

## AFFECTIVIDAD Y LIRISMO EN *NOSILATIAJ, LA BELLEZA DE DANIELA SEGGIARO*: UN ABORDAJE SOBRE LA REPRESENTACIÓN DEL PUEBLO WICHÍ

*Affectivity and lyricism in nosilataj, beauty by Daniela Seggiaro: an approach to the representation of the Wichí people*

Ana Gabriela Aban\*

<https://orcid.org/0000-0002-4310-6900>

### Resumen

Este trabajo versa sobre la representación del pueblo wichí en la película *Nosilataj, la belleza* (2012) de Daniela Seggiaro. En el marco de una propuesta filmica que explora una dimensión lírica-afectiva, el objetivo es analizar esta dimensión como modo de aproximación al universo cultural y simbólico de la comunidad wichí a partir de los aportes de Didi-Huberman y de las especulaciones teóricas sobre el llamado “giro afectivo”. La problemática de la representación de los pueblos dialoga también con un enfoque decolonial y estudios subalternos.

Se postula, así, un abordaje de *Nosilataj...* en tanto territorio de lo sensible en el que se articulan las intensidades de un tejido social complejo con la experiencia afectiva de la realizadora, a través de un montaje filmico que privilegia lo sensorial y la belleza de un pueblo sometido a condiciones que dificultan su subsistencia. El filme ensaya formas cinematográficas que presentifican el universo simbólico de la comunidad wichí a partir del trabajo con el cuerpo singular de la protagonista y a través de una visualidad perceptiva que posibilita evocar los vínculos vitales con la cultura de origen.

<Afectividad> <Lirismo> <Representación> <Comunidad Wichí>

### Abstract

This work discusses the manner in which the *Wichí* people is represented in the film *Nosilataj, Beauty* (2012) by Daniela Seggiaro. Within the framework of a film proposal that explores a lyrical-affective dimension, the objective is to analyze this dimension as a way of approaching the cultural and symbolic universe of the *Wichí* community based on the contributions by Didi-Huberman, and theoretical speculations about the so-called “affective turn”. The issues regarding the representation of the people are also related to a decolonial approach and subaltern studies.

Thus, an approach to *Nosilataj, Beauty*, as a predominance of the sensorial, is proposed. In such approach, the intensities of a complex social fabric are correlated with the affective experience of the filmmaker, by means of a film editing that favors the sensorial and the beauty of a community subjugated to conditions hindering its subsistence. The film tests film forms that make evident the symbolic universe of the *Wichí* community from the work of the singular body of the lead character, and through sensory visual elements that allow to evoke the primary bonds with the culture of origin.

<Affectivity> <Lyricism > <Representation> <Wichí Community>

Recibido: 07/09/2020 // Aceptado: 20/10/2020

\* Licenciada en Letras. Becaria Doctoral del Instituto de Investigaciones sobre el lenguaje y la cultura (INVELEC), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. [anagabriababan@gmail.com](mailto:anagabriababan@gmail.com)

*Exponer a los pueblos supone exponerse a la alteridad, es decir, enfrentarse –cuando uno es poeta o cineasta– a un “gueto” en el cual ya no se estará en absoluto protegido (...) Exponer a los pueblos no solo sería, en consecuencia, “comprometerlos” a figurar en el lugar de un rodaje. Sería, sobre todo, “comprometerse” uno mismo, desplazarse hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse ante la vida.*

Georges Didi-Huberman.

## 1. Introducción

*Nosilataij, la belleza* (2012) es la opera prima de Daniela Seggiaro. Filmada en el interior de Salta (Argentina) y protagonizada por una adolescente wichí, la película teje una trama argumental en la que, diferencias étnicas y culturales conducen a reflexionar sobre los complejos modos de colonialismo que aún persisten en las dinámicas sociales, culturales e históricas del Noroeste Argentino. Pero al mismo tiempo, gracias a las imágenes y articulaciones del lenguaje cinematográfico, incursiona en una dimensión poco visitada del pueblo wichí<sup>1</sup>: su noción de belleza y la relación cuerpo-afectividad. Subrayando el carácter desconocido, ignorado de uno de los pueblos originarios que aún subsiste en la provincia de Salta.

Reconocida y premiada en numerosos festivales internacionales de cine, *Nosilataij...* ha suscitado la atención y el interés de la crítica. Se han realizado estudios de distintos aspectos de la película y desde enfoques múltiples que van desde perspectivas de género, identidades regionales, trabajos vinculados con la creciente producción cinematográfica del Noroeste Argentino en las últimas décadas hasta propuestas de análisis contrastivos con otras realizaciones audiovisuales que tematizan la cuestión indígena<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Las comunidades wichí se extienden a lo largo de un extenso territorio que va desde el sur de Bolivia hasta la provincia de Chaco, Argentina. Se encuentran, mayoritariamente, situadas a lo largo de dos ríos: el Bermejo y el Pilcomayo. Los wichí son pobladores ancestrales de estas tierras. A diferencia de otros pueblos nativos de Argentina, conservan en su mayoría la lengua propia, que se trasmite de generación a generación (Unamuno, 2020).

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, Punte (2013) encuentra en *Nosilataij...* las huellas de un cine capaz de superar “el carácter normativizador de la tecnología de género” e instalar “otro tipo de agenciamiento femenino”. Cebrelli (2014), desde los estudios de cultura y comunicación en América Latina aboga por la crítica de representación de las identidades regionales que favorecen las marcas de varias colonialidades. Rodríguez (2014) propone una lectura de *Nosilataij...* en diálogo con *La ciénaga* (Martel, 2001) y *Deshora* (Sarasola-Day, 2013) e indaga de qué manera “estas narrativas toman una postura sobre la región y alteran imaginarios cristalizados”. Arancibia (2015) postula una refundación del campo audiovisual en el NOA entre los años 2003 y 2013. La película de Seggiaro se ubica, según este autor, en un tercer momento de la producción cinematográfica salteña que implicó la consolidación de políticas federales destinadas al fomento audiovisual, junto a “nuevas representaciones de los territorios y de las identidades”. Echenique (2016) y Soberón (2017) recuperan la propuesta de Arancibia, pero mientras la autora se centra en las estrategias narrativas y discursivas de la película que funcionan como elementos disruptivos respecto de las representaciones hegemónicas sobre la salteñidad, Soberón focaliza en las relaciones de poder, disciplinamiento y control desde la perspectiva de Michel Foucault. El trabajo de Echenique incorpora fragmentos de una entrevista realizada a la directora de *Nosilataij...* que resultaron valiosos en el proceso de elaboración de este artículo. Por su parte, Zubia (2017) analiza, junto a *Nosilataij...*, los documentales *Gran Chaco* (Van Esso, 2015) y *Kajianteya, la que tiene fortaleza* (Samyn, 2012) a partir de la problemática del desmonte y la erosión del paisaje cultural del Chaco Salteño. El artículo

Este artículo se centra en la representación que construye Seggiaro del pueblo wichí. En el marco de una propuesta filmica que explora una dimensión lírica-afectiva, el objetivo es analizar esta dimensión como modo de aproximación al universo cultural y simbólico de la comunidad wichí a partir de los aportes de Didi-Huberman y de las especulaciones teóricas sobre el llamado “giro afectivo”. La problemática de la representación de los pueblos dialoga también con un enfoque decolonial y estudios subalternos.

Se postula, así, un abordaje de *Nosilatiáj...* en tanto territorio de lo sensible en el que se articulan las intensidades de un tejido social complejo con la experiencia afectiva de la realizadora, a través de un montaje filmico que privilegia lo sensorial y la belleza de un pueblo sometido a condiciones que dificultan su subsistencia. El filme ensaya formas cinematográficas que presentifican el universo simbólico de la comunidad wichí a partir del trabajo con el cuerpo singular de la protagonista y a través de una visualidad perceptiva que posibilita evocar los vínculos vitales con la cultura de origen.

## 2. Exponer a los pueblos...

En el libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Georges Didi-Huberman (2018) se ocupa de los modos de representación de los pueblos en la pintura, la fotografía, la literatura y el cine europeo<sup>3</sup>. Parte de la premisa de que en la actualidad dichos pueblos enfrentan, por un lado, la censura y, por otro, la sobreexposición, ya que en las imágenes que se privilegian desde espacios socialmente hegemónicos –y en el marco de la circulación mediática contemporánea– no se les otorga espacio para su representación, o bien se les sobreimprimen las huellas del espectáculo convirtiéndolos en estereotipos<sup>4</sup>. Representados entre esos dos extremos –subexposición o sobreexposición– los pueblos parecen condenados a desaparecer.

Walter Benjamin había advertido ya sobre la necesidad de una historia que pueda incluir a los “sin nombre”. Didi-Huberman recupera esta preocupación y se interroga:

---

de este autor permite historizar la situación socio-política de la comunidad wichí. Finalmente, Bertone (2018) contextualiza su trabajo en las políticas de exterminio perpetradas desde la conquista de América. La óptica colonial se desplaza a partir del reconocimiento de los pueblos originarios como sujetos de derecho (década del '80). La autora propone una lectura del documental *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (Mapelman, 2010) y de *Nosilatiáj...*, en tanto recuperan las voces de las comunidades pilagá y wichí respectivamente, incluyendo sus lenguas.

