

Representaciones de Salta en narrativas cinematográficas contemporáneas

Representations of Salta in contemporary cinematic narratives

Gabriel Ángel Pérez*

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

Resumen

El siguiente artículo analiza las construcciones y las tensiones de la identidad salteña en sus representaciones cinematográficas contemporáneas. Desde diferentes aristas de la cinematografía nacional de las últimas décadas, la convergencia de la serie reside en su localización ficcional en el espacio salteño, la cual permite desvelar –desde diferentes encuadres cinematográficos– ciertas tramas culturales construidas en torno a la identidad local. El corpus está compuesto por tres films: *Pipa* (2022) de Alejandro Montiel; *Badur Hogar* (2019), una comedia romántica local de Rodrigo Moscoso, director de la película *Modelo 73* (2001); y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, una obra ya consagrada, perteneciente a lo que se denominó El Nuevo Cine Argentino. La divergencia del corpus resulta enriquecedora ya que nos permite revisar qué efectos de percepción generan cada una de ellas desde sus géneros específicos sobre las representaciones de la provincia.

Palabras clave: representaciones, cinematografía, narrativas, salteñidad

Abstract

The following article analyzes the constructions and tensions of Salta's identity in its contemporary cinematic representations. From different angles of national cinematography over the past decades, the convergence of the series lies in its fictional location within the Salta region, allowing for the unveiling—through various cinematic frames—of certain cultural narratives constructed around local identity. The corpus is composed of three films: *Pipa* (2022) by Alejandro Montiel; *Badur Hogar* (2019), a local romantic comedy by Rodrigo Moscoso, director of the film *Modelo 73* (2001); and *La ciénaga* (2001) by Lucrecia Martel, a renowned work that is part of what has been called the New Argentine Cinema. The diversity of the corpus is enriching, as it allows us to examine the perceptual effects each film generates within its specific genre regarding the representations of the province.

Keywords: representations, cinematography, narratives, Salta identity

* Argentina. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Salta, Argentina. gaboperez85@gmail.com

Introducción

A lo largo del siglo XX, dentro de un proceso de homogeneización nacional, Salta se erigió como un espacio conservador de las tradiciones nacionales: en su carácter hispánico-americano, en sus calles coloniales, en su economía de haciendas y estancias, en su religiosidad, en su folklore popular, en la figura del gaucho como representación de un mestizaje nacional y del “indio” como parte de un paisaje local.¹ Dentro del conservadurismo de un “pasado significativo” resguardado por la provincia, se entramó una tradición selectiva: en palabras de Raymond Williams, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado”, deliberadamente selectivo para la ratificación y definición cultural e histórica de un orden dominante contemporáneo (2007:137). En este escenario geopolítico, la provincia salteña fue construyéndose como un centro conservador del pasado criollo frente al cosmopolitismo bonaerense y, dentro del escenario local, resguardando el poder de la clase patricia al sentar las bases de la tradición de un pasado.

De este modo, a través de la producción artística de figuras como Juan Carlos Dávalos, del folklore popular como así también del desarrollo de políticas de turismo del norte argentino hacia la década del 40 se fue elaborando un imaginario dominante en torno a la provincia.² Respecto a ello, Lucila Lastero sostiene que “la tradición folklórica, indisolublemente unida a la promoción turística, han sido, sobre todo durante las últimas tres décadas, los pilares destinados a sostener una representación de Salta como *locus amoenus*” (2014:2). Enmarcada en un panorama nacional de refundación de lo provinciano frente al cosmopolitismo bonaerense, Salta “la linda” elaboró los cimientos de su identidad cultural como un refugio de las tradiciones del pasado colonial entre la naturaleza de sus valles. Como resultado, dicha representación formó una imagen homogénea y arquetípica de la provincia (un *locus amoenus*, heroica, sin fisuras), donde “lo típico” (o incluso “lo pintoresco” del “color local”) obturó la posibilidad de figuraciones heterogéneas (Morales, 2019:150).

Por un lado, en su tesis doctoral “La ‘salteñidad’ puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013)”, Ana Inés Echenique (2020:43) recupera la noción *representaciones cinematográficas* para el noroeste argentino (NOA), propuesta por Víctor Arancibia, central para este estudio. Ellas:

...dan cuenta de los modos en que se construyen los mecanismos a través de los cuales las representaciones se consolidan y permanecen en los imaginarios. Esta potencialidad de las imágenes establece una relación particular entre las construcciones discursivas, las representaciones que se textualizan y los

¹ Leguizamón Álvarez, Sonia. *Poder y salteñidad: Saberes, políticas y representaciones sociales*. - 1a ed. - Salta: Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología - CEPIHA, 2010.

