



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Representaciones sobre el monte salteño en el film *nosilatiaj/ la belleza*.
Sonoridad de la lengua y estenopecas
Ana Inés Echenique
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Representaciones sobre el monte salteño en el film *nosilatiaj/ la belleza*. Sonoridad de la lengua y estenopecas

Ana Inés Echenique

anaeche66@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Salta
Argentina

Abordajes

Esta ponencia forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral en Comunicación Social en proceso de escritura titulada: *La "salteñidad". Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013)*.

El objeto de mi investigación es indagar cómo se representa la *salteñidad* en el discurso cinematográfico local entre 2001 y 2013. Para ello, analizo tres filmes: *La Ciénaga*, (Lucrecia Martel); *Nosilatiaj/ la Belleza* (Daniela Seggiaro) y *Deshora* (Bárbara Sarasola Day), centrando la mirada en las modalidades diferentes de textualización de las representaciones del territorio rural de la provincia (suburbano, rural, pueblerino en oposición al monte), considerando también el espesor temporal de las mismas.

Aquí, en particular, haré un recorte para analizar las representaciones del monte en el film de la *Nosilatiaj/la Belleza* de la realizadora salteña Daniela Seggiaro con el fin de mostrar las tensiones existentes entre los diferentes modos de experimentar, habitar y significar el monte salteño.

En este sentido, lo que busco problematizar son las representaciones como una estrategia discursiva para denominar y/o significar o forma parte de la divergencia

donde de lo que se nombra resulta disruptivo e implosivo respecto al discurso hegemónico.

Como recuerda Arancibia (2007) la producción cinematográfica argentina está relacionada con la construcción del territorio y los modos en que sus habitantes lo perciben, lo viven, lo construyen y/o lo soportan como uno de los anclajes identitarios fuertes. En esta instancia es fundamental la utilización de la categoría de representación social ya que 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). 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: 2004, 2005, 2007, 2008).

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 y Arancibia: 2005) las cuales, cabe aclarar, son siempre móviles, contingentes y resistentes a todo intento de sutura definitiva (Laclau y Mouffe: 1998).

La "salteñidad" y la "belleza"

Estudios como los de Arancibia/ Cebrelli (2011), Palermo (2002,2011) y Villagrán (2010, 2012, 2013) Álvarez Leguizamón (2010) dan cuenta de narrativas y matrices de identidad de la provincia Salta y plantean desafíos a presupuestos básicos de la "salteñidad".

Este paradigma identitario representado por la presencia de relatos sobre el gaucho (Güemes), la iglesia (focalizada fundamentalmente en las festividades Señor y Virgen del Milagro), las tradiciones más conservadoras, entre otros. Se trata del análisis de prácticas y discursos que fueron estableciendo taxonomías y clasificaciones respecto a Salta como territorio y los salteños como grupo social específico, en el que tanto los cambios de configuraciones sociales y la del siglo XX y su vínculo con las representaciones y clasificaciones sociales son producidas por las élites y los saberes autorizados.

Estas narraciones sobre la *salteñidad* dan cuenta que estas representaciones tienen un espesor histórico importante, lo que permite establecer taxonomías y clasificaciones producidas por élites locales.

Para poder cuenta de esta complejidad en el film de Seggiaro, se tomará la noción de lo audiovisual como una práctica discursiva y la concepción del discurso como práctica social, como producción de sentidos a través de las opciones realizadas como agentes sociales (como por ejemplo los realizadores audiovisuales) en la instancia de generación que se materializan como marcas en un texto. (Costa y Mozejko: 2001).

Las producciones discursivas entran representaciones sociales, en este caso sobre la *salteñidad*, que se configuran en discursos y textos 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).

Cabe en este punto relacionar aquí una *Otra Salta*, al norte de la provincia, propuesta por el film de Daniela Seggiaro con *Salta la linda* embestida de una tradición estética eurocéntrica y vincularlo con la vocación por la colonialidad del imaginario local, legible, por ejemplo, en las sucesivas reinversiones arquitectónicas coloniales. Esta *lindura* se refiere a una estética urbana y a los paisajes en los que se ubican ciudades antiguamente pobladas: los valles calchaquíes, colonizados en el siglo XVII y el Valle de Lerma. Lo que queda fuera de esa *lindura* es la zona norte y el Chaco salteño, más en contacto con Bolivia y colonizada desde principios del XX. Es también la región con mayor cantidad de pueblos originarios que nunca perdieron totalmente su lengua, ni su cultura y la zona más empobrecida desde la aplicación de las políticas neoliberales del menemismo

Puntualmente en el film *nosilatiáj.la belleza* de Daniela Seggiaro hace una interrupción al presentar a Salta en un territorio no sólo devaluado (por ejemplo, para el turismo) sino también desmontado, empobrecido y silenciado por estar

habitado históricamente por pueblos originarios cuya existencia fue sistemáticamente negada hasta hace pocos años.

