

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

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

Ana Inés Echenique *

Paola Marcela Vargas Camargo **

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

Resumen

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

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

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

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

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

* Argentina. Universidad Nacional de Salta - Doctora en Comunicación Social. Profesora Adjunta a cargo de Teoría y Práctica de Televisión y Teoría y Práctica de Cine y Video de la carrera de Comunicación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Coordinadora del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades, Investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta e integrante del Instituto de Comunicación Política y Sociedad. anaache66@yahoo.com.ar

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

Abstract

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

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

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

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

Soberanía Audiovisual

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Territorio y narrativas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Patrones culturales estandarizados

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poder de representación desde las narrativas del NOA

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

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

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

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

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

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

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

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

Reflexiones finales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

Videografía

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

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

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