² Según Cebrelli y Arancibia, la representación funciona como “un mecanismo traductor”, ya que “posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica (...)” (2005:3-4). Ver en: Cebrelli A. y Arancibia V. (2005). *Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer Salta*: CEPHIA-CIUNSa

imaginarios locales. La elección realizada por los productores de las imágenes circulantes en las regiones periféricas -como es el caso del noroeste argentino- produce una relación polémica entre ellas y las que se proponen e imponen desde la cultura tanto nacional como la llamada “global”. Las miradas, los gestos y, fundamentalmente, los modos de percepción diferenciados aparecen en el centro de las escenas construidas en la ficción de los films. (Arancibia, 2007, p.2)

Por otro lado, desde los estudios culturales, Raymond Williams sostiene que la hegemonía es “un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes” (2007:134). Dicho proceso nunca es exclusivo, sino que es siempre una interconexión y organización de significados, valores y prácticas de un proceso activo, incorporados en una cultura y un orden social, constituida por interrelaciones dinámicas de elementos variables e históricamente variados que se perpetúan, emergen o dominan en un sistema cultural. En este contexto de disputas simbólicas, la hegemonía “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada” como así también “continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (2007:134).

A partir de este encuadre de análisis, resulta interesante analizar cómo la producción artística cinematográfica contemporánea (2001-2022) recrea o tensiona dicha matriz cultural local desde su propia visualidad narrativa, desde sus propios lenguajes y desde sus perspectivas de enunciación específicas dentro del escenario nacional. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es visitar las construcciones y las tensiones en torno al proceso de la hegemonía cultural de la identidad salteña, puestas en juego en las representaciones cinematográficas de la provincia. Para ello, propongo realizar un recorrido por una serie de películas, pertenecientes a diferentes ángulos de producción de la cinematografía nacional de las últimas dos décadas de este siglo. El corpus está compuesto por tres films: *Pipa* (2022), un policial negro dirigido por Alejandro Montiel, el cual se distribuyó por la plataforma *mainstream* de Netflix; *Badur Hogar* (2019), una comedia romántica local de Rodrigo Moscoso, director de la película *Modelo 73* (2001); y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, una obra ya consagrada dentro de la cinematografía nacional, perteneciente a lo que se denominó Nuevo Cine Argentino.³

Dichas películas fueron lanzadas en diferentes momentos históricos de este siglo, desde diferentes modalidades de producción de la industria cinematográfica y desde diferentes puntos de localización geográfica del país. En realidad, su convergencia reside en la localización ficcional del espacio salteño, que permite desvelar -desde diferentes miradas- ciertas tramas narrativas elaboradas sobre la identidad local. Por este motivo,

³ Se ha denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), término propuesto por Horacio Bernardes, a una “generación” de cineastas, que surgen a mediados de los noventa e inicios del nuevo siglo, los cuales representan un corte (estético, generacional, cultural) con el cine nacional (alegórico, pedagógico) producido en la década de 1980 (Aguilar, 2010:24). Desde diferentes estéticas, experimentales para la época, esta generación logra hacer foco a una contemporaneidad nacional, desde una “política de lo cotidiano” (Andermann, 2013) en su narrativa cinematográfica. Más adelante, me referiré a ellos a partir del análisis de *La Ciénaga*.

el análisis propuesto no establece un orden cronológico del corpus, sino que entrama y “revuelve” su revisión a partir de una exploración de las representaciones sobre el espacio local en cada escenario ficcional.

En relación a ello, resulta llamativo examinar la manera en que estas películas renuevan, alteran o desafían las imágenes de la identidad salteña desde las potencialidades de sus géneros específicos y desde sus formas de producción, entendidas como posiciones dentro del campo cinematográfico contemporáneo. De esta manera, el estudio no sólo nos permite observar cómo estas películas dicen o contradicen “la salteñidad” como construcción cultural desde la ficción, sino también revisar qué efectos de perspectivas produce la posición de cada producción dentro de la industria cinematográfica, entendida como un campo cultural en constante disputa. Así pues, resulta importante el encuadre cinematográfico de los géneros ya que estos producen una matriz de percepción en su captura, que no deja de actuar y potenciar en el orden de las representaciones simbólico-ideológicas sobre la provincia.

Salta, la desértica

La película *Pipa* fue estrenada a mediados de 2022 y distribuida de manera masiva por la plataforma internacional de *streaming* Netflix. Es dirigida por Alejandro Montiel, protagonizada por Luisana Lopilato y pertenece a una trilogía iniciada con *Perdida* (2018) y *La corazonada* (2020), basada en una serie novelística de Florencia Etcheves. A través de un drama policial, la trama persigue al personaje de Pipa, quien se refugia en el norte argentino. A pesar de no ser parte de una producción audiovisual local, su análisis resulta interesante puesto que, al retomar al norte como escenario, construye ciertos discursos y narrativas en torno al NOA desde una posición específica de enunciación, externa a este espacio: la producción audiovisual del centro rioplatense, cuyo capital aspira a una distribución internacional.

