

## AUDIOVISUAL Y REGIÓN: REFLEXIONES INTERDISCIPLINARES PRIMERA PARTE

### Introducción

*Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina*

**Víctor Arancibia\* y Cleopatra Barrios\*\***

Recibido: 01/10/2017 //Aceptado: 12/12/2018

Históricamente las narrativas de la memoria y la identidad nacional argentina fueron construidas desde Buenos Aires –centro político, económico y administrativo del país– y reproducidas por el resto de las provincias, a veces epigonalmente y otras resistiendo los modelos impuestos desde el centro. Desde allí, las producciones del cine y la televisión, junto a otros productos de la industria cultural y la cultura mediática –los textos escolares y literarios, los folletines, la radio, el teatro, diarios y revistas, etc.–, a la vez que propiciaron en las poblaciones una vivencia más cercana de la nación, también contribuyeron a legitimar y actualizar visiones dominocéntricas que favorecieron una colonización interna de las formas de percibir el país (Martin Barbero, 1987; Arancibia, 2014; 2015).

La regiones geoculturales generalmente fueron percibidas y visibilizadas bajo una lógica de homogeneidad impulsada por una clase determinada. Este grupo social, que reside principalmente en la región central, monopolizó y aun concentra los medios de producción y distribución de contenidos. Las operaciones de clasificación y simplificación del orden de visibilidad de los cuerpos, prácticas, memorias y tradiciones argentinas diversas se orientaron a agrupar las provincias cercanas y a atribuirles una “identidad regional” por ciertos rasgos compartidos pero siempre subsidiarias de las necesidades de la visión central. Esta forma de construir la visibilidad de las características culturales se realizó sin advertir las heterogeneidades socioculturales y formaciones históricas diferenciales. De este modo, se configuró y reprodujo una idea de nación desde los imaginarios del centro, colocando a las regiones claramente subordinadas a la metrópoli y su mirada. Se produjo así una forma de inclusión subordinada asentada en la lógica de colonialidad interna.

---

\* Doctor en Comunicación. Máster en Estudios Históricos y Culturales de Frontera. Docente- investigador de la Universidad Nacional de Salta. varancia64@gmail.com

\*\* Doctora en Comunicación. Magister en Semiótica Discursiva. Investigadora del CONICET. Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET/UNNE. cleopatrabarrios@gmail.com

Como sabemos, toda mirada es producto de una construcción social, histórica, política, económica y cultural situada. En este sentido y más aún en el marco de este dossier en el que debatimos sobre producción audiovisual y región, consideramos indispensable reponer la pregunta en torno a esos “sitios de la mirada” que plantea Eduardo Grüner. El ensayista y crítico cultural argentino recuerda en sus textos que la mirada es “construida en un específico lugar” y “está en estado de sitio, constreñida por las estructuras sociales, ideológicas y culturales de la sociedad a la cual esta mirada da una particular preferencia” (Grüner, 2002: 2). Apoyado en las reflexiones de John Berger, sobre la concepción política de la mirada y esas “apariencias” a las que llamamos realidad<sup>1</sup>, el investigador aporta una explicación sobre la condición artificial de lo visible. Señala que la construcción de lo visible también delinea el orden de lo invisible en función de ciertos marcos regulatorios a los que Rossana Reguillo (2008) llama “régimen de in-visibility”.<sup>2</sup> Esto significa que la mirada, condicionada por modalidades históricas y políticas de representar, al tiempo que muestra un fragmento de lo real también oculta otro (Grüner, 2001; 2002). En ese juego que discurre entre lo que se visibiliza y lo que deja “fuera de campo” se resume la paradoja y el problema de las representaciones, en general, y de las representaciones audiovisuales que aquí nos convocan, en particular.

Teniendo en cuenta esas operatorias que configuran a toda producción audiovisual –y que también son propias del funcionamiento de los dispositivos de memoria y de cualquier régimen identitario que regula a la vez la producción de sentidos–, observamos que la mayoría de los repertorios del cine y de la televisión argentinos que aludieron a “lo regional” en pocas oportunidades lograron superar el motivo pintoresquista, reduccionista y estigmatizante omnipresente en las visiones centralistas.

En términos generales, las narrativas sobre el llamado “interior” del país en el siglo pasado tomaron dos orientaciones preponderantes: la hiperrepresentación y la subrepresentación o representación devaluada de las identidades y localidades.<sup>3</sup> En el primer sentido, las películas y programas de la TV reprodujeron representaciones cristalizadas del exotismo y el color local. En esta línea, las producciones y los actores locales tuvieron que adecuarse a ese paradigma para poder ingresar en el repertorio de “lo nacional” pre-concebido por la clase dominante.<sup>4</sup> Los estereotipos se configuraron

<sup>1</sup> Refiere a las ideas desarrolladas por Berger en el programa televisivo *Ways of seeing* de 1972 y sus escritos en torno a la visibilidad de la misma década.