<sup>3</sup> El autor observa que es en la proyección de *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* donde el pueblo aparece por primera vez en escena, aunque de manera casi accidental y a contrapelo mismo de cualquier afán político de representación. En lo sucesivo, la historia del cine se encargará de relegar a los pueblos al lugar de figurantes. El caso del cineasta ruso Sergei Eisenstein constituye, tal vez, la excepción a la regla en los albores de una industria cinematográfica que privilegia el sistema de estudios y a los grandes actores protagónicos que triunfan en Hollywood. Habrá que esperar la aparición de cineastas como Rossellini o Pier Paolo Pasolini -como hubo que esperar un Rembrandt o un Goya en el caso de la pintura- para encontrar otro tipo de representación.

<sup>4</sup> Al referirse a la censura de los pueblos, Didi-Huberman señala que la industria mediática contemporánea “nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta por ejemplo con no enviar a un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera –sea en las calles de París o en el otro extremo del mundo– para que ésta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así alcanzar su objetivo” (2018, p. 14).

“¿No es tarea imposible o infinita devolver a cada cual su diferencia, su singularidad? Se entiende, en esas condiciones, que los figurantes planteen al cineasta una pregunta crucial, indisolublemente estética, ética y política ¿Cómo filmarlos? ¿Cómo hacerlos aparecer como actores de la historia, y no conformarse con hacerlos pasar por indistintas sombras vivas?” (2018, p.157). El término “figurantes” se utiliza en el cine para designar a los extras. La producción cinematográfica de la primera mitad del siglo XX, salvo contadas excepciones, ha otorgado a los pueblos el rol de figurantes. De ahí los interrogantes que plantea el autor francés.

La dificultad de exponer a los pueblos, de representarlos ha sido objeto de debate dentro de otras tradiciones intelectuales, no occidentales, como ser el Grupo de Estudios Subalternos del Sudeste Asiático y el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. En este sentido, la propuesta de Didi-Huberman si bien constituye un aporte sumamente valioso en el intento por trazar una historia del arte que contemple aquellas raras excepciones en las que los rostros, los cuerpos y la palabra de los “sin nombre” encuentran un espacio para la representación en la pintura, la literatura, la fotografía o el cine, no deja de estar ceñida a la tradición europeo-occidental.

Pensar, entonces, en la cuestión de la exposición de los pueblos y, en particular, en la problemática de la representación de la alteridad y la subalternidad en una película como *Nosilatiaj*... supone situar dicha problemática en el marco de una historia regional que ha estado signada por siglos de colonialismo español, subsumida por otros dos siglos durante el período de Organización Nacional y que aún resiste los avatares contemporáneos de otras formas de dominación<sup>5</sup>. Por lo tanto, en estas páginas se dialogará también con estudios sobre subalternidad, particularmente con las reflexiones teóricas de Ranajit Guha y John Beverley.

Ahora bien, el planteo de Didi-Huberman al focalizar en la necesidad de devolver la palabra a los pueblos “figurantes” y recuperar sus singularidades, introduce –de alguna manera– la problemática de la alteridad y la subalternidad, aunque más no sea en el espacio acotado de las tradiciones legadas de occidente. Buceando en estas tradiciones, el autor encuentra que ya en el S.XIX el historiador francés Jules Michelet “fue uno de los primeros (...) en comprender que no se podía comprender nada en el mundo sin entrar en la profundidad de los pueblos” (Didi-Huberman, 2018, p.118) y cita el testimonio del historiador a raíz de la publicación de su obra titulada *El pueblo*: “Nací pueblo, llevaba al pueblo en el corazón. Pude, en [18]46, enunciar el derecho del pueblo más de lo que nunca se hiciera... Pero su lengua, su lengua me era inaccesible. No pude hacerlo hablar” (Michelet en Didi-Huberman, 2018, p.119). Poco más de un

<sup>5</sup> Aunque la colonización del territorio chaqueño (cuyas referencias geopolíticas se incorporan en la nota 8) se haya profundizado y concretado después con posterioridad a la independencia de España (en 1884, durante el período de Organización Nacional en Argentina, el Congreso decide la ocupación militar de dicho territorio), las comunidades wichi “desde la época colonial hasta la actualidad [...] resistieron durante siglos los avasallamientos de la sociedad mayoritaria, que restringió –y en ciertos casos prohibió– sus prácticas sociales, religiosas y económicas. En concordancia, la colonia española –y posteriormente, el Estado argentino– llevaron adelante la expropiación de las tierras ocupadas por éste y otros pueblos indígenas” (Buliubasich, Ossola y Rodríguez, 2019, p.136).

siglo después Gayatri Spivak (1988), desde la India, pronuncia su célebre interrogante: ¿puede hablar el subalterno?

### **3. El giro afectivo**

Considerando el enfoque de Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, es importante consignar que a mediados de los años noventa surge una nueva perspectiva crítica en el campo de las humanidades que se conoce como “giro afectivo”. El afecto, “que guarda relación con conceptos tan diversos como las pasiones, los estados de ánimo, las sensaciones, los sentimientos y las emociones”, ha sido una noción recurrente en la historia de la filosofía, aunque se resiste a una única conceptualización (2017, p.358).

Autores como Brian Massumi, siguiendo a Gilles Deleuze, postulan “la autonomía de los afectos” y los distinguen de las emociones. Para Massumi “mientras [los primeros] son desestructurados, auténticos y no lingüísticos, las emociones serían la expresión de tales afectos atravesada por la dimensión cultural y la lingüística” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, p.358).

Otras contribuciones enfatizan en el papel que desempeñan los afectos “en los estudios sobre la cultura”, prestando atención a las “fuerzas e intensidades” que se ponen en juego “más allá del sujeto individual” y permiten “entender cómo la afectividad impregna el tejido de lo social participando en la normalización y naturalización de las relaciones de poder, al mismo tiempo que conllevan un fuerte potencial para desarticularlas” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, p.358).

A su vez, Depetris Chauvin y Taccetta señalan que el arte siempre estuvo vinculado a los afectos y efectos sensibles ya que el cuerpo es “una superficie de sentidos, un lugar en relación con el mundo, un mapa sensible que se ve afectado también por el arte” (2017, p.360). Cada obra de arte forma “parte del mundo”, pero se sitúa también en un “aparte” vinculado a un “exceso” de sentido difícil de describir, “un excedente que permanece en la dimensión de lo afectivo” (Simon O’Sullivan en Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, p.360). Autores como Jonhatan Flatley proponen pensar el afecto como un “vaso comunicante” entre la estética y la historia que, a través de “cartografías afectivas”, vinculan el “extrañamiento” del lector/espectador con el mundo histórico (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, p.360).

En el campo del cine, en la academia anglosajona, se ha indagado “la presencia y la importancia del afecto en la imagen en movimiento”. A partir de los aportes de Deleuze y del pensamiento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty, autores como Vivian Sobchack, Laura Marks, Jennifer Barker, Giuliana Bruno y Elena del Río impulsaron una línea de investigación centrada en el afecto como “sistema de conocimiento” y como punto de entrada para el análisis filmico. “Esta búsqueda de ‘inmersiones afectivas’ se combina, por un lado, con una atención a lo específicamente material y, por otro, con un intento de recuperar la importancia de la forma y la estructura en el estudio de la sensación” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, pp.360-361).

En efecto, Laura Marks (2000) en base a estudios de obras cinematográficas y audiovisuales producidas en contextos de interculturalidad y movimientos diaspóricos, propone la noción de visualidad háptica (del griego háptō: relativo al tacto) para hacer referencia a formas de experimentación con la imagen visual que logran “tocar” al espectador al explorar sus sentidos proximales, haciendo de la vista y el oído órganos que funcionan ya no a distancia (es decir, aislando la pantalla y sus figuras de nuestro cuerpo) sino por medio del tacto “como si se tratara de una película que tocamos con nuestros propios ojos” (Escobar, 2020). El ojo se convierte en un órgano de “toque”, de manera tal que “el espectador percibe tanto la textura como el objeto en la imagen. Mientras que la percepción óptica privilegia el poder representacional de la imagen, la percepción háptica privilegia la presencia material de la imagen” (Marks, 2000, p. 163). Esa materialidad de la imagen logra evocar una presencia corporal, una memoria perceptiva vital para quienes que viven fuera de sus culturas de origen. Se entiende, entonces, que este modo de explorar las formas cinematográficas revitalice lo afectivo, atendiendo a las dimensiones sensoriales de lo háptico<sup>6</sup>.