Desde su construcción espacial, la película retoma una larga tradición del cine popular hollywoodense como lo es el *Western*. Este género masivo del siglo XX se destacaba por la presencia indígena en sus producciones y refería a la lucha por el territorio estadounidense, habitado por maleantes, indios y *cowboys* que ejercen “justicia” por mano propia. De este modo, se representaba así una frontera no sólo geográfica sino también cultural: el avance de un centro civilizador hacia una barbarie periférica. En *Pipa*, dicha inspiración de estilo puede rastrearse en la predominancia de los colores locales impresos en la cámara. Aquello es una decisión motivada, tal como explicita Alejandro Montiel en una entrevista con *Página 12*: “nos apoyamos mucho en el entorno para que pareciera un *western* y porque el paisaje habla mucho de la película. La zona desértica, esa casa en medio de la nada donde Pipa se esconde, dialoga con lo que pasa en su mundo interno en ese momento”.⁴ En este punto, resulta crucial preguntarse: ¿qué tienen en común, dentro del imaginario cultural, el Oeste estadounidense de un *western* y el espacio territorial del NOA? Y aún más: ¿desde qué visiones culturales el norte de Salta puede asimilarse

⁴ <https://www.pagina12.com.ar/440454-alejandro-montiel-en-pipa-la-diferencia-de-clases-esta-mas-v;>
<https://www.infobae.com/que-puedo-ver/2022/08/01/pipa-la-apuesta-de-netflix-por-hacer-un-western-argentino/> Última vez consultado el 22/03/2024

como “un lejano oeste”, como un espacio distanciado o una zona desértica, con toda la implicación simbólico-cultural que conlleva?

Si bien el estilo de la película tiene como destino potencial un consumo internacional por la tradición de su género, como la formación de un cine extranjero en un paisaje local, aquella captura genera, siguiendo a Arancibia y a Barrios (2018:54), una “hiperrepresentación de la región”, en su exotismo y pintoresquismo local. La representación del norte como *un territorio lejano* (¿para quién y desde dónde es lejano?) continúa perpetuando y reactualizando representaciones dominantes del norte dentro de la hegemonía cultural nacional. A través de ello, el film reinstala la dicotomía entre centro y periferia, entre civilización y barbarie, marcada a fuego vivo en los procesos de construcción nacional a lo largo del siglo XIX.

En su análisis de *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano, Alfredo Dillon sostiene que “la construcción espacial define el género cinematográfico” (2016, p.122). Aquello me lleva a problematizar la construcción del espacio, pues *Pipa* subraya –en sus tonos, en su captura geográfica– la continuidad desértica entre el territorio del norte argentino y el oeste estadounidense. A través de imágenes paisajísticas de cerros y quebradas, ovejas que balan en medio del silencio y pimientos secándose al sol, el film de Montiel contribuye a una concepción ideológica histórica del norte como un espacio periférico de un centro y frontera de una nación, un espacio donde “nada sucede”, destinado para los desertores maleantes, como la historia de su protagonista. Desde lo simbólico, la figura de Salta como periferia y frontera perpetúa una distribución del poder desigual en el territorio del país.

De igual manera, en esta captura, no deja de haber una mirada reduccionista de las realidades situadas y locales del norte. Aunque la película retoma la localización específicamente salteña, su ubicación engloba todo el norte como región: las imágenes paisajísticas no establecen una conexión específica de un lugar preciso, sino que pertenecen a espacios tanto salteños como jujeños. Por lo tanto, el NOA se representa como una realidad homogénea, a modo de un paquete turístico para un centro, demarcado enfáticamente por los planos paisajísticos de su color local.

Al mismo tiempo, dicha homogeneización también puede observarse en las representaciones del habla arquetípica de los personajes, exageradamente “norteños”, caricaturescos. Respecto a ello, Gastón Carreño (2005) sostiene que, para el cine latinoamericano, el *western* ha sido una entidad generativa de representaciones en la producción de la imagen del indígena a partir de íconos claves (por ejemplo, la vestimenta, la lengua, las costumbres, el espacio). Adaptado a la compleja realidad local, dicho género remite a la problemática de la construcción del *otro* indígena. En *Pipa*, dicha cuestión es clave: los indígenas son siempre “problemáticos”, resisten a través de la lucha por un territorio y parecieran formar parte de aquel paisaje “en medio de la nada”. A pesar de su mirada reduccionista, la película “en clave *western*” sí intenta avanzar sobre la apropiación y la explotación económica de la tierra como así también sobre el reclamo de la población indígena.

En términos de jerarquías sociales, el film retrata una división tajante en estamentos sociales a partir de la propiedad, una relación entre los patrones y los peones de las haciendas, con una fuerte reminiscencia colonial. La familia de los Carreras, blancos y propietarios del lugar, no tienen una relación con la comunidad más que la explotación

de sus tierras para un afuera. Recorre un aire de familismo provincial, cuya subsistencia reside en la perpetuación de un poder local donde, en palabras de uno de ellos, “ser un Carreras no es algo que puedas elegir, es lo que te tocó” porque las tierras “son tu herencia, tu responsabilidad”. La estructura de patrón-peón, vinculada con el espacio de las estancias, podríamos ya rastrearla incluso en los cuentos de Juan Carlos Dávalos, en la figura idílica de Antenor Sánchez en el cuento “El viento blanco”. Si bien el patronazgo como relación de poder puede ser entendido como un elemento residual⁵ dentro de la sociedad capitalista moderna, este resulta una imagen dominante de larga tradición en la cultura salteña. Su selección ratifica relaciones de poder y dominación que continúan siendo vigentes en el orden de la provincia: el patronazgo implica la estabilidad de quiénes dominan y poseen la tierra y quiénes deben trabajarla para otros. En una serranía “aislada”, *Pipa* está envuelta por la jerarquía social del interior de Salta: sus estamentos cerrados, con una clara demarcación colonial y racializada: los blancos, arriba; los “collas” e indígenas, abajo.