<sup>2</sup> Estos marcos de regulación se configuran a partir de complejas construcciones socio- históricas que articulan: “1) formaciones históricas particulares (...) 2) instituciones socializadoras e intermediarias que la modelan y modulan (...) y 3) lógicas de poder político que devienen en poder cognitivo (...)” (Reguillo, 2008: 2).

<sup>3</sup> Nelly Richard explica para el caso latinoamericano que estos dos movimientos de recorte están regidos por un “régimen metropolitano de asimetrías y desigualdades” que clasifica según “índices de privilegio y discriminación simbólico-institucionales monopolizados por lo dominante” (Richard, 2004: 4-5)

<sup>4</sup> En relación a este pre-diseño, Richard señala que “la ‘función-centro’ de la red metropolitana tiende a ejercer su autoridad fijando las reglas de equivalencia y sustitución de los signos que van a capturar la diversidad cultural en un sistema de traducción globalmente integrado, hecho para llevar los márgenes y las periferias a calzar pasivamente con el significado que les asigna el orden de representación hegemónica” (Richard, 2004: 5). Esa operación asegura la inclusión subordinada de las periferias a los

como etiquetas que sirvieron para clasificar y asignarle a los grupos sociales de cada región un lugar y una práctica socio-cultural fácilmente reconocible por la audiencia. Al respecto, Víctor Arancibia ejemplifica cómo “al norte se lo representó con los sonidos de los vientos, las zambas y los carnavalitos; al litoral con el sapukay y el chamamé; el centro con la tonada cordobesa y el humor y así sucesivamente; al sur desierto y desaparecido como en la época del Gral. Roca” (Arancibia, 2014: 183). En el segundo sentido, los registros del habla, los diversos sonidos y las imágenes regionales fueron reducidos en las narrativas a muestras del “atraso” y de la “deformación” de la cultura europea, blanca y letradapromovida como el ideal de la nación. Estas formas de representación se sostienen con fuerza hasta mediados del siglo XX y comienzan a matizarse con propuestas alternativas a fines de esa centuria. Por fuera de los circuitos comerciales consolidados, la producción de grupos y de actores individuales fue fisurando las representaciones cristalizadas desde un programa estético y político concreto. Basta recordar las experiencias de Cine y Liberación, Cine de la Base o realizadores concretos como Gerardo Vallejo, Fernando Birri, el ‘Tata’ Cedrón, entre muchos otros que durante las décadas del 60 y 70 del siglo pasado marcaron un camino de transformación fundamental en el cine argentino (Getino, 1990, 1998; Getino y Vellegia, 2002; Peña y Vallina, 2000).

En este breve recorrido advertimos que el problema de la representación homogeneizante de los territorios en el audiovisual argentino tiene como correlato la reproducción desigualdades sociales y está atravesado por fuertes determinaciones de clase y, a su vez, por factores de género y etnicidad (Segato, 2007; Caggiano, 2012). Para dilucidar estas cuestiones sólo basta repreguntarse: ¿qué grupos sociales son representados en los repertorios audiovisuales y cómo son mostrados?, ¿quiénes acceden a la toma de la palabra?, ¿quiénes producen los audiovisuales?, ¿quiénes ostentan la propiedad de los medios para la producción y puesta en circulación de las narrativas?, y ¿qué relación tienen ellos con quiénes diseñan nuestras políticas de memoria?

En torno a estos interrogantes, diversos estudios críticos y estadísticos muestran que la realización audiovisual del país desde sus inicios estuvo concentrada en manos de productoras de Capital Federal y el Área Metropolitana de Buenos Aires y patrocinada por actores vinculados al poder central. Desde estos espacios se crearon y re-trasmitieron repertorios representacionales y estéticos orientados a consagrar las jerarquías sociales establecidas o, dicho de otro modo, tendientes a legitimar posiciones de determinados personajes, proyectos de gobierno y de grupos económicos dominantes. Por su parte, las poblaciones subalternizadas— los sectores populares, los grupos étnicos, sexogénicos y religiosos minoritarios que quedaron sin acceso a la formación, a los circuitos y recursos para narrarse y visibilizarse— resultaron doblemente marginadas por su condición periférica y por la exclusión, sobrerepresentación y/o representación devaluada en las pantallas (Arancibia, 2015; Barrios, 2016).