Escobar (1993) en su libro *La belleza de los otros* plantea una mirada intercultural buscando entender los símbolos originados en una especificidad territorial y social. De este modo, la conservación de la larga cabellera de Yolanda, (metáfora del monte local), la protagonista wichí, es una expresión de la belleza femenina en la que estos pueblos originarios se reconocen y se sienten expresados a la vez que una metáfora de su relación con una naturaleza autóctona con la cual se sienten consustanciados y cuyos árboles 'jamás deben ser cortados'. La doble mutilación pelo-monte nativo que escenifica la realizadora salteña Seggiaro, traza un alto contraste entre las culturas puestas en juego en el film que problematiza la *salteñidad* desde otro lugar.

Desde esta perspectiva, más allá de buscar establecer las vinculaciones de estas representaciones hegemónicas con la que se propone en el film *nosilatiaj/la belleza* también se propone pensar la imagen no solamente como estrategia narrativa propuesta por Seggiaro sino también cómo ésta trabaja dentro y fuera de la espacialidad y la temporalidad de la cultura de la que forma parte. En este caso en particular, cómo hubiera operado la imagen de la acción del corte de la trenza de Yolanda.



El nudo argumental del film de Seggiaro pone en foco distintas concepciones y prácticas culturalmente diferenciadas sobre la categoría belleza a través del uso y el despojo de la trenza de Yolanda.



Imag. Izq: Afiche presentación de la de la larga cabellera como símbolo de la belleza - Imagen derecha: Nosilataij .La belleza- Yolanda la protagonista wichí Daniela Seggiaro, la directora de la película *nosilataij . la belleza*, argumenta que: “El corte de la trenza directamente no fue filmado. Fue una decisión en la que me acompañó el director de fotografía. Para mí no era necesario, así como no hacía falta de cortar un árbol para hablar del desmonte. Me parece que no era necesario ver el momento tan violento de corte de pelo que sería efectista y mata el sentido¹” La violencia simbólica del corte del pelo de la protagonista es presentada por la directora través de la ausencia de imagen (fuera de campo). Así nos sumerge en otra dialéctica, en la cual la imagen que se construye del *otro* no se diluye ni se evapora en el silencio y la oscuridad sino que cuestiona desde otro lugar.

Relación Patrona/ criada en la cultura criolla

En el film de Seggiaro, el personaje de Yolanda es una joven mujer wichí que trabaja como criada en la casa de una familia criolla nortea, de clase obrera,

¹ Entrevista propia realizada a Daniela Seggiaro en el marco del ciclo “Entrevistas en el aula” 4 de diciembre 2015 – Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación - UNSa

subordinada a las condiciones impuestas por Sara, la patrona. A pesar de los límites entre la ficción y el documental (es una historia real contada por su madre antropóloga) el hecho que la realizadora decida ubicar al personaje de Yolanda como *criada* es clave y la corre de toda posibilidad de narrar desde una mirada esencialista y/o folklorizante a la *joven wichí de chaco salteño*. Sara vive con sus cuatro hijos, cuya pareja tiene una familia paralela. Armando entra y sale del monte en su camioneta para "visitar" a su familia y traer alimentos (chanchos, peces) del monte. Antonella, la hija mayor de Sara, celebrará próximamente sus quince años.

Los personajes que construye Seggiaro permiten trabajar las relaciones desde una perspectiva iluminadora por la cantidad de matices sociales, económicos y emocionales de los personajes. Sara, como "patrona", no responde al arquetipo de clase patricia adinerada, es una mujer criolla de los márgenes del norte salteño. Territorio donde resabios inscriptos en prácticas sociales coloniales en la actualidad hacen verosímil que Sara pueda tener una criada que haga las tareas domésticas a cambio de alimento y vestimenta. Aparentemente no trabaja, recibe dinero de su pareja en *rollitos* de billetes. En diálogos de la intimidad de la pareja dirime con un criterio muy personal la distribución del dinero. "Dale a la Guillermina" (un rollito de dinero sujeto con una goma elástica), dice Armando. Sara le reclama "Yo también necesito". Él ironiza para qué necesita dinero, ella lo mira. Al pasar Armando la tranquiliza y le dice en la semana se lo trae. Todos los recorridos del dinero doméstico y las direccionalidades del mismo, entran relaciones complejas entre los personajes.