Salta, la neocolonial

Del paisaje de los cerros colorados del interior de *Pipa* viajamos ahora hacia *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, una de las directoras más reconocidas del Nuevo Cine Argentino. Según Arancibia (2015), *La Ciénaga* establece “un punto de inflexión” en el espacio audiovisual nacional, volviéndola un ícono en la refundación de la producción cinematográfica. Dentro del cine nacional, su producción hizo visibles modos de ver “la salteñidad” inéditos hasta la época, lo cual produjo “un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local, aquellas que brindaban seguridad y funcionaban como anclajes para la vida cotidiana” (2015, p.55).

Por ello resulta interesante observar cómo las representaciones locales son reactualizadas con las particularidades mismas del estilo cinematográfico de Martel. La directora propone transformaciones en las estructuras narrativas que la inscriben en el cine no-narrativo, donde no hay una lógica lineal en la trama, sino que su movilización reside en la experimentación con los sonidos, los ritmos, las formas y las imágenes (Echenique, 2021:207). Desde el inicio, a partir del descentramiento de la imagen, asistimos a primeros planos de cuerpos avejentados, que beben vino a la orilla de una pileta estancada. En la finca La Mandrágora, vacaciona la familia de Mecha, una familia de aparente clase-alta cuyo poder reside en la producción agropecuaria con distribución en Buenos Aires. Como en *Pipa*, el espacio de la finca en Salta reaparece como centro (de poder, de explotación económica) en la localidad, cuya producción económica se encuentra ligada a su exportación hacia Buenos Aires. A diferencia de la primera, *La ciénaga* retrata una

⁵ En *Marxismo y Literatura*, dentro de las interrelaciones dinámicas de la hegemonía cultural, Raymond Williams define al elemento residual como aquel que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente.” (2007:144) Se trata de experiencias, significados y valores basados en un remanente cultural de alguna formación social anterior, verificados y sostenidos por la cultura dominante en función de su legitimidad. En este caso, la relación de patronazgo es evidentemente parte de una sociedad colonial que, en función de intereses de poder, se mantiene como remanente en la hegemonía cultural de Salta.

clase social que, aunque posee cierta “alcurnia social”, empieza a estancarse como el agua sucia de aquella pileta.

Al respecto, Alfredo Dillon (2016) sostiene que es posible rastrear los modos de representación de la crisis a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI en las obras de los cineastas del Nuevo Cine Argentino.⁶ La crisis se presenta por medio de una serie de cronotopos en los que emergen diversas figuras que dan cuenta de dicha explosión: la descomposición familiar, la catástrofe individual, la exacerbación de las desigualdades, el estallido de la violencia y la disolución de los vínculos sociales (2016, p.109). Para el autor, la obra marteliana está enmarcada en un “gótico rural”: familias incestuosas y recluidas, personajes amenazados por la locura, imágenes latentes de muerte o sonidos de peligro. En específico, su mirada da cuenta del resquebrajamiento social desde la localización del interior, producido a partir de la construcción espacial de lo privado. En el cine de Martel, el espacio de lo doméstico –la casa– es el cronotopo que da cuenta del pesimismo y la fatalidad de la pos-crisis de la fiesta menemista. La familia se vuelve el lugar de lo siniestro: los cuerpos avejentados al costado de una pileta o amontonados en la cama dan cuenta de un país en ruinas, de una clase social en tientos de una proyección futura. Ambos (la pileta, la cama) “operan como signos de la situación subjetiva de los protagonistas, detenidos en el tiempo, anestesiados por la decadencia y la descomposición familiar” (2016:113).

Por lo tanto, la película representa la decadencia de una clase social estancada dentro de la sociedad salteña, cuya etnicidad colonial se reactualiza como remanente en la sociedad urbana: aunque ya no en términos de patronos y peones como sucede en *Pipa*, sí hay una diferencia de clase. Por detrás del cuidado de la familia de Mecha, se encuentra Isabel, la empleada doméstica de rasgos indígenas, la cual es tratada como “chinita carnalera, desgraciada, como todas las otras” cuando esta decide dejar el trabajo. De manera polifónica, la película recupera un odio de clase, racializado y xenofóbico: “collas de mierda, que no quieren laburar” dice Mecha mientras ella se encuentra tendida en la cama ante el agobiante calor. En sus huellas socioculturales, *La Ciénaga* retrata un escenario moderno y neocolonial de la ciudad salteña: más allá de las fincas estancadas de movimiento, están las calles desenfundadas del centro y sus cumbias tropicales.