Nelly Richard observa que en la actualidad las “cartografías de poder” se han complejizado hasta el punto “disolver las oposiciones lineales y las polaridades

---

centralismos (Arancibia, 2014).

absolutas entre centros y periferias, volviendo más porosas y a la vez más borrosas las líneas de jerarquía y subordinación” (Richard, 2004: 5). Señala que el esquema centro-periferia se ramifica, segmenta y descentra por los múltiples flujos de globalización comunicativa. No obstante, recuerda que sobre todo en los países de Latinoamérica las divisiones y asimetrías siguen reproduciendo formas de clasificación y subordinación (Richard, 1997; 2004). De hecho, si prestamos atención a las condiciones políticas actuales del continente observaremos que la tendencia de descentralización se revierte acentuando la reproducción de las desigualdades.

En ese sentido, los analistas y referentes del sector audiovisual argentino evidencian que las asimetrías persisten y se reproducen las representaciones hegemónicas heredadas<sup>5</sup>, por cuanto las capacidades productivas instaladas, las formaciones específicas, los recursos económicos y las investigaciones y experimentaciones estéticas siguen teniendo un desarrollo prioritario en el centro del país. Sin embargo, diversos estudios coinciden en que entre fines del siglo XX y, especialmente, a principios del siglo XXI se produjeron una serie transformaciones políticas, socio-culturales, económicas y tecnológicas que modificaron las condiciones y producción, circulación y consumo audiovisual en el país (Gómez, 2012; Arancibia, 2015). Este escenario habilitó la emergencia de representaciones alternativas producidas por fuera de Buenos Aires. Aunque estas voces y miradas “otras”, como sostiene Reguillo (2008), no anularon el conflicto ni la dominación, sí colocaron en disputa las visiones centralistas. Se trata de un paso en la puja distributiva cultural, entendida como un espacio de disputa representacional para que las imágenes de las diferentes regiones puedan ingresar a los circuitos de consumo en igualdad de condiciones.

Para tener presente algunos datos contextuales de ese periodo de transformaciones y convulsiones, vale recordar que los relatos de los últimos años del siglo pasado están signados por las inquietudes sociales del retorno democrático de los años 80. Luego sobresale la búsqueda de la sociedad por sobrellevar los correlatos del proyecto neoliberal del 90 y la crisis política, económica y cultural que estalla en 2001. En este contexto, las narrativas audiovisuales se orientan a visibilizar a los sujetos, prácticas y procesos silenciados por la dictadura militar; también documentan y recrean la violencia urbana, la marginalidad, las manifestaciones populares y las historias de vida de quienes despliegan estrategias singulares y colectivas para rearmar los pedazos de ese país fragmentado. Aunque es reducido este espacio para mapear otros diversos temas y problemas que preocupan a las producciones de esta época, es necesario destacar el

<sup>5</sup> Por dar un ejemplo, el análisis del grupo *Pastiche – Género y Comunicación* sobre las representaciones de género en el cine argentino muestra que pese a la ampliación de debates y derechos durante la primera década del siglo XXI, las mujeres y las personas con orientaciones sexo-genéricas diversas aún aparecen subrepresentadas en las películas más vistas de los últimos años. Se les otorga menor porcentaje de protagonistas que a los varones. Esa desigualdad se acentúa detrás de cámara ya que muy pocas mujeres cumplen tareas de la dirección, guion y producción (Duhau y Wenceslau, 2016). Por su parte, en la presentación de su última película en el Festival de Venecia, la cineasta salteña Lucrecia Martel habló de la persistente homogeneización estética que produce la centralización de la cultura y la economía en Buenos Aires y recalzó que el mundo audiovisual argentino y latinoamericano es de clase media y blanco y esa es “la pobreza que arrastra nuestro cine” (*El País*, 17/01/2018).

papel que el audiovisual –en su diversidad de formatos y deportes adaptado a la televisión tradicional, el cine, la televisión digital y otras plataformas de internet en desarrollo–, ocupa en los debates por la reconstitución de los lazos sociales y los replanteos en torno los modos de construir identidades luego de la crisis (Grimson, 2004; Arancibia, 2015).

En los años 2000, cobra protagonismo una nueva generación de realizadores interesada en desarrollar otros modos de producción y formas de narrar lo local, lo regional, lo nacional y lo global. En las realizaciones de esta etapa confluyen la herencia teórica y técnica de las escuelas de cine surgidas en los 90; los intereses de las organizaciones y colectivos audiovisuales que resistieron los embates de la crisis; el auge de la explotación de las potencialidades de las nuevas tecnologías ensambladas a la producción; las formas de adaptación del lenguaje al nuevo paradigma de comunicaciones en plataformas digitales; y también la necesidad de dar lugar en las pantallas a demandas de visibilización y reconocimiento de distintos sectores de la Argentina de manera más equitativa y federal.