Por su parte, Eugenie Brinkema postula la necesidad de indagar el potencial de las formas cinematográficas, enfatizando en “las particularidades textuales y texturales” y recuperando aportes de Marks o Mark Paterson sobre “la matriz táctil que pone en juego la noción misma de representación al dar cuenta de los modos en que ciertas estéticas participan de la construcción de ‘formas de estar juntos’” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, pp. 360-361).

El cine es también “un lugar (...) abierto a la experimentación con los afectos, pues su modo de afectar implica un trabajo con el espectador anclado en lo más propio de su materialidad, es decir, en los aspectos narrativos y formales”. Las herramientas cinematográficas son las que “trazan vías alternativas de presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, p. 363).

Estas las líneas de análisis permitirán abordar la película *Nosilatiáj*... como territorio de lo sensible, de exploración de los afectos, en el que se articulan las intensidades de un tejido social complejo con la experiencia afectiva de la realizadora; y en el que, a través del trabajo con determinados elementos narrativos y formales, se privilegia la representación de los pueblos a partir del cuerpo singular de la protagonista de la película (Didi-Huberman). Ese cuerpo en tanto “superficie de sentidos” permite a la cineasta revitalizar el universo simbólico de la comunidad wichí y hacerlo ingresar en el espesor de la trama de la historia.

---

<sup>6</sup> Siguiendo la propuesta de la autora es importante consignar también que “la visualidad háptica es una ‘distribución de lo sensible’ en los términos –igualitarios– que propone Rancière, en el sentido que dicha distribución sensoria se diferencia de la posición dominante o hegemónica de la visualidad óptica” (Marks en Escobar, 2020).

#### 4. *Nosilatiaj...*

Protagonizada por una adolescente wichí, Rosmeri Segundo en el papel de Yolanda, la película comienza con sus recuerdos de infancia. En una dimensión lírica que explora lo sensorial como primer modo de contacto, el canto de la joven sumerge al espectador en un plano general del Chaco Salteño. Luego la voz en *off* de Yolanda, en lengua wichí, acompaña las imágenes que se proyectan. Se asiste, entonces, a la “poética representación de su llegada al mundo: un parto en la naturaleza, donde el agua y los árboles [ponen] en imágenes lo narrado por su voz ya adulta (...) la importancia de la madre, la abuela, integrados al entorno, en un hermoso canto panteísta” (Halfon, 2013)<sup>7</sup>. A continuación, un plano medio de la joven remite a otro espacio-tiempo: el presente de Yolanda que trabaja como empleada doméstica para una familia criolla.

La película alterna entre dos temporalidades (pasado y presente de la adolescente) y dos espacios: el Chaco Salteño<sup>8</sup> y La Caldera<sup>9</sup>. Allí vive Sara (Ximena Banús), una mujer de pueblo en zonas semirurales que se dedica al cuidado del hogar, entre niños que la revolotean y un marido semi-ausente que la visita cada tanto para llevarle dinero. La familia que emplea a Yolanda está en plenos preparativos para la fiesta de quince años de Antonella (Camila Rogmanolo), la hija mayor de Sara y Armando (Víctor Hugo

<sup>7</sup> Diario Página 12. *Nosilatiaj, La Belleza*, De Daniela Seggiano. Suplemento Radar. Cine 2. Publicado: 12/05/2013. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8833-2013-05-12.html>

<sup>8</sup> El Chaco salteño forma parte del Chaco central y éste del gran Chaco, un área biogeográfica ubicada entre Bolivia, Paraguay, Brasil y Argentina que constituye, luego de la región amazónica, el segundo ecosistema más grande e importante de Sudamérica. El Chaco central comprende el área ubicada entre los ríos Pilcomayo al norte y Bermejo al sur; y con la región mesopotámica hacia el este y hacia el oeste las sierras subandinas. Dentro de la región central, el Chaco salteño se ubica principalmente en la provincia de Salta. Esta subregión es una zona de intersección entre los ecosistemas identificados como bosques andinos yungueños y Chaco seco, y comprende un sistema heterogéneo de bosques nublados, selvas de montaña de clima subtropical (pedemontana y montana), bosque serrano (árido, semiárido y seco) dominado por el quebracho, todos ellos distribuidos en distintos pisos ecológicos; y una fauna variada que dio lugar a la caza y la pesca y también a la cría de ganado y cultivo en baja escala. Históricamente el Chaco salteño estuvo habitado por las comunidades de la etnia wichí, chiriguano y niclavé que, de acuerdo al contexto ecológico, fueron cazadores, recolectores y pescadores, además de productores de sus propias artesanías. Estas actividades se vinculan estrictamente con la variación climática del año y ubicación geográfica precisa, y no están especializadas a un determinado tipo de especie o animal: en las comunidades más ribereñas predomina la pesca en río, mientras en que las que se ubican más hacia el monte predomina la caza con pesca irregular en las aguadas (Zubia, 2018).

<sup>9</sup> La Caldera, departamento situado al norte del Valle de Lerma, está surcado por valles que se forman por los numerosos ríos que lo rodean. Limita al norte con la provincia de Jujuy, al este con el departamento de general Güemes, al oeste con el departamento de Rosario de Lerma y al sur con el departamento Capital. Está integrado por dos municipios: La Caldera y Vaqueros. El municipio de La Caldera, cabecera del departamento, está ubicado a 25 km de la ciudad de Salta. Data del siglo XVI y su fundación se asocia a las misiones jesuíticas a las que se les adjudica la construcción de templos, escuelas y talleres en el lugar. En el siglo XVIII, luego de la expulsión de los jesuitas, se comienzan a construir las primeras viviendas [Ver: <http://www.portaldesalta.gov.ar/caldera01.htm>] La película fue rodada en Misión Cañaveral (Santa Victoria este, departamento Rivadavia) y en el municipio de La Caldera (departamento La Caldera) [En: <https://salta21.com/se-filma-en-salta-la-belleza/>], que guardan entre sí una diferencia geopolítica: mientras el primero estuvo habitado desde tiempos prehispánicos por comunidades indígenas, el segundo es el resultado del proceso de conquista y colonización de América Latina.

Carrizo). En un clima de aparente tolerancia, y cierta afectividad, Yola, como la llaman sus patrones, parece ser una más del grupo familiar. Hasta que la dueña de casa la lleva a la peluquería y, sin su consentimiento, decide que le corten el cabello para que Antonella pueda lucirlo el día de la fiesta, añadido al suyo en una trenza que se descubre al final de la película.

Esta trama argumental está basada en una historia real que llega a oídos de Daniela Seggiaro a través de los relatos de su madre. Se trata de una anécdota originalmente situada en Embarcación<sup>10</sup> que le sucedió a una mujer wichí ya fallecida. Una mujer que, como se verá más adelante, las propias comunidades describían como “dueña de las palabras”, una “poeta ágrafa” según testimonio de la realizadora<sup>11</sup>. A partir de esta anécdota que inspira el argumento de *Nosilataij*... la directora crea un mundo ficcional en el que se condensan complejas relaciones de poder entre la cultura criolla y la cultura wichí, pero también va trazando una ruta, explorando el camino de lo sensible en el que sobrevive la cultura wichí y su universo de representaciones.

## 5. La relación cultura criolla-cultura wichí

### 5. 1. La directora y su vínculo con la cultura wichí como sustrato para la realización del filme

Hija de la antropóloga salteña Catalina Buliubasich, quien se ha dedicado en profundidad al estudio de la comunidad wichí, el vínculo de la directora con este pueblo se inicia mucho antes del rodaje de *Nosilataij*.... Así lo relata la cineasta:

“Tuve la suerte de trabajar en la zona del Chaco Salteño como realizadora en unos documentales y fueron esas experiencias las que me marcaron fuertemente. También fue fundamental bucear por el cuaderno de notas de mi madre a la hora de escribir el guión. Gracias a ella he tenido presente toda la temática indígena y en particular la wichí en mi hogar desde que era niña” (Seggiaro en Halfon, 2013)<sup>12</sup>.

El lugar de percepción desde el que se enuncia se vincula, así, con la experiencia afectiva de la realizadora en torno a ciertas vivencias que se remontan a su infancia y que le permitieron construir parte del universo ficcional de *Nosilataij*... Ahora bien, junto al contacto temprano con la cultura wichí, está también su matriz de origen: la cultura criolla. Dice al respecto la directora:

<sup>10</sup> Localidad situada en el departamento general José de San Martín. Éste, junto al departamento Rivadavia y al departamento Orán, se ubican en el extremo norte de la región chaqueña.

<sup>11</sup> Entrevista en el aula. Daniela Seggiaro. Laborario Audiovisual (LAPae), Universidad Nacional de Salta. Publicado 4/12/2015. [Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=X6I\\_iWnk5xg](https://www.youtube.com/watch?v=X6I_iWnk5xg)]

<sup>12</sup> Diario Página 12. *Nosilataij*, La Belleza, De Daniela Seggiaro. Suplemento Radar. Cine 2. Publicado: 12/05/2013. [Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8833-2013-05-12.html>].