En su representación, *La Ciénaga* vislumbra la diferencia social que persiste a inicios del siglo XXI entre los cuerpos que pueden vacacionar y reposar bajo el sol hasta el hartazgo y aquellos que deben trabajar, limpiar y producir para otros. La película registra una tensión en la hegemonía cultural de Salta para la época: a la par de las familias de haciendas y fincas, que conservan el poder por su propiedad territorial “sin hacer nada”, tenemos la emergencia de familias clase-media. Por ejemplo, es el caso de la familia de Tali, la hermana de Mecha, quien reside junto a su esposo e hijos en una casa de barrio de la ciudad. En la construcción de este espacio, las demandas (y los peligros) son otros: llegar a fin de mes, saldar las cuentas, cuidar a los niños. Así también, la lupa de Martel persigue

⁶ En su estudio, Dillon remarca que la crisis del 2001 marcó el fin de la década neoliberal, iniciada con el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y concluida con la caída de Fernando de la Rúa (2000-2001). Por ello, si bien refiere al acontecimiento histórico, este hecho se inscribe dentro de un proceso social, político y económico cuyos orígenes pueden rastrearse hasta comienzos de la década de 1990 (con el gobierno de Carlos Menem) o incluso hasta la última dictadura neoliberal. Dicho colapso social y económico coincidió con el florecimiento de la industria cinematográfica nacional y, en particular, con la aparición de nuevos cineastas, aglutinados bajo la etiqueta del “Nuevo Cine Argentino”.

los pasos de Isabel, quien circula en otros espacios, como son los barrios periféricos de la ciudad, el río o el carnaval. Desde el fuera de campo, este último espacio da cuenta de otro movimiento de vida, otra temporalidad, a la cual los personajes no pueden acceder (solo Isabel) porque los límites son claros en relación con la clase social (Verardi, 2013:9-10).

Ahora bien, el fuera de campo es un tema relevante para la propuesta de Martel: aquello que está fuera de vista es el espacio (imaginario) de la catástrofe. El cerro, la frontera con Bolivia, los ruidos. Allí se produce la atmosfera inquietante, el efecto “siniestro” de la película: el peligro reside en lo latente, en lo que “no está dicho” o “no se ve”. Dicha tensión suspensiva es producto de la experimentación estética de Martel, disruptiva para entonces, en la cual se privilegia el sonido sobre la imagen. El montaje produce un efecto de “descentramiento” por medio de la utilización del sonido, de la elipsis narrativa y del uso de fuera de campo (Echenique, 2021). El juego estético de disociación genera “un efecto de distanciamiento” en el espectador, lleno de duda y ambigüedad, que lo llevará a cuestionar aquello que cree ver o escuchar (2021:210). Primero, los sonidos: los ladridos constantes. El descentramiento de la imagen. ¿De dónde provienen? El espectador tiene la misma intriga que Luciano, el niño de la película, quien muere por la curiosidad de ver lo que escucha, intentar figurar lo que imagina.

En este sentido, la directora no sólo se sirve de las imágenes para construir representaciones cinematográficas, sino que el sonido es uno de sus principales recursos para construir o (re)construir sentidos (2021, p. 214).⁷ Como resultado, el estallido se instala en los silencios, en el murmullo de una siesta, en las tormentas a punto de romper en cualquier momento, en los vidrios que explotan o los tiros que se escuchan en el cerro. En la cinemática marteliana, desmontar sonido e imagen es un camino para prestar atención a lo que potencialmente representan.

Entre silencios, una joven reza en murmullos. En la televisión, una y otra vez, pasan la noticia de una virgen que apareció en un barrio, con los testimonios de personas que cuentan haberla visto entre rezos y oraciones: “Vi una luz sobre el tanque y me la puse a mirar y vi a la virgen”; “Nos vamos a quedar toda la noche, toda la madrugada si es posible para verla”. Por sus múltiples voces, no podemos omitir el peso de la religiosidad en la sociedad salteña. *La ciénaga* registra aquel susurro de devoción, una sonoridad que atraviesa un modo de ver/crear la realidad para la sociedad salteña.

En este proceso, la narrativa de Martel “escucha” también la tensión de lo indecible, aquello que aún no puede decirse en el escenario local. Así, por ejemplo, el deseo circula por todo el relato, sin poder nunca ser más que algo volátil, insinuado, confuso (Verardi, 2013:17). La sexualidad –o el incesto– es un hilo conductor que no termina de revelarse nunca, capturado como una latencia cultural: en las miradas, en los cuerpos desnudos amontonados, en los cuchicheos. A través de la imagen y el sonido, Martel logra contar “algo más”: aquello que no se ve, pero que puede inspirarse en el aire sofocado y claustrofóbico de su registro.

⁷ Ana Inés Echenique propone la noción de *representaciones sonoras* para hablar de las potencialidades del sonido como política de la mirada de la cineasta, las cuales le permiten desnaturalizar o hacer corrimientos de sentido para generar desplazamientos de sentido (2021:215).

En definitiva, a partir de su percepción audiovisual, *La Ciénaga* logra capturar una grieta en los sentidos de la sociedad salteña. Salta va formándose como una contradicción –o una disputa simbólica– expuesta por la narrativa. Con sus fincas alejadas de la ciudad, la provincia es el espacio para vacacionar (¿de quiénes?) y para explotar económicamente (¿para quiénes?); pero también es el espacio popular del centro urbano y las tiendas con música tropical; es el tiempo frenético del Carnaval y la gente bañándose en el río; es la frontera con Bolivia; es el destino de un niño que muere en el patio de una casa de barrio en el silencio de una siesta.