En este sentido, durante la primera década del siglo XXI el Estado implementó políticas públicas destinadas a fomentar contenidos audiovisuales la diversidad cultural argentina. Entre ellas se destacaron los subsidios y programas de financiamiento federales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), principalmente el plan fomento de contenidos audiovisuales digitales que posibilitó la proliferación de producciones íntegramente gestadas desde siete regiones (Noroeste, Nordeste, Nuevo Cuyo, Centro Norte, Sur, Provincia de Buenos Aires y AMBA<sup>6</sup>). Estas y otras medidas se instrumentaron junto a la puesta en marcha de la Ley Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) N° 26.522<sup>7</sup>, norma que limitó la concentración de medios, redistribuyó licencias de radio y TV para que nuevos actores pudiesen sumarse a la producción de contenidos. Sin embargo, entre diciembre de 2015 y enero de 2016, el Poder Ejecutivo emitió una serie de decretos de necesidad y urgencia que modificaron estas políticas de comunicación y los principales aciertos de la legislación en materia de regulación de propiedad de medios (Becerra 2016; González y Nicolosi, 2017). Las restricciones llegan al punto de que en diciembre de 2017 el INCAA anunció que los créditos para la producción de películas nacionales se reducirán a cero hasta 2019.

### **Objetivos y contenido del dossier**

Atentos a las formas históricas de construcción audiovisual, con sus continuidades y transformaciones estrechamente vinculas las etapas de cambios y transiciones, y partiendo de los interrogantes antes mencionados, este dossier se

<sup>6</sup> Agrupación desarrollada por el INCAA para los concursos de fomento audiovisual a partir de 2010.

<sup>7</sup> Con la sanción de esta Ley en 2009 y la adopción de la Norma ISDB-T (Integrated Services Digital Broadcasting) o Radiodifusión Digital de Servicios Integrados, el Estado nacional también impulsó: la instalación de una red de antenas de TV Digital Terrestre, fabricación y distribución de decodificadores, adjudicación de licencias de TV digital para las universidades nacionales y gobiernos provinciales, la apertura de concursos públicos para licencias de TV Digital, la puesta en marcha de canales nacionales con contenidos de interés general que otorgaron cuota de pantalla a la producción surgida de los subsidios de fomento (Gómez, 2012).

propuso reunir reflexiones interdisciplinarias sobre los modos de producción audiovisual argentina y las tonalidades que la idea de “región” y “regionalidad”<sup>8</sup> adquirió en los repertorios de las últimas décadas y las formas en que se disputan los modelos culturales entre coincidencias y divergencias notorias.

La convocatoria del número tuvo una respuesta nutrida de propuestas de investigadores de diversos puntos del país. Por un lado, esto habla del interés que despierta la problemática planteada en la comunidad académica en general. Por otro lado, en los trabajos recepcionados se destaca un porcentaje importante de indagaciones provenientes de centros de investigación que poseen grupos de investigación con desarrollo emergente en la temática. Esto nos exige recordar que, como sucedió históricamente con la producción audiovisual, también los estudios académicos sobre cine y televisión estuvieron y continúan, en gran medida, concentrados en los ámbitos académicos de las grandes metrópolis. Sin embargo, en las últimas décadas asistimos al surgimiento de investigaciones descentralizadas como las que aquí se presentan y que proponen categorías y modos de estudiar las narrativas desde una mirada situada, sin desconocer los aportes de otras regiones. Como parte de esos equipos de investigación emergentes<sup>9</sup>, consideramos relevante poner a circular esos abordajes en publicaciones como estas a fin de fomentar futuros intercambios que también redunden en un diálogo fructífero y la diversificación general de reflexiones sobre estos temas. En este contexto, *Folia Histórica del Nordeste* se suma con este dossier a la tarea de visibilizar líneas, trabajos de investigación y materiales a fin de pensar las representaciones audiovisuales que constituyen uno de los objetos de interés de la nueva historia cultural.

Por otra parte, la numerosa cantidad de propuestas nos llevó a dividir la publicación del dossier en dos partes. Esta es la primera entrega y reúne cinco trabajos que, desde diversos enfoques –con aportes provenientes principalmente de la Historia y la Sociología de la Cultura, la Estética, la Filosofía, Estudios Culturales, la Geografía Cultural, la Antropología posestructuralista y los Estudios de las Espacialidades– analizan la formación histórica y cultural de la producción de ciertas regiones, escasamente visitada por la escritura académica circulante. También presentan análisis focalizados en una producción o una serie de audiovisuales a partir de la cual cada autor despliega discusiones teórico-conceptuales que confrontan la concepción del regionalismo reduccionista con el que se vincula la construcción de las regiones en el audiovisual argentino. En este sentido, los textos que siguen abren y amplían este debate desde la propuesta de categorías alternativas y potencialmente superadoras.