*El mundo criollo lo armé en referencia a muchas cosas de mi propia infancia salteña en Ciudad del Milagro<sup>13</sup>, particularmente. El espacio que fui a buscar, simbólico, lo encontré en La Caldera, pero [era] un barrio que se acercaba mucho al barrio que yo tenía en mi imaginación y en mi recuerdo. Y [en] toda la película lo que fui trabajando fue esta idea del recuerdo (...) Construir con el propio recuerdo todo el mundo criollo como para generar la relación entre la memoria de Yolanda y la memoria de la vivencia propia donde me parece que en esa vivencia siempre estuvo también atravesada por esta otra cosa de la otredad (Seggiaro en Echenique, 2016).*

El mundo criollo es el que Daniela Seggiaro conoce en profundidad. Al vínculo con el mundo wichí (“la otredad”) hubo que construirlo, aunque la experiencia afectiva de “otredad” era ya una experiencia que formaba parte de su infancia. Tal vez por ello, la cineasta logra encontrar el modo de representar la relación entre dos culturas no solo a partir de un matiz afectivo sino fundamentalmente en la complejidad y el espesor que impregnan esa afectividad, como se verá en el apartado siguiente.

### *5. 2. La construcción de las relaciones afectivas entre los personajes al interior del filme*

La protagonista de la película es casi una niña. A muy temprana edad ha tenido que migrar de su comunidad en busca de mejores condiciones de vida. Sus patrones le ofrecen alimento, vestimenta y cuidado a cambio del trabajo doméstico en un hogar humilde de un pueblo salteño, “territorio donde resabios inscriptos en prácticas sociales coloniales en la actualidad hacen verosímil” este tipo de intercambios (Echenique, 2016). En este contexto, disponer del cuerpo de la joven wichí es una práctica tan naturalizada como entregar comida y vestimenta a cambio del servicio doméstico<sup>14</sup>. Sin embargo, junto a las relaciones de poder que habilitan estos intercambios, Seggiaro introduce una serie de matices que dan cuenta de la complejidad de los vínculos y las prácticas sociales.

“Esta chiquita es la única que me conoce”<sup>15</sup> dice la señora Sara, refiriéndose a Yolanda, cuando la muchacha le compra unos caramelos que le gustan. “Ella es igual que yo: no sabe bien qué le gusta, pero sí lo que no le gusta”<sup>16</sup> agrega en otra secuencia de la película en la que ambas van a una tienda a comprar ropa para lucir el día de la fiesta. Comentarios como estos presuponen un trato amable y cierta afectividad en la relación patrona-criada. A Yola, por su parte, se le permite expresarse en su lengua materna: a los hijos de Sara les gusta escucharla hablar en wichí y que luego traduzca lo que dice. También se le permite conservar –en silencio– sus creencias religiosas.

<sup>13</sup> Barrio ubicado al norte de la ciudad de Salta (departamento Capital) a pocos kilómetros del municipio de Vaqueros (departamento La Caldera).

<sup>14</sup> Se actualiza aquí el ejercicio de una práctica como el derecho de pernada aún presente en vastos sectores de la población rural del Noroeste Argentino.

<sup>15</sup> *Nosilatiaj, la belleza*, Seggiaro, 2012.

<sup>16</sup> *Nosilatiaj, la belleza*. Seggiaro, 2012.

Pero debe asistir a misa porque el hogar en el que trabaja “es católico” y, a pesar de la aparente tolerancia, “no se aceptan doctrinas diferentes”<sup>17</sup>. Y debe resignarse frente a comentarios del tipo “diosito te castigará”<sup>18</sup> cuando insinúa algún ritual vinculado con la religiosidad de su comunidad.

Ahora bien, la personalización de los vínculos laborales constituye una característica distintiva en el caso trabajo doméstico. Gabriela Ferro indaga este tipo de relaciones en el marco de las transformaciones impulsadas por la ley 26.844/13, a partir de un estudio de campo realizado en una oficina del Ministerio de Trabajo del Gobierno de la Provincia de Salta y consigna una serie de autores que han abordado esta problemática. Débora Gorban, por ejemplo, sostiene que “la relación se constituye en la ambigüedad afectiva. Siendo que la actividad se desarrolla en la privacidad del hogar en convivencia con una familia que no es propia, esta proximidad puede dar lugar a situaciones de explotación y violencia o a relaciones de tipo afectivo entre la trabajadora y quien emplea haciendo compleja la regularización y regulación del vínculo” (Ferro, 2017, p.6). La proximidad habilita diversos tipos de negociaciones entre empleadores y trabajadoras. En muchos casos estas últimas privilegian el buen trato por sobre las condiciones laborales en las que se encuentran.

En esa ambigüedad afectiva se sitúa la representación de las relaciones entre la cultura criolla y la cultura wichí en *Nosilatiáj*... Las diferencias culturales –y sus desigualdades– atraviesan la trama argumental de la película. Sin embargo, su tratamiento rehúsa los estereotipos y los enfoques dicotómicos ya que éstas se ubican en una zona de límites difusos, una frontera por momentos difícil de delinear. El rostro de Sara, en un primer plano que precede al corte de cabello de Yolanda, es un rostro angustiado y dubitativo. Se entiende entonces, parafraseando a Depetris Chauvin y Taccetta (2017), que la afectividad atraviese el tejido social, normalice y naturalice las relaciones de poder, aunque al mismo tiempo preserve su potencial para desarticularlas.

La relación entre Yolanda y Antonella merece una consideración aparte. Si se observa el manejo corporal de cada una de ellas es posible advertir que mientras la joven wichí tiene conciencia de “figurante” –aun cuando sea la protagonista de la película–, Antonella aspira a la exposición estereotipada en tanto ese es el modelo que impone la cultura del consumo. Pendiente de los preparativos para la fiesta de quince, la hija mayor de Sara se peina, se corta el flequillo, se mira al espejo, se prueba el vestido, ensaya el baile que tiene preparado para el día del festejo, etc. El cuerpo de Yolanda, en cambio, es un cuerpo sumiso, al menos frente a la mirada del blanco.

Sin embargo, el cuerpo de la joven wichí ejerce un poder de seducción sobre la joven criolla. Antonella busca el contacto físico con Yolanda, la toca, le acaricia el cabello, le muestra el baile, la rodea permanentemente –quizás ello explique el deseo de lucir su trenza–. Pero también la agrede y Yolanda la ignora. Se percibe entre estos dos personajes un tipo de afectividad y de sensorialidad háptica que recuerda al vínculo entre Momi (Sofía Bertolotto) e Isabel (Andrea López) en *La ciénaga* (2001)

<sup>17</sup> *Nosilatiáj, la belleza*. Seggiaro, 2012.

<sup>18</sup> *Nosilatiáj, la belleza*. Seggiaro, 2012.

de Lucrecia Martel. Hay una escena en la que se condensa este juego permanente de atracción/agresión y rechazo: Yola está en la cocina almorzando. Antonella se acerca, le acaricia el cabello. Luego le coloca limón en el flequillo e intenta peinarla. Yolanda está muy incómoda, se siente acosada, pero no dice nada. Como tampoco dirá nada el día en que la llevan a la peluquería y le cortan el cabello, aunque su cuerpo se encargará de expresar aquello que no puede decir con palabras.

### **6. Abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos**

Yolanda lleva en el cuerpo los signos ancestrales de una cultura en la que el cabello largo y trenzado de las mujeres es expresión de belleza. De ahí una las frases inaugurales de la película que, pronunciada en lengua wichí y traducida al español, se le atribuye a la abuela de la protagonista: “tendrás un pelo hermoso como las ramas, no tienen que cortarlo nunca”<sup>19</sup>. Desde un enfoque intercultural como el que propone Ticio Escobar (1993), la noción de belleza supone situar determinados símbolos en su especificidad territorial y social.

“La larga cabellera de Yolanda”, señala Ana Inés Echenique, es también “una metáfora de su relación con una naturaleza autóctona con la cual [estos pueblos originarios] se sienten consustanciados y cuyos árboles, jamás deben ser cortados” (2016). Dicha relación se explica a partir de la cosmovisión de mundo de la cultura wichí que se encuentra en consonancia con el entorno natural, conformando un entramado íntimo (Buliubasich y Rodríguez, 2009). Cosmovisión plasmada en la frase que pronuncia la abuela de la protagonista al inicio de la película. Se trata de una convivencia con el mundo natural “que sugiere el reconocimiento de una ontología diferente a la occidental en la que el conjunto de plantas, animales y minerales tiene agencia y se constituyen como actuaciones-no humanas en interacción con los humanos” (Zubia, 2017, p. 172). A su vez, la relación de las comunidades wichí con la tierra es una relación de pertenencia, “concepción profundamente diferente a la que nos es habitual: la propiedad individual. No existe para los wichí (...) un concepto de propiedad de carácter excluyente en lo espacial” (Buliubasich y Rodríguez, 2009, p. 24).