Yolanda, tiene su lugar en la casa principalmente en la cocina y en su dormitorio. Se ocupa de las tareas domésticas: la ropa, limpiar los pescados y preparar el fuego cocinarlos, atiende la mesa. El personaje se construye con las huellas de su silenciosa mismidad, su marca subjetiva de subordinación a través de un aparente mutismo que se va tensando a lo largo del relato y explota en su cuerpo con síntomas, tales como, fiebre y vómitos después de haber sido despojada de su cabellera. Malestar que desde la cultura criolla es leído por el personaje de Sara en tono despectivo "tanto lío por una simba (trenza) mataca (wichí)". Sin embargo, a pesar de esa imposibilidad de escuchar y comprender a Yolanda, Sara tiene gestos de afecto como cuando intenta comprarle una pollera de jean o la lleva a la peluquería para que le hagan bucles en su cabellera mutilada. La directora de *nosilatiaj. la belleza* escenifica esta distancia cultural con sutilizas y una variedad de matices en las relaciones que expresan y visibilizan esa imposibilidad de traspasar las fronteras que las separan.

Cebrelli (2014) señala al respecto que: "Las estrategias de colonialidad - que se cuegan detrás de las mejores intenciones cuando la cultura dominante (criolla nacional)- intenta comunicarse, cruzar el puente hacia otra tan diferente que, en un primer contacto, se percibe como inversa a la nuestra. Se trata de recorrer la distancia, a veces infinita, de la frontera simbólica, donde la diferencia se lee desde matrices ajenas y los regímenes de representación e inteligibilidad pueden estallar, lastimando las relaciones afectivas pero también los cuerpos, las identidades e, inclusive, los modos de supervivencia de los más débiles, condenados - a quedarse en un extremo o a pasar a la cultura que les cobrará la propia identidad como peaje, solo para colocarlos en los últimos escaños de la escala social"

Imágenes y representaciones del monte

En esta línea de considerar a las representaciones como "resonantes" de otras temporalidades en el presente, Gil (2012) cita a Warburg quien replantea la relación entre tiempo e imagen con la noción de *Nachleben* (supervivencia). Warburg considera a la imagen como una superficie vibrante de una serie de capas arqueológicas que contienen en si la multiplicidad de entrecruzamientos temporales y geográficos que lo hicieron posible. Desde esta concepción, el espesor de una imagen no es histórica, ni lineal sino contingente, heterogénea, discontinua temporal y geográficamente. Cabe destacar que Aby Warburg considera que las imágenes no significan ni representan nada, ellas más bien actúan en la vida de las culturas y las sociedades.

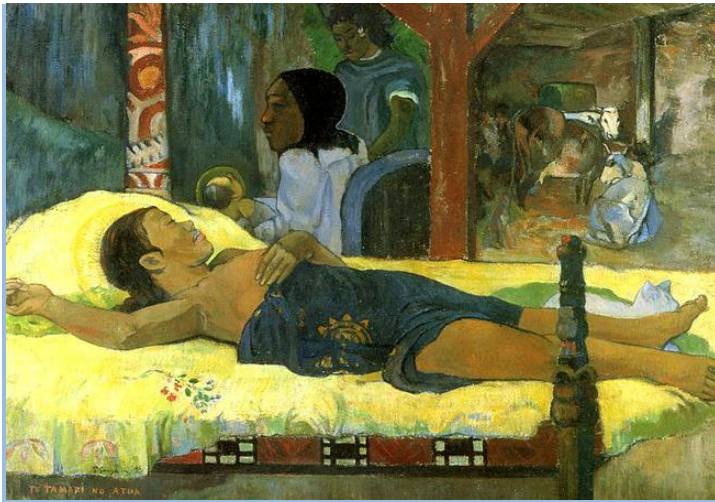
De allí que una de las imágenes que me permitió comprender el *Nachleben* warburgiano al comienzo de la película *nosilatiaj- la belleza* fue esa imagen del film de la salteña Seggiaro (2012) donde Yolanda, la protagonista wichí,, yace recostada con un vestido azul que cubre su cuerpo en una cama colonial y vincularla con una muy distante espacial y temporalmente (120 años), me refiero a *Te Tamari no ataua*, una de las mujeres de la polinesia pintadas por el francés de Paul Gaugen (1896)

Nosilatiaj. la belleza . La protagonista wichí en el Chaco salteño (Seggiaro- 2012)



Pared de adobe; ventana sin vidrio; un algarrobo, mujer wichí tumbada en una cama.

