007) *El cine argentino de hoy. Entre el Arte y la Política*. Bs. As.: Editorial Biblos.
- Redford, R. et al. (1995) *Así de simple 1. Encuentros sobre cine*. Colombia: Voluntad.
- Reguillo, Rosana (2001) “Imaginarios locales, miedos globales: construcción social del miedo en la ciudad”, en *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, No. 17, Caracas, Universidad Simón Bolívar. pp. 47-64; (2002) “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de la representación” paper leído en la 23 Conferencia Internacional de la Asociación Internacional de Estudios de Comunicación, Barcelona; (2008) “Formas de saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal” en Grimson, A. *Cultura y neoliberalismo* Bs. As.: CLACSO
- Remedi, Cladio (2007) “Apuntes para una historia del cine documental argentino en <http://arditodocumental.kinoki.es/apuntes-para-una-historia-del-cine-documentalargentino/>
- Richard, Nelly (2007) *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Bs. As.: Siglo XXI.

Richard, Nelly (editora) (2010): *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile, ARCIS/CLACSO.

Rincón, Omar (2004) *Desde los medios de comunicación. ¿Cómo formar ciudadanía?*, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina. www.c3fes.net/docs/competencias.pdf; (2006) *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta en la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010): *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Robertson, Ronald (2003) 'Glocalización: tiempo-espacio, homogeneidad-heterogeneidad' en Juan Carlos Monedero (coord.) *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización* Madrid: Paidós.

Rocha, Glauber (2011) *La revlución es una Eztetyka. Por un cine tropicalista*. Bs. As.: Caja Negra.

Rodríguez, María Graciela (2011) "Palimpsestos: Mapas, territorios y representaciones mediáticas" en Cebrelli, Alejandra y Arancibia, Víctor –ed. (2011) *Reflexiones Marginales N° 10 Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera* México: UNAM, www.reflexionesmarginales.com.

Rodríguez, Susana (2001) "'Indios', 'coyas' y 'chinas carnavaleras': imágenes de la exclusión social representada en el film *La ciénaga* de Lucrecia Martel" paper leído en las VII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia. Setiembre de 2001, Salta.

Romaguera Ramió, Joaquim (1999) *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Romano, Eduardo (1991) *Literatura/cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Bs. As.: Punto Sur; (1998) 'Hacia un perfil de la poética nativista argentina' en *Anales de la literatura Argentina* Bs. As.: UBA.

Rosenzvaig, Eduardo (1986) *Historia social de Tucumán y del Azúcar* Tucumán: UNT; (1988) *Tucumán. Crisis de un modelo y modelo de una crisis. 1930-1945* Tucumán: UNT.

Rossi, Diego (2013): "Redistribución del excedente en el sector audiovisual: diversidad y sustentabilidad frente a las profecías pendulares", en *XI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación* (ENACOM), Río Cuarto, UNRC, 25 al 27 de setiembre de 2013.

RTVE (s/d) *Manual de estilo de RTVE* Madrid: <http://manualdeestilo.rtve.es/anexos/7-4-glosario-de-terminos-utilizados-en-el-lenguaje-televisivo/>

Russo, Eduardo (1998) *Diccionario de Cine*. Buenos Aires, Paidós.

Saintout, Florencia (2003) *Abrir la comunicación. Tradición y movimiento en el campo académico* Bs As.: UNLP; (2006) *Jóvenes. El futuro llegó hace rato* Bs. As.: UNLP, *Jóvenes en Argentina. Contra el discurso mediático. Desde una epistemología de la*

esperanza Bs. As: UNQ: (2009) 'Política y juventud transformaciones en el cruce de siglos' paper presentado en las Jornadas 'Transformaciones del Espacio Público', UNQ.

Sánchez Noriega, José Luis (2004) *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra;

Sánchez, Rafael (2006) *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. Bs. As.: La Crujía.