Se entiende, entonces, que el corte de cabello de la protagonista, como el desmonte del Chaco Salteño (problemática que la película también sugiere como se verá en las próximas páginas), condense la violencia física y simbólica consumada por el hombre blanco de la cultura occidental. Los vómitos y la fiebre de la joven, como reacción frente esta violencia, hablan de un cuerpo que siente y experimenta lo que la lengua no puede decir, y más aún si es la lengua del conquistador la vía de expresión. Parafraseando a Depetris Chauvin y Taccetta, si se introduce el cuerpo en “la ecuación de la experiencia”, la percepción aparece como un modo diferente de cognición y significación que excede la esfera de lo lingüístico (2017, p.359).

En paralelo la tierra tiembla. El cuerpo enfermo de Yolanda viene acompañado de la amenaza de movimientos tectónicos que parecen querer reafirmar esa relación de

<sup>19</sup> *Nosilatiaj, la belleza*. Seggiaro, 2012.

continuidad con el mundo natural. Mientras tanto, la cultura del conquistador se expresa en las imágenes de La Virgen y El Señor del Milagro, los santos patronos del “pueblo” salteño, que se proyectan por televisión y que aparecen como vía de salvación frente a la inminencia de una catástrofe natural.

“Tanto lío por una simba mataca”<sup>20</sup> dice la señora Sara, fiel devota, frente al cuerpo postrado de la protagonista<sup>21</sup>. La muchacha no responde. Tampoco hay diálogo en la escena en la que Guillermina (Guillermina Martínez), la madre de Yolanda, ve a su hija con el cabello corto. Nuevamente el silencio que es un silencio de siglos frente a los atropellos perpetrados hacia las culturas originarias.

Pero si se presta atención a los recursos narrativos y formales que utiliza Seggiaro, la escena del corte de pelo “es presentada a través de la ausencia de imagen (...) 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” (Echenique, 2016). Ello se logra a través de un montaje filmico que recupera en imágenes, o desde la sonoridad del canto y la lengua wichí, la belleza –pero también la pobreza y la explotación– de un pueblo asentado en las orillas del río Pilcomayo y sometido a condiciones que dificultan su subsistencia<sup>22</sup>.

Por ello, junto al *pathos* de la protagonista, aparece la belleza de un cuerpo y un rostro en su singularidad, pero también como expresión colectiva del pueblo wichí. De ahí la propuesta de Didi-Huberman de que “lo que hay que exponer son los pueblos no los ‘yos’”. Sin embargo “hay que abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos en una construcción –una serie, un montaje– capaz de *sostener sus rostros* entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o la dicha del encuentro” (2018, p. 54). El cuerpo de Yolanda aparece, así, expuesto en la desdicha de una pérdida, pero también en la dicha de un encuentro que implica el retorno a la comunidad: al final de la película cuando la muchacha descubre su trenza añadida al cabello de Antonella, regresa al Chaco Salteño. Y un encuentro afectivo que también resulta de la experiencia de realización de la película.

<sup>20</sup> La palabra “simba” es de origen quechua y significa “trenza”. Por su parte el término “mataca”, que significa “animal de poca monta”, se utilizaba antiguamente para designar en forma despectiva a los wichí. La expresión tiene un claro sentido peyorativo sobre todo si se tiene presente que, en la actualidad, se reconoce el término “wichí” como etnónimo, es decir, como una autodenominación étnica. La palabra “wichí” representa a los humanos, pero que en un sentido más amplio designa a todo aquel que favorece la vida (Buliubasich, Ossola y Rodríguez, 2019).

<sup>21</sup> *Nosilatiaj, la belleza*, Seggiaro, 2012.

<sup>22</sup> Según consignan Buliubasich, Ossola y Rodríguez “se destaca –para los miembros de este pueblo– la pronunciada desigualdad con respecto al acceso a bienes y servicios relacionados con la salud, la educación, la justicia y la vivienda”. Así, aunque “la vitalidad de la lengua wichí y el mantenimiento de un patrón organizativo predominantemente rural y comunitario pueden entenderse como una manifestación de resistencia étnica (Hecht, 2006), la restricción en el acceso a los bienes y servicios económicos, escolares, sanitarios, y judiciales, muestra la alarmante brecha socioeconómica que existe entre este pueblo” (2019, p. 137).

## 7. Lirismo, voz en *off* e imágenes no figurativas: el territorio de lo sensible como forma “de estar juntos”

La alternancia entre el presente de la joven wichí y el pasado en el seno de su comunidad se introduce a partir de algún elemento narrativo o icónico que funciona como disparador de la memoria, tanto para la protagonista como para el espectador. En las primeras secuencias del filme, se la ve regresar de misa con la familia de Sara e ingresar a la casa. La puerta se cierra y un plano detalle muestra un cartel cuya inscripción dice: “Este hogar es católico, no aceptamos doctrinas diferentes. Gracias por respetarnos”<sup>23</sup>. A continuación, la voz en *off* de Yolanda –que se combina con imágenes no figurativas del monte chaqueño, con el sonido de los pájaros y el agua del río que corre– pronuncia: “Los ancianos piensan que el viento, el cielo, los árboles y todas las cosas de la tierra merecen nuestro respeto porque somos parte de ellas. Después supimos de la existencia de un único Dios, dueño de todo”<sup>24</sup>. La escena siguiente se logra a través de un fundido en el que canto de los pájaros es el elemento cohesivo entre una imagen y otra: el espectador tiene ahora ante sí la imagen nítida del Chaco Salteño en un plano general en el que se ve a Yolanda de niña caminando por el monte.

El contraste entre la cultura criolla y la cultura wichí se produce, así, no solo por la incorporación de otro relato que pone en tela de juicio la palabra del Dios católico, único y soberano, sino a través de un montaje que implica un cambio de registros: el realismo de las escenas que corresponden al presente de la protagonista alterna con la dimensión lírica de las imágenes no figurativas que acompañan la voz en *off* de Yolanda. Ello se desprende del afán de trabajar texturas y se logra a partir de un recurso que utiliza la fotografía que consiste en sustituir el lente u objetivo de la cámara por un orificio (estenopo) que es el encargado de formar la imagen, una imagen cuya nitidez se pierde. Hay diferentes formas de lograr imágenes estenopeicas. En el caso de *Nosilatiáj* se apeló a un recurso casero al quitar el lente de la cámara y colocar, en su lugar, un cartón con un pequeño orificio. Como resultado de ello, según testimonio de Seggiaro, se logró que la palabra de Yolanda, su voz en *off* se proyectara junto a imágenes no figurativas (Echenique, 2016).

La sonoridad de la lengua wichí, junto al canto de los pájaros, el fluir del agua del río y el espesor, la textura de las imágenes estenopeicas dan como resultado una combinación entre la sensorialidad de lo visual, lo auditivo y lo táctil. En ello radica la dimensión lírica que se analiza en estas páginas<sup>25</sup>. Este modo de explorar las formas

<sup>23</sup> *Nosilatiáj, la belleza*, Seggiaro, 2012.

<sup>24</sup> *Nosilatiáj, la belleza*, Seggiaro, 2012.

<sup>25</sup> Didi-Huberman se refiere a una actitud lírica como modo de representación de los pueblos que puede rastrearse en obras como *Los miserables* de Víctor Hugo, en la poesía de Charles Baudelaire, en películas del neorrealismo italiano (como las de Roberto Rossellini) hasta llegar al cine de Pier Paolo Pasolini. Dicha actitud consiste en recuperar la belleza de los rostros y los cuerpos singulares de los pueblos a través de una imagen literaria o un montaje filmico, en “inventar una poética del pueblo” y se distingue de la actitud documental en la medida en que ésta última aspira a “*citar*, hacer resonar la palabra obrera”. Se trata, según el autor, de “dos formas de compromiso estilístico, no excluyentes una de otra” (2018, p.119) y no exentas de una toma de posición política. En el caso que aquí se analiza, la belleza de la cultura wichí reverbera en la multisensorialidad a la que acude la cineasta como modo privilegiado de construcción/representación.

cinematográficas revitaliza lo afectivo, atendiendo a las dimensiones sensoriales y a las particularidades textuales y texturales de lo háptico. Se trata de ricas combinaciones imagéticas y sensitivas que apelan a la construcción de “formas de estar juntos” (Eugenie Brinkema en Depetris Chauvin y Taccetta, 2017, p. 361).

Ahora bien, junto a las imágenes estenopeicas y la voz en *off* de Yolanda, la película incorpora otras escenas filmadas en el Chaco Salteño en las que se observa nuevamente una alternancia de registros. Por un lado, un enfoque etnográfico a través del cual se muestran ciertas prácticas que reflejan los modos de vida de la comunidad wichí (la pesca, el hilado, el tallado en madera, etc.), a la vez que se sugiere un medioambiente amenazado por la explotación forestal y a su población inmersa en la pobreza. Por otro lado, escenas en las que se reconstruyen fragmentos de la infancia de la protagonista.