En primer lugar, encontramos el trabajo de Julia Kejner que historiza el audiovisual realizado *en y desde* la Norpatagonia. En este artículo, la investigadora

<sup>8</sup> En torno a estas categorías pueden consultarse, entre otros, textos de Rogério Haesbaert desde la Geografía Cultural, de Raúl Beceyro en torno al Cine, o de David Oubiña en torno a la producción de Beceyro.

<sup>9</sup> Los coordinadores de este dossier formamos parte de equipos de investigación que trabajan en los siguientes proyectos: *Reconfiguración de identidades en la producción audiovisual del Nordeste y Noroeste argentino. Análisis representacional crítico contrastivo (2010-2014)*. PIN001/14, financiado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica – UNNE. *De la invisibilidad al estigma. Identidades y representaciones de la diferencia socio-cultural en telediaros de aire del NOA y NEA*. Proyecto de Investigación Orientado PIO CONICET-Defensoría del Público. Resolución D. N°148 201401 00056 CO.

de la Universidad Nacional del Comahue busca comprender la “formación cultural de audiovisualistas” de principios del siglo XXI. Para ello propone una periodización de tres momentos clave: el primero, “orígenes del audiovisual regional” (de 1960 a 1989), el segundo, “la transición de la década del 90”, (desde 1990 a 1999), y el tercero, “la explosión de los años 2000” (de 2000 a 2010). En este marco, Kejner re-articula su reflexión con el trabajo pionero y transversal de Lorenzo Kelly y Carlos Prokopiuk hasta llegar al desarrollo de los realizadores independientes y espacios colectivos de producción más reciente. Entre otras dimensiones, el análisis de las entrevistas y otros documentos da cuenta cómo la producción de Kelly influyó en el documental etnográfico de Jorge Prelorán. Asimismo, la indagación de representaciones muestra de qué modo el discurso pedagógico inicial que documenta lugares, costumbres y destaca características identitarias de la región luego vira –sobre todo en la ficción– hacia una narración donde lo local y lo regional dialogan con historias universales.

Kejner concibe a la Norpatagonia como un espacio de ligazón cultural, una red simbólica de circulación de bienes culturales alimentada por la actividad de periodistas, artistas, hacedores culturales, organizaciones y colectivos, que trasciende los límites del Norte de las provincias y ciudades de Río Negro y Neuquén. De igual modo, la idea de región en el audiovisual cobra otra consideración al reflexionar sobre las historias representadas que con anclaje identitario local también responden a las formas del consumo global. Ello habilita pensar la proyección y resignificación de estas producciones más allá de las fronteras geográficas de la región patagónica.

El segundo artículo de este número fue escrito por Alejandra García Vargas. La investigadora de la Universidad Nacional de Jujuy reflexiona acerca de “los sentidos de ciudad” que emergen del lugar relativo que ocupa San Salvador de Jujuy en “geografías culturales amplias”. Utiliza el método etnográfico y entrevistas en profundidad para acercarse a las percepciones y los “mapas sociobiográficos” de cinco realizadores y una realizadora que participaron de cuatro producciones audiovisuales surgidas luego de la sanción de la LSCA: *El viaje, 9 días buscando Norte* (2011), de Jorge Vargas; *San Salvador de Jujuy, Murrullo que aturde* (2011), de Diego Ricciardi; *Maestros del Norte* (2011), de Adrián Ogando; y *Jujuy Profundo* (2012), de Fernando Calveti.

García Vargas observa cómo en los relatos de los productores y en las narrativas audiovisuales se actualizan representaciones del “sentido común” y otras las confrontan. Estos sentidos, según esta investigación, se construyen y de-construyen en las trayectorias de los realizadores. Se plantean influenciados por luchas reivindicatorias comunes del contexto noroestino pero también varían en relación a las visiones que signaron los caminos de formación y relaciones profesionales de cada realizador. A partir de esos trayectos, en la perspectiva de la autora, San Salvador de Jujuy se construye como una “puerta”, “lugar de pasaje”, “punto de articulación” entre uno y varios espacios: entre la ciudad, la provincia de Jujuy y provincias cercanas del Noroeste; la ciudad y otras ciudades centrales del país o del mundo; y con otros puntos de Latinoamérica, principalmente vía el mundo andino o la nación boliviana. Esa yuxtaposición de escalas y sentidos de ciudad como articulación compleja rediseña la idea estabilizada de

producción audiovisual del Noroeste, e incluso convoca a pensar los procesos de desarticulación regional que, en términos de Rogério Haesbaert (2010), cobran vida en las “relaciones en red” y no bajo una parcela, límite definido, autocontenido y excluyente.