Salta, la “quedada”

Realizada por una productora local (Shooting Salta) y dirigida por el director salteño Rodrigo Moscoso, la película *Badur Hogar* (2019) pertenece al género de la comedia romántica. Dicho género proviene de una larga trayectoria de películas norteamericanas de consumo masivo de las últimas décadas, denominado *romance comedy* o, en su abreviatura, *rom-coms*. Un género “ensimismado” por su producción barata, atractivo por su estructura de “cine-fórmula”, basada en la funcionalidad repetitiva de tropos narrativos y estilísticos: los personajes, la apuesta desde distintos flancos por el valor de la tolerancia y el protagonismo de la intertextualidad (Echart, 2009:168).

En este caso, el aspecto interesante de *Badur Hogar* reside, justamente, en su captura de la salteñidad dentro del género de la comedia, el cual resulta un aire fresco en la producción de la región. Su despliegue cómico pone en pausa y en tensión ciertas narrativas –en el orden de lo dominante– sobre Salta dentro del escenario nacional. Por sus tópicos narrativos, la obra de Moscoso se inscribe dentro de la vertiente de la *screwball comedy*, originada en la década del 30 en la Gran Depresión. En ella se produce una satirización del amor a partir de su figuración como desafío infantil de sexos opuestos: la relación espontánea entre un personaje femenino fuerte y un personaje masculino débil e inmaduro. Esta infantilización del juego, en lugar de ser algo negativo, quita la solemnidad del amor adulto y permite reinventar las condiciones del vínculo amoroso (Morales, 2009:156). En esta película, dichos tópicos son reactualizados dentro de las relaciones sociales del escenario local, lo cual nos otorga imágenes de su contemporaneidad. La representación se produce por la relación entre un salteño y una porteña que mueve la trama.

Salta pareciera dividirse entre los salteños *que se quedan* y los salteños *que se van* (y en este punto, sería clave preguntarse: ¿quiénes pueden irse y quiénes deben quedarse?). Juan Badur es el hijo “mantenido” de una familia de inmigrantes turcos asentados en Salta, dueños de un local comercial cerrado en el centro de la ciudad. Sin familia, ni hijos, ni trabajo, Juan es tratado como un “quedado” o un “inconstante” por su trabajo de *changas* de limpiar piletas en las casas de verano de los márgenes de la ciudad.⁸ Allí, se cruza con Martín Galarza, un viejo compañero del secundario, quien es trabajador de una empresa de agroquímicos, recién llegado a la ciudad por un viaje de negocios. La contraposición

⁸ La piletta es parte de la cinematografía narrativa salteña. Por ello, puede interpretarse su presencia como una referencia intertextual a *La Ciénaga*, un gesto pícaro, como así también una invitación a “agitar las aguas”: hablar de otros temas e incursionar en otros modos narrativos (Morales, 2021:154).

entre sus vidas lleva al protagonista a elaborar una serie de mentiras acerca de su presente, las cuales son el motor cómico de la película como un juego sin salida. Galarza, ahora foráneo, regresa con cierta nostalgia, que envuelve su mirada sobre lo salteño: “Yo soy otro” le dice “la vida me ha cambiado, mucha experiencia. Y de nuevo acá en mi tierra querida, el folklore, los changos, las empanadas... la moto”.

Desde esta perspectiva, la película registra una representación de la provincia: Salta como el pueblo de la nostalgia, de la tradición y de las costumbres. Es el pueblo –fíjese, no la ciudad– de la infancia, al que la élite regresa para vacacionar o hacer negocios, pero del cual deben emigrar para progresar puesto que no hay un avance posible en esta tierra. *Badur Hogar* encuadra dichas representaciones y, por medio de la comedia, las ironiza, volviéndolas irrisorias. Por ejemplo, en una conversación, este mismo sujeto expone sobre la identidad salteña:

- Y Salta es así, Lu. Salta te pone así, por eso yo no volvería. Aquí son todos unos quedao. Vos no Juan. Vos te fuiste, has vivido otras experiencias. Pero por lo general la gente es chata acá. En realidad, te das cuenta cuando vas y volvé.
- En realidad no sé si es tan así, eh.
- Te aseguro que en la ciudad grande es distinto. Acá Salta es la chatura misma.
- Bueno, no sé si tanto no...
- ¿Cómo qué no?! Sí siempre que venimos te quejas de lo mismo. ¡Los salteños son así!
- ¿Pero vos no sos salteño?
- Un salteño mejor. Un salteño recuperado (risas). No, enserio, ¿o vos no te cruzaste algún compañero del secundario? El Kuky Ponce, ponele, después de poner la radio que puso con vos, ¿qué hizo? Nada. Sigue viviendo con la vieja.
- Bueno pero cada cual es lo que es.