En el primer caso, se destaca la sutileza en el tratamiento de las imágenes: así como no es necesario filmar el corte de pelo, tampoco hace falta mostrar una topadora para hacer referencia al desmonte<sup>26</sup>. Basta el ruido de la máquina para que el espectador imagine una escena que constituye un fuera de campo.

En el segundo caso, se evocan tanto las figuras que pertenecen al círculo familiar más íntimo de la protagonista –los abuelos, el padre, la madre– como otras que también forman parte de su memoria afectiva y corpórea –los amigos de la infancia– a través de un montaje que apela, una vez más, a la multisensorialidad. Precedidas, en general, por imágenes estenopeicas que van creando un clima, una atmósfera particular, en estas escenas se acude a la potencia de lo visual –el monte, el río, los árboles filmados ahora en toda su nitidez– que se articula con la dimensión sonora y háptica. Por lo tanto, la construcción que se realiza del monte chaqueño opera también en dos dimensiones: como espacialidad amenazada, pero también como visualidad perceptiva que posibilita evocar los vínculos vitales con la cultura de origen.

Hay una escena en la que la cámara enfoca en un plano detalle las manos del padre de Yolanda tallando lo que se convertirá en un juguete para la niña: un sapo de madera. Mientras ello sucede, se produce una combinación entre la imagen en movimiento (la acción de tallar) y la sensación táctil de estar acariciando la superficie de lo tallado, como si se tratara de un objeto (y una película) que, escenas como ésta, tocamos con nuestros propios ojos. Luego la niña toma el juguete en sus manos y lo acaricia, explorando la sonoridad al deslizar suavemente una rama por las pequeñas hendiduras de la madera. El sapo de madera se ha convertido en un instrumento musical. En otro pasaje, un juego de niños junto al canto y la danza son enfocados desde arriba creando un movimiento coreográfico, rítmico.

<sup>26</sup> Gonzalo Zubia se refiere a explotación forestal en el Chaco Salteño y señala que “la primera parte de este proceso se caracterizó por el desmonte de árboles –quebrachos principalmente en la zona– de Chaco, Formosa y Santiago del Estero. A esa primera desarticulación ecológica le siguió la agricultura con las plantaciones intensivas de legumbres –trigo y poroto– y algodón. Y en la actualidad, derivado de aquellos dos primeros procesos agroecológicos, se despliega el modelo de negocios agro-sojero no sólo en las áreas ya desmontadas sino ampliando la frontera sojera” (2017, p. 173).

La escena final de la película muestra a Yolanda, ya adulta, que ha regresado al Chaco Salteño. Otro plano detalle enfoca las manos de la mujer wichí mientras la cámara acompaña el movimiento de trenzar el cabello. Se trata, ahora, de una combinación entre lo visual y lo háptico, en la que no es necesario acudir a la palabra. Considerando las reflexiones de Cristóbal Escobar, es posible señalar que en esta exploración perceptiva que propone Seggiaro “son los sentidos proximales (el olfato, el tacto y el gusto), además de algunas presencias materiales (sobre todo objetos y fetiches culturales) los que resultarán en una fuente indispensable de conocimiento cultural (...). En definitiva, es esta **visualidad háptica**<sup>27</sup> que toca y respira la que estará activando el sensorium intercultural de Marks –un proceso tan creativo como selectivo realizado por aquellos trabajadores audiovisuales que se mueven entre culturas–” (2020).

Esa exploración perceptiva involucra una experimentación con el cuerpo que puede devenir en una “herramienta altamente política”, no solo porque permite visibilizar culturas y formas de vida que se encuentran “al margen de identidades oficiales/nacionales”, sino también porque problematiza, “desestabiliza nuestras propias estructuras dominantes de observación” en la medida en que “des-normaliza” determinadas formas de ver y de pensar (Escobar, 2020). En este sentido, el conocimiento de una cultura otra que resulta de dicha exploración afecta también al espectador al convocarlo a vivenciar/experienciar desde patrones perceptivos que dislocan su visualidad óptica, paradigma hegemónico de visualidad.

Retomando el análisis de *Nosilatiaj...* es importante tener presente que, si algunos pasajes de la película se construyen a partir del silencio de la protagonista, en otros se privilegia la fuerza de la palabra, su voz en *off* en lengua wichí que, según Daniela Seggiaro, “genera una textura sonora muy hipnótica, envolvente, poética” (En Echenique, 2016). La combinación entre la sonoridad de la lengua y la textura de las imágenes estenopeicas habilita una lectura en términos de “sonidos hápticos” que, desde la perspectiva de Marks, dicen respecto de una memoria formada en el cuerpo. El concepto que expresa esa relación con la percepción es el de “sinestesia”. Un concepto que proviene de los estudios literarios y que es muy utilizado en las líneas de análisis que se vuelcan al sonido en el cine (Dias Miranda, 2019).

Ahora bien, la voz en *off* de Yolanda está acompañada también con subtítulos en español, “subtítulos para espectadores blancos” subraya Horacio Bernardes y agrega: “allí los espectadores blancos somos, por una vez, extranjeros. Hijos de conquistadores, sometidos al idioma del otro. La forma cinematográfica, el habla, toman posición política, revirtiendo la Historia” (Bernardes, 2013)<sup>28</sup>.

Resulta pertinente, por lo tanto, dialogar con el testimonio de Daniela Seggiaro respecto de la importancia de la palabra para la mujer que inspira la trama argumental de *Nosilatiaj...* y para la memoria de la comunidad wichí:

<sup>27</sup> El subrayado es del autor.

<sup>28</sup> Diario Página 12. *Nosilatiaj, La Belleza, De Daniela Seggiaro*. Suplemento Radar. Cine 2. Publicado: 12/05/2013. [Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-28662-2013-05-16.html>]

*(...) La potencia que tiene me parece la película, se centra en ese relato literario y poético que tenía esta mujer, Yolanda (...) Hay personas que la describen como una mujer dueña de las palabras, era realmente una poeta ágrafa en este caso, porque la lengua wichí no es escrita, es oral. Entonces, no hay escritos de ella, pero sí hay relatos de ella que todavía resuenan en la comunidad, porque la mujer hacía literatura con sus palabras (...) Nosilatiáj tiene ese origen y se lo debo a esta mujer que era una dramaturga y no una escritora, pero una narradora que hacía literatura. Una persona, como la describen en las comunidades, dueña de las palabras<sup>29</sup>.*

La palabra que Seggiaro busca recuperar es una palabra poética que atesora la belleza de “una cultura ágrafa que trasmite sus valores y saberes de generación en generación”. Se entiende, entonces, que “la voz en *off* de Yolanda” [enuncie] “en su propia lengua el universo que la rodea: río, peces; red; loro; pájaros; sol; luna; cielo; abuela; tío; mis hermanos; mi mamá; mi papá; mis amigos; collares; yisca; amigos; familia; chaguar; frutos; árbol; ramos; gajos; el humo; yuyos; miel; nuestro idioma” (Echenique, 2016).

La palabra wichí y el “sonido envolvente” de la lengua se plasman, así, “en representaciones monumentalizando la oralidad como territorio de sentido y memoria” (Ib.). En el cierre de la película, que es casi un epílogo, la realizadora vuelve a privilegiar la voz en *off* de la muchacha que, ahora sin imágenes, pronuncia las palabras que refiere Echenique. Hay subtítulos para espectadores blancos, sí, pero una vez más prima la sensorialidad, el ritmo, la melodía de un idioma que presentifica y revitaliza el universo simbólico de la cultura wichí. Un idioma cuya vitalidad, a contrapelo de las condiciones materiales que dificultan la subsistencia del pueblo wichí, constituye un diacrítico identitario reivindicado entre los miembros de las comunidades y una manifestación de resistencia étnica (Buliubasich, Ossola y Rodríguez, 2019). Las razones que explican la alta vitalidad de esta lengua son diversas: “la mayoría de la población wichí habita en zonas rurales y, en parte, aislada de los centros urbanos donde el castellano es lengua mayoritaria (...) El fuerte peso de la lengua en los procesos de identificación y de construcción de pertenencias étnicas; el lugar de la lengua propia en la cosmogonía nativa” (Unamuno, 2020), entre otros.

Por último, la propuesta de Didi-Huberman abre una vez más a la reflexión en torno a la cuestión de la representación de los pueblos. “No basta”, dice el autor, “con que (...) sean expuestos *en general*: es preciso preguntarse *en cada caso* si la forma de esa exposición –encuadre, montaje, ritmo, narración, etc.– los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición)” (2018, p.150). La elección de un montaje que privilegia la visualidad háptica y la incorporación

<sup>29</sup> Entrevista en el aula. Daniela Seggiaro. Laboratorio Audiovisual (LaPae), Universidad Nacional de Salta –UNSa-. Publicado 4/12/2015. [Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=X61\\_iWnk5xg](https://www.youtube.com/watch?v=X61_iWnk5xg)].



de la lengua wichí en tanto diacrítico identitario y de resistencia, parece ser una clara opción por lo segundo.