El tercer artículo es un ensayo de Fabián Soberón, investigador de la Universidad Nacional de Tucumán, quien elige la opera prima de la cineasta salteña, Daniela Seggiaro, titulada *Nosilatiáj, la belleza* (2012) para reflexionar cómo esta película rodada en “una zona marginal para cine argentino” expone un conflicto propio de la zona Norte del país pero, a la vez, invita a pensar un conflicto que atraviesa otras zonas de la Argentina y Latinoamérica. Refiere a las relaciones desiguales de poder entre la burguesía criolla, blanca y la comunidad aborigen que en *Nosilatiáj* tiene como protagonistas a Yolanda, una niña wichí, que trabaja como criada en la casa una familia criolla local, y Sara, su patrona.

En este análisis, el autor retoma los aportes de la literatura y específicamente el concepto de “zona”, del planteo de Juan José Saer, para re-pensar las relaciones entre geografía y cultura y cómo en esa articulación la fijación de los límites de una región se vuelven difusos. Entiende que esta categoría posibilita “desactivar el prejuicio” de la “mirada regionalista de región” que, según su análisis, busca destacar lo local como “cultura preciosa y única” desmereciendo los contactos con las culturas exógenas. Desde esta posición, el autor aborda la película como hecho estético y rastrea en ella el conjunto de indicios que rodean el problema que la trama despliega. Destaca particularmente el modo en que la producción escenifica el conflicto de poder en torno a un detalle: el pelo. El pelo largo de Yolanda que simboliza la belleza la cultura wichí es cortado y arrebatado por la familia blanca para convertirla en un accesorio utilizable y desechable. El pelo evoca las ramas de los árboles, el monte, la memoria y el legado cultural de Yolanda; el corte y la apropiación de su cabellera exponen el avance del dominio territorial; revela la profanación de la tierra entendida como reserva sagrada de una cultura. Ese corte, dice Soberón, es la parte de un todo y actúa como sinécdoque de los conflictos entre culturas de la zona Norte pero también “ilumina un conflicto que va más allá de lo zonal”. Porque también alude a la historia de la colonización que da lugar a la nación. Aquella que se construye sobre el exterminio indígena, la enajenación, la explotación productiva del territorio y los cuerpos de los grupos subalternos. *Nosilatiáj* desmonta esa lógica de conquista, y muestra que como sostiene Rita Segato (2007, 2016) esa conquista no ha terminado.<sup>10</sup>

En el cuarto artículo Adrián Cangi, investigador de la Universidad Nacional de Avellaneda y de la Universidad Nacional de Buenos Aires, focaliza en film *Cuatrerros* (2016), de Albertina Carri. Si bien aquí el lugar de enunciación cambia, tanto si observamos desde dónde se escribe como el lugar donde inscribe la producción analizada; también en este ensayo es posible advertir preocupaciones compartidas con los otros escritos que conforman el número, y un despliegue arqueológico y genealógico

<sup>10</sup> Para Rita Segato la continuidad del proceso de conquista en la actualidad se expresa sobre todo en la violencia ejercida en los cuerpos de las mujeres, en tanto íconos de lo femenino. En ese sentido, es central el relato en torno a la figura de Yolanda en esta película; como la figura de Octorina en una de las producciones analizadas por Zubia, referenciada más adelante.



de las nociones de “tierra” y “territorio” que enriquece el debate para pensar la idea de región en el audiovisual. Ya no se trata una película producida en una “zona marginal del cine nacional” y por una cineasta no legitimada, ya que Carri es una directora porteña de reconocida trayectoria. Sin embargo, es relevante advertir cómo el analista también destaca el trabajo de la cineasta sobre los indicios, las huellas que la llevan a construir una imagen poética de la tierra de “Pampa Bandera”, por la que transitaron los gauchos rebeldes perseguidos Isidro Velázquez y Vicente Gauna.