En este diálogo, en el cual hay una puja por el sentido de lo que significa ser “salteño”, es posible rastrear las narrativas de la homogeneidad nacional. Para la élite criolla, Salta es “la chatura misma”, al igual que su gente. Solo aquel sector de poder económico capaz de “ir y volver” puede darse cuenta: el salteño que se va es el que progresa; mientras que el que se queda –valga la redundancia– es un “quedado”, un atrasado. Detrás de aquella charla cotidiana, se remonta un imaginario cultural dominante en torno a Salta, una distribución jerárquica entre un centro y un interior en el panorama nacional, que podemos rastrearlo a la dicotomía entre Civilización y Barbarie: en el centro las cosas tienen movimientos, mientras que en el interior tienden a estancarse.

Respecto a esto, el tópico de la comedia romántica (el enamoramiento de una pareja contradictoria, de un adulto inmaduro y una mujer intrépida) reactualiza dicha contraposición dominante, figurada entre dos espacios: Salta y Buenos Aires. Mientras el salteño Juan es un “quedado”, la porteña es “frenéticamente acelerada”, impulsiva, rápida. El humor y la comedia, a través de esa relación, permiten problematizar esas inscripciones simbólicas en torno a la salteñidad y sobre los roles de géneros, poniéndolas sobre la mesa.

El juego de “aparentar una relación amorosa” de ambos protagonistas permite desanudar discursos en torno al matrimonio y a los estereotipos de género como así

también visibilizar otras realidades socioculturales dentro del espacio salteño. La adulez “inmadura” de Juan bien podría ser entendida, en términos de Raymond Williams, como “emergente” dentro del campo cultural⁹, puesto que da cuenta de nuevas formas de identidad, que escapan de las estructuras dominantes de la salteñidad. A través de su lupa, la película expone las maquetas tradicionales y conservadoras de la identidad salteña. A diferencia de Martel, Moscoso comprime la presión a través de la risa, del carácter coloquial de las expresiones (“¡No seas un quedao, Badur!” le dice su compañero al protagonista).

Así pues, el director construye una narrativa contemporánea desde lo cómico, fuera de todo discurso solemne. De este modo, logra representar la realidad sociocultural, resemantizando las particularidades del género en sí mismo. Aquí no presenciamos los problemas del joven “inmaduro” estadounidense y su pandilla de la comedia romántica, sino que vemos al salteño “quedado”, como un treintañero incomprendido, cuya inserción laboral se reinventa en trabajos inestables.

En su construcción del espacio, *Badur Hogar* representa la urbanidad frenética de Salta. El paisaje no es quieto ni desértico, como en *Pipa*, ni tampoco tenso o siniestro, como la cámara de *La Ciénaga*. Salta se forma por el tumulto de las calles urbanas: los comercios de la calle San Martín, los colectivos que no esperan, las bocinas ruidosas de los autos. Como un aire de época, también observamos un escenario de pos-crisis económica, tras el desarrollo de políticas neoliberales del gobierno macrista (2015-2019): los espacios vacíos y cerrados en medio del centro, que nunca pudieron recuperarse, como es el caso del negocio familiar.

En relación a ello, aminorado por la comicidad del sponsor del negocio familiar *Badur Hogar* (guiño al negocio local H&R Maluf)¹⁰, la película de Moscoso muestra el peso del apellido en una sociedad conservadora donde el parentesco es clave. El protagonista no tendría otra opción más que hacerse cargo del negocio familiar en decadencia, heredado al igual que su padre por su abuelo. Si en *Pipa* también veíamos ese familismo en relación a las estancias, donde no había otro destino más que la perpetuación del poder económico en el linaje familiar, en *Badur Hogar* el discurso dominante se tensiona para desdoblarse en otras formas emergentes. De este modo, como acontece en el último diálogo entre el hijo y el padre de la familia, la película busca romper con dicha dominancia de familismo para otorgarle la libertad de hacer del negocio familiar lo que aquel desee.

A modo de conclusión

Como puede observarse, en este recorrido de películas contemporáneas, es posible rastrear una serie de representaciones cinematográficas en torno a Salta, las

⁹ “Por ‘emergente’ quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. (...) Las definiciones de lo emergente, tanto como de lo residual, sólo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante.” (Williams, Raymond, 2007:146)

¹⁰ H&R Maluf fue un conocido negocio local de la ciudad salteña ubicado en pleno centro. Tras setenta años de servicio, este cerró sus puertas en 2019, dejando abandonado el espacio por un tiempo. Este no fue el único, sino que se sumó a una trayectoria de locales tradicionales que cerraron sus puertas en este tiempo.

cuales se encuentran entramadas dentro de los procesos simbólicos de su hegemonía cultural en su construcción histórica. Su exploración permite observar, desde diferentes encuadres cinematográficos, qué imágenes de «la salteñidad» son textualizadas dentro de la cinematografía nacional de las últimas décadas.

La revisión de producciones audiovisuales provenientes tanto de la región del NOA (*La ciénaga; Badur Hogar*) como de la región rioplatense (*Pipa*) otorgó la posibilidad de revisar los imaginarios culturales sobre/desde la provincia a partir de la producción cinematográfica en diferentes puntos de enunciación. ¿Qué y cuánto recupera Salta de sí misma, cómo se construye como región cultural en sus propias narrativas cinematográficas?, ¿cómo representa la producción rioplatense a la identidad regional del norte salteño?, ¿qué matrices culturales, qué tradiciones o representaciones históricas se ponen en juego dentro de estas ficciones? Estas últimas son algunas de las preguntas que han hilado este análisis.