Sanjinés, Jorge (1972) "Teoría y práctica del cine junto al pueblo" en *La experiencia boliviana* (s/d)

Sarlo, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Bs. As: Ariel; (1996) *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin del siglo*, Bs. As.: Ariel; (1998) *La máquina cultural* Bs. As.: Ariel.

Sartora, Josefina y Rival, Silvina (ed.) (2007) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Bs As: Librería.

Sautu, Ruth (2005): *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires, Lumiere.

Schmucler, Héctor (1997) *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos. [Primera edición 1972].

Segato, Rita (1998) 'Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global' en *Serie Antropología N° 234* Brasilia: UnB; (1999) "El vacío y su frontera: La búsqueda del otro lado en dos textos argentinos" paper leído en el Seminario Internacional Fronteras, naciones e identidades que se realizó en el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social) en Buenos Aires; (2007) "En Busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial" en *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad* Bs. As.: Prometeo, pp.71-97.

Serres, Michel (1995) *Atlas*, Madrid: Cátedra.

Shaeffer, Jean-Marie (2000) *La imagen precaria* Madrid: Cátedra

Silva, Armando (1992): *Imaginario urbano. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá, Tercer Mundo / Editorial Norma; (2012) *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Medellín: Universidad de Medellín.

Sini, Carlo (1988) *Semiótica y filosofía* Bs. As.: Hacette.

Solanas, Fernando et al. (1973) *Cine, cultura y descolonización*. Bs. As.: Siglo XXI.

Sonesson, Göran (2004) "De la reproducción mecánica a la producción digital en la semiótica de las imágenes" en *Razón y palabra* N° 38. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n38/gsonesson.html>

Sontag, Susan (1997) *Estilos radicales*. Madrid: Taurus; (2003) *Ante el dolor de los demás*. Bs. As.: Alfaguara; (2006) *Sobre la fotografía*. Bs.As.: Alfaguara.

- Sorlin, Pierre (1985) *Sociología del cine*. México: F.C.E.; (2004) *El 'siglo' de la imagen analógica* Bs. As.: La marca.
- Spivak, Gayataru Chakravorty (2011) *¿Puede hablar el subalterno?* Bs. As.: El cuenco de plata.
- Steimberg, Oscar (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Bs. As.: Atuel.
- Steimberg, Oscar et al. (ed.) (2008) *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Bs.As.: La Crujía.
- Steimberg, Oscar y O. Traversa (s/d) “Estilo de época y comunicación mediática”.
- Svampa, Maristella (2008) *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Bs. As.: Clacso- Siglo XXI.
- Svampa, Maristella y Sebastián Pereyra (2004) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Bs. As.: Biblos.
- Tassara, Mabel (2001) *El castillo de Borgognio. La producción de sentido en el cine*. Bs. As.: Atuel
- Thompson, E.P. (1995): *Costumbres en común*. Barcelona, Crítica.
- Thompson, John (1991): “La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología”, en *Versión. Estudios de comunicación y política*, n° 1, año 1, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, octubre.
- Tirard, Laurent (2004) *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos* Bs. As.: Paidós.
- Torrico Villanueva, Erick (2004) *Abordajes y periodos de la teoría de la comunicación* Bs. As.: Norma
- Traversa, Oscar (1988) *Cine: el significante negado*. Bs. As.: Hachette.
- Triquell, Ximena (1999) “Los recorridos cinematográficos de la memoria” en Dalmaso, María Teresa y Adriana Boria (comp.) *El discurso social argentino. I. Memoria: 70/90* Córdoba: Topografía; (2002) “Sujetos textuales/sujetos sociales: problemas de autoría cinematográfica en el cine de autor” en *Sociocriticism. Sobre la noción de sujeto cultural*. Col. XVII N° 1 y 2, Montpellier: CERS; (2005) “La estructura narrativa del filme: un modelo de análisis”, material elaborado para la Cátedra de Cine y Narrativa, Departamento de Cine, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Triquell, Ximena et al, (2013) “Cap. 7: La problemática de la enunciación audiovisual” en *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*. Córdoba: Editorial Brujas, pp. 79-90.