La película surge, sostiene Cangí, en el “intento infructuoso de acercarse al épico cuatrero” que se torna siempre huidizo y que inspirara en su padre, Roberto Carri, la escritura del libro “Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia”. El investigador argumenta que buscando a su padre e intentando iluminar su legado, Albertina va tras los pasos de Velázquez y se encuentra con una “tierra mítica”, una “geografía alucinada” y un “territorio de la resistencia” que no puede horadar. Entonces los rodea, los describe por los vestigios. Pone en las múltiples pantallas de su complejo montaje audiovisual los restos de los cuerpos ausentes, violentados, masacrados –desde el film de Pablo Szir sobre los Velázquez, desaparecido; los cuerpos de sus padres y de los militantes de la generación de sus padres desaparecidos; la de los indígenas masacrados en el Chaco, el de los cuatros insurgentes asesinados–. Si en *Nostilatiq* un detalle, una parte era crucial para referir al todo, Cangí muestra que *Cuateros* está hecho de muchas partes que exponen esos restos: archivos personales y colectivos (publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos filmicos de cine, programas y publicidades de TV). Ese entretejido construye una producción que trasciende lo biográfico, se propone como un autorretrato que interroga materiales y dispositivos, discute la idea de representación en el cine y, a la vez, revisa la historia nacional atravesada por la violencia y la desaparición. En ese sentido, Cangí insiste en que este film hecho de huellas y restos “constituye una sinécdoque de la idea de la Argentina”.

La preocupación sobre el relato de la nación y la intrusión colonial-moderna, también es transversal al planteo de Gonzalo Zubia. El investigador de la Universidad Nacional de Jujuy y de la Universidad Nacional de Quilmes recorre los montajes y desmontajes del paisaje del Chaco salteño en dos documentales y una ficción. En primer lugar reflexiona sobre el privilegio de la visión en la construcción del paisaje; luego recapitula de las consecuencias epistémicas de la modernidad y, en este marco, focaliza su análisis en las implicancias en el mundo indígena de la escisión naturaleza y cultura y del desencantamiento del mundo que promovió el paradigma moderno de la civilización sobre el cual se funda el Estado nación.

El autor hace hincapié en la construcción del paisaje que, como sostiene Cangí en su texto, es un concepto que con el de “territorio” guarda en común el sentido de la delimitación de la naturaleza. Zubia se pregunta ¿cuáles son los dioramas audiovisuales contemporáneos que nos hacen imaginar aquello llamado naturaleza? A partir de esta pregunta observa que *Gran Chaco* (2015), de Lucas van Esso; *Kajianteya, la que tiene fortaleza* (2014), de Daniel Samyn; y *Nosilatiq. La Belleza* (2012), de Daniela Seggiaro, dialogan de modos diferenciales con el paradigma ocularcentrista y el dispositivo de

escisión entre naturaleza y cultura. Analiza que el primer caso actualiza estas visiones desde el sostenimiento de la división científico-técnica que define el funcionamiento de la naturaleza en el Chaco, por un lado y por otro, porque refiere al padecimiento de las comunidades sin que estas puedan tomar la palabra. En la segunda producción el paisaje aparece como “desposesión” en toma panorámica que registra la pobreza. Cobra relevancia aquí la biografía y la experiencia narrada por una mujer indígena, Octorina, quien da su testimonio del despojo. El autor recalca que siempre esa pobreza es mostrada en contraste con la exuberancia verde de la naturaleza por lo que la escisión se sostiene. Finalmente, Zubia vuelve sobre *Nosilatij* y resalta, como en el trabajo de Soberón, que el “paisaje indiciario” construido por Seggiaro logra “señalar las consecuencias hondas del desmonte del Chaco justamente por su sugerencia”.

Las producciones del dossier son un fragmento de varias cartografías superpuestas. Por una parte, mapea una serie de producciones audiovisuales que dan cuenta de los modos de representar los territorios “periféricos” de una Argentina pretendida blanca, masculinocéntrica y eurocentrada en la que los regímenes de representación son muy diferentes de lo que las metrópolis pretenden. Por otra parte, se puede leer como un primer mapeo de las localizaciones de las investigaciones sobre la producción audiovisual reciente de una argentina compleja y disímil. Al mismo tiempo, se transforma en mostración de las herramientas heurísticas tanto teóricas como analíticas que posibilitan abordar la complejidad de la producción audiovisual. En tercer lugar, se trata de una cartografía de los diálogos que tanto la producción audiovisual como la investigativa realiza de manera transversal entre las regiones del país y que no necesariamente tienen a la región central como protagonista. Esto posibilita ver los vínculos interregionales que nunca se perdieron y tienen un espesor temporal de larga data en la historia del país.