## 8. Representar la subalternidad

Al inicio de estas páginas se ha mencionado la necesidad de un abordaje de *Nosilatiáj...* que contemple la problemática de la representación de los pueblos desde un enfoque decolonial. La comunidad wichí, como muchos otros pueblos originarios en América Latina, se inserta en el marco de una historia continental que ha estado signada por siglos de colonialismo español y que ha sido sistemáticamente sojuzgada en distintos momentos de la historia nacional y regional<sup>30</sup>.

John Beverley et al. sostienen que representar la subalternidad en América Latina significa encontrar el *locus* en donde ella habla como sujeto político y social (Beverley, Oviedo y Aronna, 1995). Ahora bien, Beverley se auto-interpela a cerca de las limitaciones epistemológicas y cognoscitivas que se ponen en juego en la representación de la subalternidad y, con plena conciencia de las relaciones de poder que subyacen a esta problemática (el autor escribe desde la academia norteamericana), señala que dichas limitaciones conllevan, además, planteos de carácter ético:

“¿No tenemos que admitir en algún momento que hay un límite a lo que nosotros podemos o debemos hacer en relación con el subalterno, un límite que no es solo epistemológico sino también ético? Un límite constituido por el lugar de historiadores (...) o de críticos literarios como yo en una posición que no es la del subalterno. El subalterno es algo que está al otro lado de esa posición” (2004, p. 68).

En el caso de *Nosilatiáj...* hubo momentos durante realización de la película en los cuales las dificultades de representar a la cultura wichí se plantearon en términos de imposibilidad de hablar por otros. Así testimonia la directora:

*Durante la escritura del guión me pregunté siempre qué diría o qué haría Yolanda en cada situación y de alguna manera,*

<sup>30</sup> Además de las dificultades y restricciones que las comunidades chaqueñas encuentran en el acceso a bienes y servicios, tal como se plantea en la nota 16, Gonzalo Zubia señala que “los diferentes mecanismos de estigmatización étnica, revalorización productiva del suelo, conflictividad por las fronteras nacionales, se constituyeron históricamente como prácticas sistemáticas que oscurecieron las trayectorias vitales de las comunidades wichí obstaculizando su acceso a las tierras. Este conjunto de operaciones se engarza en la construcción de la Nación a partir de la producción de ‘vacíos territoriales’: a la Conquista del Desierto desplegada sobre la Patagonia, desde mediados del siglo XIX en adelante, le siguió la conquista del Desierto Verde, esto es la expansión exploradora y colonizadora de la Región Chaqueña” Y agrega que “el desierto como metáfora engarzó (...) el conjunto de operaciones que permitió la segregación y sometimiento de las comunidades indígenas de la región, la desposesión de sus paisajes convertidos en Recursos Naturales, la ocupación efectiva de los territorios de circulación aborigen, a fin de consolidar la constitución del Estado Nacional y sus territorios” (2017, p.172-173). En lo sucesivo se produjo la explotación forestal que implicó primero el desmonte de árboles y luego la explotación de las tierras para distintos tipos de cultivos, como se explica en la nota 18.

*aunque yo sea diferente a ella, podía sentir una comunicación entre nosotras. Sin embargo, hubo un momento en que surgieron muchas preguntas y se manifestaron límites en relación con la diferencia y la honestidad cultural. Fue en la escena en que Guillermina, la madre de Yolanda, la ve con el pelo corto. Al escribir esta parte del guion concluí que yo no podía ponerle palabras a ese momento, que los cuerpos de las actrices y el silencio harían emerger un sentido mucho más allá, no era posible para mí escribir, en esa escena me sentí afuera, incapaz de intervenir; sólo podía crear el espacio para que surja lo que tenga que surgir (Halfon, 2013)<sup>31</sup>.*

David MacDougall desde una perspectiva antropológica reflexiona sobre la autoría de ciertos documentales etnográficos en que los sujetos (indígenas) que los protagonizan pueden apropiarse de las narrativas. “¿De quién es la historia?” pregunta el autor. “¿Por qué medios podemos distinguir las estructuras que nosotros inscribimos en el filme de las estructuras que inscriben sobre él, muchas veces sin darnos cuenta, sus personajes? ¿Y, es el filme, en algún sentido, el mismo objeto para aquellos que lo hacen, para aquellos que tiene el rango de discurso, y para aquellos que al pasar han dejado sus huellas físicas sobre él?” (1995, p. 405). Estas inquietudes, aunque alcanzan a un tipo de cine que no es el que se analiza en estas páginas –la película de Seggiaro es un largometraje de ficción guionado por la directora aun cuando en algunas escenas se apela al registro etnográfico–, resultan pertinentes toda vez que los sujetos representados imprimen sus huellas sobre la creación del “autor”. ¿De quién es la historia en la escena que refiere Seggiaro en el testimonio citado con anterioridad? ¿De quién es la historia en los pasajes del filme en los que se privilegia la voz en *off* de Yolanda con “subtítulos para espectadores blancos”? ¿Qué rol juega en estos pasajes la huella física –la materialidad de la voz– del sujeto representado? ¿Tiene implicancias sobre la estructura narrativa de la película?

Las respuestas que aventura MacDougall pueden iluminar también nuestros interrogantes: “siempre que las fuerzas culturales que están dentro de un sujeto actúan sobre la estructura de una película (...) a través de configurar un acontecimiento, un estilo narrativo personal, la apropiación de una función local o de alguna otra forma (...)” señala el autor “el filme puede leerse como un trabajo compuesto que representa un cruce de perspectivas culturales” (1995, p. 419).

Si se asume que *Nosilatiáj...* es el resultado de un “trabajo compuesto” que implica al menos un “cruce de perspectivas culturales” (de ahí la subtitulación de la lengua wichí, una lengua que claramente imprime una materialidad específica sobre la estructura narrativa de la película) no se puede dejar de señalar que la cineasta filma desde una posición que no es la del subalterno: “el subalterno es algo que está al otro lado de esa posición” según palabras de Beverley referidas con anterioridad. Y si se recupera

<sup>31</sup> Diario Página 12. Nosilatiáj, La Belleza, De Daniela Seggiaro. Suplemento Radar. Cine 2. Publicado: 12/05/2013. [Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8833-2013-05-12.html>].

el discurso de Seggiaro, que versa sobre la noción de honestidad cultural y la necesidad de asumir un compromiso ético con los sujetos representados en el filme, se entiende que haya pasajes en la película en los que la forma cinematográfica necesita replegarse sobre sí misma para marcar los límites en la representación de la subalternidad.

En este sentido, es posible sostener que *Nosilatiaj*... ensaya un modo de representación que, en el acto mismo de su realización, tiene conciencia de estas limitaciones. De ahí la decisión de incorporar la lengua wichí en los recuerdos interiores de la protagonista. De ahí la imposibilidad de “ponerle palabras” al encuentro entre el personaje de Yolanda y su madre y la elección de dejar que “surja lo que tenga que surgir” de “los cuerpos de las actrices y el silencio”. Por su parte, la alternancia de registros que se ha analizado en el apartado anterior permite marcar una distancia entre la cultura criolla-occidental (representación realista) y la cultura wichí (representación lírica), a la vez que confiere un tono más acorde al universo simbólico de la comunidad subalternizada. Las formas cinematográficas pueden funcionar, entonces, a modo de intersticios, fisuras no menos significativas a través de las cuales emergen las voces soterradas del pueblo wichí. Al respecto señala Ranajit Guha:

*El subalterno, que por definición no está registrado ni es registrable como sujeto histórico capaz de acción hegemónica (visto, claro, a través del prisma de los administradores coloniales o de las élites criollas educadas), emerge en dicotomías estructurales inesperadas; en las fisuras que dejan las formas hegemónicas y jerárquicas y, por tanto, en la constitución de los héroes del drama nacional, en la escritura, la literatura, la educación, las instituciones y la administración de la autoridad y la ley (En Beverley, Oviedo, y Aronna, 1995)<sup>32</sup>.*

La aproximación al *locus* de enunciación del sujeto político y social se logra, así, a través de un montaje filmico que privilegia el lirismo, la afectividad y la multisensorialidad. Ello pone de manifiesto el deseo de empatizar, desde la realización, con el modo en que la comunidad wichí nombra, vivencia y experimenta su realidad socio-cultural. Se pone en juego, una vez más la experiencia afectiva de la realizadora, su temprano contacto con la comunidad wichí, que encuentra en las formas cinematográficas un modo de “estar juntos”, de generar esa relación entre la memoria de Yolanda y la memoria de la vivencia propia, una vivencia que siempre estuvo atravesada por la otredad.

Por ello el título de la película en lengua wichí primero: *Nosilatiaj*; y luego, sólo luego, su traducción al español: *la belleza*. Por ello también la necesidad de enfatizar en el significado que tiene el término *belleza* para la comunidad wichí y en el sentido que se le otorga en la película. Dice Seggiaro al respecto:

<sup>32</sup> “La palabra *subalterno*” sostiene Guha “tiene el significado (...) *de rango inferior*” y es “utilizada (...) como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o en cualquier otra forma” (1982, p.23).