Tzvi Tal (1998) "Del cine-guerrilla a lo "grotético" - La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*" en *Estudios interdisciplinarios de Latinoamérica y el Caribe* Vol 9, N° 1 Tel Aviv: Tel Aviv University; (2005) *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del 'Cine de la liberación' y el 'Cinema Novo'* Bs. As.: Lumiere.

Uranga, Washington (2011) 'Comunicación popular y derecho a la comunicación. Otros escenarios, nuevos desafíos' charla de apertura del 2° Congreso de Comunicación Popular en Salta, Universidad Nacional de Salta en http://www.washingtonuranga.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=21:propios-6&catid=8:textos-propios&Itemid=107

Vachieri, Ariana (comp.) (1993) *El medio es la T. V.*, Bs. As.: La marca.

Vallina, Carlos y Fernando Martín Peña (ed.) (2006) *La mirada Polosecki: periodismo audiovisual de investigación* La Plata: EPC.

Varela, Mirta (2005) *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires: EDHASA.

Varela, Mirta y Alejandro Grimson (1999) *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires, EUDEBA.

Vellegia, Susana (2009) *La máquina de la mirada, Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* Bs. As.: Altamira- INCAA.

Verano, Alejandro (ed.) (2009) *Medios de comunicación en la Argentina. Diagnóstico y prospectiva Tomos I y II* Bs. As.: Prometeo-EPC;

Verón, Eliseo (1985) *La construcción del acontecimiento* Barcelona: Gedisa; (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Bs. As.: Gedisa.; (1995) *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*, Bs. As.:U.B.A.; (2001) *El cuerpo de las imágenes*. Bs. As.: Norma.

Virilio, Paul (1990) *La lógica de la percepción*. Barcelona: Gedisa; (1995) *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Bs. As.: Paidós; (1996) *Un paisaje de acontecimientos*. Bs. As.: Paidós Manantial; (1998) *La máquina de visión* Madrid: Cátedra.

Von Sprecher, Roberto (1996) 'Arte desde los géneros y medios de comunicación masivos en argentina: modelos de sociedad y de agentes sociales en "El eternauta" y "Mort cinder", de Héctor German Oesterheld' Córdoba: informe final para el Fondo Nacional de las Artes.

V.V.A.A (1998) *Sociocriticism. Image(s)*. Vol. XII, 1-2. Montpellier: I.I.S.; (1990) *Videos culturas de fin de siglo* Madrid: Cátedra.

Wallerstein, Immanuel (2006) *Análisis de sistemas-mundo*. México: Siglo XXI.

Williams, Raymond (1988) *Marxismo y Literatura* Barcelona: Ediciones Península; (1994) *Sociología de la cultura* Barcelona: Paidós; (2000) *Palabras clave. Un*

vocabulario de la cultura y la sociedad Buenos Aires: Nueva Visión.

Wolf, Mauro (2004) *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Bs. As.: Paidós.

Wolf, Sergio (2001) *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As.: Paidós.

Wortman, Ana (2007) 'TV y crisis social. Mirando la televisión mientras el país se derrumba' en *Construcción imaginaria de la desigualdad social* Bs. As.: CLACSO.

Xalabarder, Conrado (1997) *Enciclopedia de las bandas sonoras*, Barcelona: Ediciones B.

Yoel, Gerardo (comp.) (2004a) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Bs. As.: Manantial; (2004b) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Bs. As.: Manantial.

Zavala, Lauro (2004) *Elementos del discurso cinematográfico* México: UNAM.

Zizek, Slavoj (2003) *El sublime objeto de la ideología* Bs. As.: Siglo XXI; (2004) *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Bs. As.: Paidós; (2006) *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Bs. As.: Debate.

Zubieta, Ana María (2004) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas* Bs. As.: Paidós.

Zukin, Sharon (2005[1995]): *The cultures of Cities*. Cornwall, Blackwel.

Zunzunegui, Santos (1998) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.