La invitación a leer cada uno de los artículos que componen esta primera parte del dossier, como la segunda de pronta aparición, es a la vez un convite a la reflexión que propone cada artículo pero a la vez a establecer una serie de conexiones que están en la memoria colectiva de cada región. Es una invitación a pensar este corpus como parte de una matriz que nos lleva a reflexionar localizadamente y como una estrategia para poder reactivar memorias muchas veces silenciadas u obturadas (Aprea, 2008 y 2012; Barrios, 2016). Se trata de ir construyendo desde la producción audiovisual, la reflexión académica y la recepción de una lectura también situada una triangulación que pueda ser superadora de las visiones tradicionales sobre la producción audiovisual argentina y que abran nuevas miradas necesarias para la construcción del campo de estudios audiovisuales verdaderamente federal, situada y decolonizada (Solanas, 1973, Lander, 2000; Vellegia, 2009).

### Referencias bibliográficas

- Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, Universidad Nacional General Sarmiento.
- Apra, G. (Comp). (2012). *Filmar la memoria. Los documentos audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Buenos Aires, Universidad Nacional General Sarmiento.
- Arancibia, V. (2015). *Nación y disputas distributivas en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. Tesis del Doctorado en Comunicación. SEDICI Repositorio UNLP, La Plata. [En línea], consultado el 20 de diciembre de 2017. URL: <http://hdl.handle.net/10915/46617>
- Arancibia, V. (2014). “Hacia una articulación identitaria. La nueva televisión Argentina en la encrucijada de la reconstitución de memorias”. En: González Pérez, C. Burgos, R & Bergesio, L (comps). *Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia. XV Congreso REDCom*, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Barrios, C. (2016). “Memorias y modos de narrar del cine de gauchos milagrosos”. En: Giordano, M et al (Comps). *Cine de Gauchos Milagrosos Correntinos. Perspectivas en debate*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Conicet-UNNE, pp. 23-34.
- Becerra, M. (2016). “Restauración: cambios en las políticas de comunicación”, *Épocas*. [En línea], consultado el 20 de enero de 2018. <http://revistaepocas.com.ar/restauracion-cambios-en-las-politicas-de-comunicacion/>
- Beceyro, R. (1997). *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Buenos Aires, Paidós.
- Beceyro, R. (2014). *Cine y Región. Ensayos, proyectos y películas*, Entre Ríos/ Santa Fe, Eduner.
- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*, Buenos Aires, Ed. Miño Dávila.
- Duhau, B. & Wenceslau, T. (2016). “Representaciones de género en el cine argentino. Un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas”, *Un Pastiche*. [En línea], consultado el 26 de diciembre de 2017. <https://unpastiche.files.wordpress.com/2016/11/informecompletomujeresycineargentinounpastiche2016.pdf>
- Getino, O. (1990). *Cine y dependencia: el caso argentino*, Buenos Aires, Punto Sur
- Getino, O. (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus.
- Getino, O. & Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, INCAA – Altamira.
- González, D. & Nicolosi, P. (2017). *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gómez, L. (2012). *Construyendo historias. Ver para creer en la Televisión. Relatos y narraciones en la Televisión Digital Argentina*, La Plata, Ed. EPC. FPyCS, UNLP.

- Grimson, A. (2004). *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- Grüner, E. (2002). “El sitio de la mirada”. *Conferencia dictada en SEMA*. [En línea], consultado el 26 de diciembre de 2017. URL: [http://www.sema.org.ar/downloads/SemPrim\\_02\\_Gruner.pdf](http://www.sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf)
- Haesbaert, R. (2010). *Regional-Global, Dilemas da Região e da Regionalização na Geografia Contemporânea*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- Lander, E. (comp.). (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Martel, L. (2018) “La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso”, *El País*, Enero, 17. [En línea], consultado el 20 de enero de 2018. [https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674\\_495994.html](https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html)
- Martín-Barbero, J. (1987). “La comunicación desde la cultura”. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, V. 1, N° 3, Colima, pp. 45-69.
- Peña, F. & Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Reguillo, R. (2008). “Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia”. *Diploma superior en educación, imágenes y medios*. FLACSO, Buenos Aires [En línea], consultado el 23 de diciembre de 2017. URL: <https://www.scribd.com/document/291024666/PoliticadelaInVisibilidadLaConstruccionSocialdeLaDiferencia>
- Richard, N. (1997). “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”. En: *Revista Latinoamericana*, Vol. LXIII, N° 180, pp. 345-361.
- Richard, N. (2004). “Prólogo”. En: Escobar, T. *El arte fuera de sí*, Asunción, FONDEC-CAV / Museo del Barro, pp. 5-8.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños. [En línea], consultado el 23 de diciembre de 2017. URL: [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45\\_segato\\_web.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf)
- Solanas, F. et al. (1973). *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Vellegia, S. (2009). *La máquina de la mirada, Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira- INCAA.