Desde su representación, Salta “la linda” es un espacio turístico por sus paisajes locales, como también un espacio de refugio o un espacio de explotación económica. En su límite con Bolivia, Salta es un espacio de frontera en la distribución geopolítica de la nación. Frente al centro bonaerense, el norte es la periferia y toda la distribución de poder que ello implica. Así, se representa por su pasado indígena colonial, su religiosidad católica, su paisajismo y la heroicidad gaucha. Todas son imágenes provenientes de una construcción del siglo pasado. Ellas han hecho que la provincia perviva como un reservorio de tradiciones, el espacio de un tiempo fundacional. Y, en un doble movimiento, siguiendo a Arancibia y Barrios (2018:54), aquello llevó a una hiperrepresentación de la región (exotismo y pintoresquismo) o a una subrepresentación (atraso y deformación del ideal de nación) de ella (Morales, 2021:150). Por ello, el norte salteño no sólo es visto como un *locus amoenus* sino también como un lugar donde las cosas “se estancan” por su falta de movimiento. En su tipificación, ambas vertientes dificultan la representación de una heterogeneidad prima del territorio salteño.

Por este motivo, a lo largo del trabajo, fue necesario examinar dos cuestiones. Por un lado, cómo operan las discursividades simbólicas de la identidad salteña en las representaciones cinematográficas de la región. Por otro lado, qué efectos de “miradas” y ópticas de percepción generan las posiciones de producción dentro del campo de la cinematografía nacional en correlación con las narrativas que recorren sus productos audiovisuales. Primero, el cine de producción masiva de Montiel en *Pipa* reproduce un *Western* policial en el espacio salteño como un escenario desértico y periférico, con toda la reducción cultural que dicha imagen conlleva. Segundo, el cine de Martel experimenta con su estética para otorgarnos una matriz de percepción: el montaje del sonido y el uso de fuera de campo nos conduce a detener la mirada (y agudizar el oído) ante las representaciones vívidas y contemporáneas de la sociedad salteña. Tercero, la comedia de Moscoso, con la potencialidad transgresora del género “barato” global, desestabiliza y pone en tensión ciertas discursividades, dominantes y emergentes en torno a Salta, desde la liviandad compleja de la risa: “¡No seas un quedao, Badur!”

Ya sea como un efecto de tensión o como un impulso a la risa jocosa, estas películas contemporáneas reconstituyen o tensionan las narrativas simbólicas de Salta en su formación histórica. En ese mismo proceso, permiten visitar, como si fuera un espejo

grotesco, la construcción hegemónica de Salta: con sus dominancias, sus emergencias y sus contradicciones. Desde su propio juego de percepción audiovisual, las narrativas cinematográficas dan cuenta de problemáticas históricas y actuales del escenario salteño.

Bibliografía

Corpus teórico

- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva en el NOA (2003-2013)*. Tesis doctoral en Comunicación. FPYCS. Universidad Nacional de la Plata (UNLP)
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2018). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, 31, pp. 27-36.
- Carreño, G. (2005). “El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam” (p. 133-144) en *Imágenes y medios en la investigación social: una mirada latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Dillon, A. (2016). Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010). En Aras, R.E., Diez Puertas, E. (eds). *Cronotopos audiovisuales iberoamericanos*. Madrid: Síntesis.
- Echart, P. (2009). La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorámica de un género ensimismado en *Comunicación y sociedad*. Vol. XXII. pp.161-195.
- Echenique, A. I. (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.
- Echenique, A. I. (2021). La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro (p. 203-218). En *Toma Uno*. N° 9,
- Lastero, L. (2014). Salta, la fea. Representaciones de la ciudad en la poesía salteña contemporánea (p. 1-14). En *Revista Enciudarte*, n° 1, mayo.
- Leguizamón Álvarez, S. (2010). *Poder y salteñidad: Saberes, políticas y representaciones sociales*. - 1a ed. - Salta: Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología – CEPIHA.
- Morales, I. (2021). Badur Hogar: una apuesta cosmopolita para el cine regional (p. 149-162) en *Folia Histórica del Nordeste*. N° 40. Enero/Abril.

Moyano, E. (2002) *Imaginar la nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

Verardi, M. (2013). “La Ciénaga (Martel, 2001): el tiempo suspendido” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Audiovisual*. Nº 7.

Williams, R. (2000). “La hegemonía”, “Tradiciones, instituciones y formaciones”, “Dominante, residual y emergente”, “Estructuras del sentir” en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. 1º edición en inglés 1977.

Corpus cinematográfico:

Martel, Lucrecia (Dir.). (2001). *La ciénaga*. Lita Stantic Productora.

Montiel, Alejandro (Dir.) (2022). *Pipa*. FAM Contenidos Corinthian Media Macanudo S.R.L.

Moscoso, Rodrigo (Dir.) (2019). *Badur Hogar*. Shooting Salta.e