*La cabellera de Yolanda lleva impresa toda la belleza del monte chaqueño, toda la fuerza de su cultura, de su origen, de su identidad (...) La profundidad de la belleza de la que hablamos aquí no tiene nada que ver con la Salta “la linda” que se exporta desde el discurso oficial o turístico de la provincia y que está arraigado en el pensamiento de una buena parte de nuestra sociedad. Este discurso, preocupado por la imagen que proyecta Salta al mundo, se pierde en la superficie de “lo lindo” y no llega nunca a reflexionar sobre lo que verdaderamente la constituye y la hace bella, que es, desde mi punto de vista, la enorme diversidad cultural que este lugar tiene y que corre peligro si no se le da el espacio que le corresponde (...) (En Halfon, 2013)<sup>33</sup>.*

El discurso de la cineasta busca reafirmar la identidad cultural de la comunidad wichí en un momento en el que la pobreza, la destrucción del medio ambiente a causa de la explotación forestal y los índices de desnutrición de buena parte de la población constituyen amenazas permanentes.

Finalmente, la propuesta de Beverley de “construir relaciones de solidaridad entre nosotros y los seres sociales que usamos como nuestro objeto de estudio” (2004, p.56), proyectada aquí a la figura de la realizadora en tanto artista, sea tal vez un modo de abordar el vínculo entre la realizadora de *Nosilatiáj*... y la comunidad con la que ha interactuado durante la realización del filme. Cobra sentido, entonces, el epígrafe que se ha seleccionado para este trabajo: “Exponer a los pueblos [cuando se es poeta o cineasta] supone enfrentarse a la alteridad (...) *comprometerse* uno mismo, desplazarse hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse a la vida” (Didi-Huberman, 2018, p.196).

## Conclusión

El recorrido realizado a lo largo de estas páginas permite sostener que *Nosilatiáj*... ensaya una forma cinematográfica que, a partir del trabajo con el cuerpo singular de la protagonista, presentifica el universo simbólico de la comunidad wichí a través de una visualidad perceptiva que posibilita evocar los vínculos vitales con la cultura de origen.

El filme de Seggiaro logra devolver a los “figurantes” tanto la palabra como el espacio para la representación. La palabra –diacrítico identitario y de resistencia étnica– y la representación del pueblo wichí, aunque por momentos resulten inasibles, ingresan en la complejidad de la trama de la historia a través de la multisensorialidad del lenguaje cinematográfico para “afectar” también al espectador (blanco o mestizo)

<sup>33</sup> Diario Página 12. *Nosilatiáj*, La Belleza, De Daniela Seggiaro. Suplemento Radar. Cine 2. Publicado: 12/05/2013. [Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8833-2013-05-12.html>].

de la cultura occidental al desestabilizar sus patrones dominantes de visualidad. En este sentido *Nosilatiqj...* admite una lectura en clave política.

La película se vuelve entonces “vaso comunicante” con la historia, pero también con el presente. Un presente en el que, a riesgo de estar “subexpuestos bajo la sombra de la censura”, los diarios locales no pudieron escatimar los índices de pobreza y desnutrición infantil en el Chaco Salteño. El 30 de enero de este año, el diario *Cuarto Poder* publicó la carta del médico Rodolfo Franco que denuncia un plan sistemático de exterminio de la comunidad wichí. Mientras otra nota titulada “Siempre olvidados. Una crónica de 1973 ya mostraba la miseria y exclusión de los pueblos originarios del norte salteño”, en *Cuarto, Salta a Diario*, reproduce una crónica publicada en la Revista *El descamisado* que data de más de cuarenta años atrás.

Situar a *Nosilatiqj...* en la trama de la historia y del presente supone también atender a la complejidad con la que Seggiaro introduce la problemática de las relaciones de poder: el vínculo entre Yolanda y la familia que la emplea, a la vez que remite a ciertas prácticas que entroncan con estructuras coloniales, actualiza una dinámica contemporánea en la que el trabajo doméstico, aun cuando pueda estar legislado, se sigue ubicando en esa zona difusa y peligrosa de una “ambigüedad afectiva” que habilita y naturaliza diferentes situaciones de explotación. Si bien la temática de este artículo se ha centrado fundamentalmente en la representación del pueblo wichí, se entiende que la película pone en tensión una realidad presente aún en la sociedad salteña y en otras provincias del NOA.

La experiencia afectiva de la realizadora traducida en una construcción, un montaje fílmico que privilegia la dimensión lírica como modo de representación —como forma de estar juntos—, logra acercarse al locus de enunciación del sujeto social y político en la medida en que recupera la palabra poética de Yolanda como expresión de la belleza, pero también como herramienta de resistencia de la comunidad wichí.

### Referencias bibliográficas

- Arancibia, V. (2015). Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memoria y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013). Tesis Doctoral. Buenos Aires: Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata.
- Bertone, A. (2018). “Hacia la descolonización de los discursos audiovisuales: Una aproximación a *Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio* (2010) de Valeria Mapelman y *Nosilatiqj. La belleza* (2013) de Daniela Seggiaro”. En M. E. Zarini Libarona (comp.), *Investigar la imagen en movimiento: Actas del II Simposio sobre Cine y Audiovisual*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

- Buliubasich, C. y Rodríguez, H. (2009). “Panorama etnográfico, histórico y ambiental”. En E. C. Buliubasich y A. I. González (coord.), *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta - La posesión y el dominio de sus tierras Departamento San Martín*, 21-34. Salta: CEPIHA.
- Buliubasich, C., Ossola, M. y Rodríguez, H. (2019). “Pueblos indígenas, derechos lingüísticos y acceso a la justicia: el proyecto de formación de Jóvenes Intérpretes Bilingües Interculturales del Consejo Wichí Lhämtes (Salta, Argentina)”. *Revista sobre acesso à justiça e direitos nas Américas*, 1, (3), 125-147. ISSN: 2526-6675.
- Beverley, J., Oviedo, J. y Aronna, M. (Eds.) (1995). “Founding Statement” en *The Posmodernism Debate in Latin America*. Duke University Press. Versión electrónica en español recuperada de: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/manifiesto.htm>.
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- Cebrelli, A. (2014). “Representaciones de jóvenes mujeres wichís en medios y en la industria cultural. Otriedad (es) y trayectos (des) encontrados”. En L. Berguesio, R. Burgos & C. González Pérez (comp.), *Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (2017). “Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina”. *Imagofagia* Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 16, 357-370. ISSN:1852-9550.
- Dias Miranda, M. (2019). *Experiências de classes: micropolítica dos afetos no cinema argentino contemporâneo. Dissertação (mestrado)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Echenique, A. (2016). “Representaciones sobre el monte salteño en el filme nosilatiáj / la belleza. Sonoridad de la lengua y estenopeicas”. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 2, (1). ISSN: 2469-0910.
- Escobar, C. (2020). “Correspondencias con Laura U. Marks”. *La Fuga*, 24. ISSN: 0718-5316. Versión electrónica disponible en: <https://lafuga.cl/correspondencias-con-laura-u-marks/1035>.
- Escobar, T. (1993). *La belleza de los otros*. Paraguay: Editorial Edhasa.
- Ferro, G. (2017). *Conflicto y desigualdad: Relaciones de trabajo doméstico en Salta actual. V Seminario Internacional Desigualdad y Movilidad Social en América Latina*, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.10666/ev.10666.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10666/ev.10666.pdf)
- Guha, R. (1982). *Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society*. Delhi: Oxford University Press.
- MacDougall, D. (1995). “¿De quién es la historia?”. En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (ed.), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, 401-422. Granada: Diputación Provincial de Granada.

- Marks, L. (2000). *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press.
- Punte, M. J. (2013). Destrenzando ataduras: la construcción de la voz en *off* en Nosilataj, la belleza. *III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3445/ev.3445.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3445/ev.3445.pdf)
- Rodríguez, S. (2014). El cine en clave regional. *I Jornadas Regionales & III Jornadas Internas de Antropología del NOA*. Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades.
- Soberón, F. (2017). “Conflictos de poder en Nosilataj, la belleza”. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, 125-138. ISSN: 2525-1627.
- Spivak, G. C. (1988). “Can the Subaltern Speak?” In L. Grossberg and C. Nelson (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press, Basingstoke, Macmillan.
- Unamuno, V. (2020). “Hegemonía comunicativa, participación y voces subalternas: notas desde las aulas con niños y niñas wichí”. *Diálogos sobre Educación. Temas actuales de Investigación Educativa*, 20, (11). ISSN: 2007-2171.
- Zubia, G. (2017). “Bosque con gente: Montajes y desmontajes audiovisuales del paisaje Chaco Salteño”. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, 165-202.

### **Filmes**

- Seggiaro, D. (2012). *Nosilataj, la belleza*. Vista Sur Films, Argentina.