El nacimiento de Cristo, Te Tamari no Atua (Paul Gauguin, 1896)



A partir de esta imagen intente comprender cómo trabaja estos universos de representaciones, es decir, de dónde provienen estas imágenes. ¿Qué hay de propio? ¿Qué hay de ajeno? ¿Qué hay de cultural, social histórico? ¿Qué hay de supervivencia? Seggiaro sostiene que hay un trabajo de buceo interior que se tensiona con un recuerdo o memoria posible de un "otro". En este punto coinciden las tres cineastas que forman partes del corpus de mi tesis (Seggiaro con sus coterráneas Martel y Sarasola Day): se puede explorar sólo aquellas cosas que se conoce o acercarse desde lo que se conoce para ampliar y explorar distintos espacios pero siempre es necesario hacer un anclaje desde su propio lugar o al menos de lo que se percibe como propio.

"Me llegó anécdota a través de mi madre y trabajando con esta historia, que está situado originariamente en Embarcación, encontré de qué quería hablar. Y luego lo comencé a llenar de un mundo propio. La situé en un lugar que conocía, en una casa que conocía, en un mundo criollo, con referencia a un lugar de infancia,

principalmente en *Ciudad del Milagro*, Salta. El lugar simbólico que encontré para llevar a cabo fue en *La Caldera*, un pueblo de Salta, pero que me remitía a esas experiencias anteriores que yo había tenido. Trabajar el recuerdo, es decir, intentar de ser fiel a una idea de un posible recuerdo de Yolanda, que es su historia, primera, y por el otro lado, construir con el propio recuerdo todo el mundo criollo, para generar la relación entre la memoria de Yolanda y la memoria de la vivencia propia. En ese punto me parece que en esa vivencia siempre estuvo atravesada por esta cosa de la otredad. La idea de tiempo como memoria, que las imágenes te vienen a la memoria en tiempos que son propios a estas sensaciones, a estas imágenes que a veces son recurrentes que vuelven y se toman su propio tiempo.² Como si se tratara de un rompecabezas, dos historias, una en tiempo presente y otra en el tiempo de la memoria de la comunidad wichí, se van montando una pieza sobre la otra. Puntualmente cuando se trabaja el tiempo y espacio de ese pasado, la cineasta salteña inscribe huellas en una serie de registros que parecieran responder a dos estrategias narrativas diferentes. La primera, más fácil de reconocer, son aquellas imágenes que nombran/referencian a ese universo wichí. La película comienza con una mujer wichí (abuela) caminando a través del monte al amanecer. Un algarrobo. Una mujer recostada en una cama. Una niña con su abuelo recostada en otra cama. Jóvenes wichís pescando en el río con redes y arpones de caña. El desmonte. Mujer wichí sentada en una silla bajita (tipo matera) peinando a su hija. Un padre tallando en madera un sapo como para juguete de su hija. El monte. Y una mujer con su trenza larga. Estas secuencias de imágenes van acompañadas de un relato en off de Yolanda en Wichí Lhämtes, su lengua natal. A través de los subtítulos se accede a la historia de cómo fue su nacimiento. De la valentía y fortaleza de su abuela de caminar sola de noche. El amanecer. El mandato de no cortarse el pelo nunca. El relato de que su abuelo se fue a pescar y no volvió. La costumbre del ayuno de carne cuando muere un pariente y del baño y el lavado de ropa como parte del ritual. El film *nosilatiaj. la belleza* utiliza como recurso, al inicio y cuando termina la película, la potencia de la voz wichí, empoderamiento indígena del registro fílmico, de la necesidad de hablar y ser escuchado, en su propia lengua y dentro de los márgenes de su propia cultura a través de las representaciones de la directora Seggiaro. Aquí surge un lenguaje poético/simbólico, donde a partir de la imagen apenas nítida se alcanza a reconocer algunos pastos del monte y el correr del agua

² Entrevista propia realizada a Daniela Seggiaro en el marco del ciclo "Entrevistas en el aula" 4 de diciembre 2015 – Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación - UNSa

del río en un tipo de representación que resulta completamente diferente. La directora *nosilatiaj - la belleza* narra cómo fue ese proceso:

“El relato la narración surge de lo sonoro. La narración de Yolanda, que es la voz en off de Yolanda, genera una textura sonora muy hipnótica, envolvente, poética. En un momento del guión esa sonoridad estaba pensada de ser acompañada por imágenes. Después me di cuenta que esas imágenes tenía que ser algo más abstracto.... que no podía ser algo figurativo lo que acompañe esas imágenes. Entonces Jorgelina Sánchez, que hacía el *making off* de la película, estaba justo haciendo estenopeicas con su cámara digital trabajando con unos cartoncitos con un agujerito y nos mostró cómo funcionaba y al director de fotografía se le ocurrió poner en la cámara red one el cartoncito, es decir, sacar el lente y poner el cartoncito. Y ahí vimos una imagen que nos encantó que no era un fuera de foco, ni un... era algo rarísimo que no se conseguía con un lente. Hicimos unas pruebas con eso y decidimos trabajar texturas. Me gustaba que la palabra de Yolanda estuviera acompañada por otro tipo de imágenes que no fuera la figurativa³”.

A modo de conclusión

Es notable que a la hora de pensar las estrategias discursivas utilizadas en el film pensemos siempre primero en las imágenes y no en el sonido. Y aquí sin duda la estrategia narrativa sonora marca una experticia que abre nuevos caminos a la hora de pensar las representaciones. No es casual el primer impacto por aquella *bella* imagen de Yolanda acostada en la cama capturase mi interés y llevase a analizar la capacidad de semantización latente de una imagen en el tiempo. Pero este film permite explorar otras narrativas, tales como, lo que se podría llamar la *musicalización de la lengua*, como una ventana para ingresar a un modelo de mundo y sistema de valores ajeno y desconocido.

La sonoridad de la lengua wichí, sin su traducción, pareciera ser un *jeroglífico audible* que nos deja afuera al no entender pero nos implica directamente traspasando fronteras a través de la industria cultural. Así este *sonido envolvente* de la lengua wichí se plasma en representaciones *monumentalizando la oralidad* como territorio de sentido y memoria. En una cultura ágrafa que trasmite sus valores y saberes de generación en generación, la voz en off de Yolanda enuncia en su propio lengua el universo que la rodea: río, peces; red; loro; pájaros; sol; luna;

³ Entrevista propia realizada a Daniela Seggiaro en el marco del ciclo “Entrevistas en el aula” 4 de diciembre 2015 – Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación - UNSa

cielo; abuela; tío; mi hermanos; mi mamá; mi papá; mis amigos; collares; yisca; amigos; familia; chaguar; frutos; árbol; ramos; gajos; el humo; yuyos; miel; nuestro idioma.

Bibliografía

Álvarez Leguizamón, S. Comp. (2010) *Poder y Salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales* CEPIHA, UNSa, Salta. pp. 7-29.

Arancibia, V. (2007, septiembre). ¿Qué ves cuando me ves? O Las modalidades de las representaciones de los jóvenes en la cultura mediática Ponencia presentada en VI Bienal Iberoamericana de Comunicación (UNC). Córdoba, Argentina.

Arancibia V. (2012, junio) Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino. Ponencia presentada en VII Jornadas de Periodismo y Comunicación Comunicación, *Cultura e Identidades en el Bicentenario del Éxodo Jujeño*, FHyCS, UNJu.

Cebrelli A. & Arancibia V. (2005). *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSa.

Cebrelli, A. & Arancibia V. (2004, marzo/abril) Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales *Revista Virtual Perspectivas*,
<http://www.imagine.com.ar/perspectivas>

Cebrelli A. & Arancibia V. (2011). Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera en prologo *Reflexiones Marginales* (10), pp. 3 - 5.

Cebrelli A. (2014) Representaciones de jóvenes mujeres wichís en medios y en la industria cultural. Otredad(es) y trayectos (desencontrados) *En Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia*. XV Congreso RED COM – EdiUNju – Jujuy-

Escobar (1993) *La belleza de los otros* - Paraguay - Editorial Edhasa

Gil N. (2012) *Cultura y Temporalidad. El concepto de supervivencia en Edward Tylor y en Aby Warburg* XV Jornadas de Filosofía del NOA - Salta Capital

Hall, S. & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Karasik G. (2013) - *Apostillas sobre la belleza: a propósito de una película salteña*- Inédito.

Laclau E & Mouffe Ch. (1988). Deconstrucción, Pragmatismo y Hegemonía, *En Deconstrucción y Pragmatismo*. Buenos Aires: Paidós.

Palermo Z. & Mata S. (2011) *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta: siglos XVIII XXI*. Rosario: Prohistoria.

Filmografía:

Vista Sur & Seggiaro, D (2011) *La Belleza*. Argentina: productora._Patagonik Film Group