

## Tres películas góticas del norte argentino

### Three Gothic Films from Northern Argentina

Fabián Soberón\*

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

#### Resumen

A partir del concepto de gótico sureño norteamericano, propuesto por el crítico Thomas Ærvold Bjerr, consideramos la existencia de un gótico del norte argentino para las producciones cinematográficas de la región Noroeste. A partir de esta analogía nos proponemos reflexionar sobre la estética gótica en tres películas del norte argentino: *Nosilataij. La Belleza*, de Daniela Seggiaro (Salta), *Almamula*, de Juan Sebastián Torales (Santiago del Estero) y *El motoarreatador*, de Agustín Toscano (Tucumán). Las características góticas se manifiestan en la puesta en escena y en la narrativa, y representan las contradicciones éticas, políticas y religiosas de las sociedades, o denuncian, impugnan y desmontan las paradojas y los efectos distorsivos de una determinada sociedad. Las particularidades mencionadas se relacionan con el concepto de lo “monstruoso”. Si bien partimos de una comparación, entendemos que nuestra categoría estética puede ser pensada para las películas que surgieron en el seno específico de la cultura del noroeste argentino. Si consideramos los grupos sociales representados en las tres películas analizadas en este artículo, el gótico del norte argentino, como la idea de barbarie propuesta por el pensador Tzvetan Todorov, no es privativa de una clase, sino que existe en los diferentes sectores sociales. Asimismo, tomamos el concepto de región como el enclave no esencialista para indagar en las producciones. Entendemos que este estudio puede extenderse a otros casos del cine del norte argentino.

**Palabras clave:** cine, norte, gótico

#### Abstract

Based on the concept of the American Southern Gothic, proposed by the critic Thomas Ærvold Bjerr, we consider the existence of a Gothic of northern Argentina for the film productions of the Northwest region. Based on this analogy, we propose to reflect on the gothic aesthetics in three films of northern Argentine cinema: *Nosilataij. La Belleza*, by Daniela Seggiaro (Salta), *Almamula*, by Juan Sebastián Torales (Santiago del Estero) and *El motoarreatador*, by Agustín Toscano (Tucumán). Gothic features are manifested in the mise-en-scène and narrative, and

---

\* Argentina. Licenciado en Artes Plásticas y Especialista en Gestión Cultural por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesor Adjunto de Historia del Cine, Video y TV 1, Teoría y Estética del Cine, Video y TV 2, Comunicación Audiovisual y Crítica de cine en la UNT. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) de la Universidad de Buenos Aires.

represent the ethical, political and religious contradictions of societies, or denounce, challenge and dismantle the paradoxes and distorting effects of a given society. The aforementioned particularities are related to the concept of the “monstrous”. Although we start from a comparison, we understand that our aesthetic category can be thought of for the films that emerged in the specific heart of the culture of the Argentine northwest. If we consider the social groups represented in the three films analyzed in this article, the Gothic of northern Argentina, like the idea of barbarism proposed by Tzvetan Todorov, is not exclusive to one class but exists in the different social sectors. We take the concept of region as the non-essentialist enclave to investigate productions. We understand that this study can be extended to other cases of cinema in northern Argentina.

**Keywords:** cinema, north, gothic

## Introducción

*Malebranche tenía razón. ¡No somos nuestra propia luz!*  
Flannery O’ Connor

En este trabajo abordaremos el análisis de tres películas en el marco del concepto de gótico del norte argentino. Ellas son: *Nosilatiaj La Belleza*, *Almamula* y *El motoarreatador*. Thomas Ærvold Bjerr (2017) sostiene que el gótico sureño norteamericano tiene sus raíces en las tensiones culturales del sur de los Estados Unidos, una región intolerante, conservadora y con enfrentamientos violentos entre grupos étnicos. La literatura del gótico sureño se opone a la versión idílica del sur bucólico y está basada en tópicos de la zona: esclavitud, racismo y patriarcado. Partiendo de esa caracterización, se pueden encontrar rasgos góticos en la producción audiovisual del norte argentino. El cine de esta zona o región puede ser visto como expresión de una cultura oscura, violenta, racista, homofóbica y discriminatoria. Así, entendemos que el gótico del norte argentino está signado por la cultura de unas sociedades norteñas atravesadas por el militarismo, el autoritarismo, la religiosidad popular, el catolicismo conservador, el racismo y la xenofobia.

Con “gótico” no nos referimos a la ficción que propone fantasmas, monstruos o seres sobrenaturales vinculados con el fantástico, sino a una dimensión relacionada con los prejuicios morales: una serie de personajes morbosos que reclaman pureza en el contexto católico, represivo y militarista en términos políticos. La historia de un joven ladrón que mantiene relaciones conflictivas (amor/rechazo) con una empleada doméstica, el asedio y el maltrato vecinal y familiar a un adolescente homosexual en la clase alta santiagueña y los conflictos de clase en el marco de luchas de micro poder en Salta, forman parte de las representaciones del gótico del norte argentino. Las tres películas analizadas en este artículo integran el corpus de esa estética en la que conviven el maltrato con la fe católica, la piedad religiosa con la violencia y la discriminación, la violación, el amor y las disputas de clase, el patriarcado aristocrático con el cliché del amor matrimonial.

Este trabajo surge en el campo de estudios sobre la producción audiovisual de la zona del norte de Argentina y también se basa en los mencionados estudios literarios de

obras norteamericanas. Las películas analizadas no formulan de forma explícita la estética gótica, sino que somos nosotros los que leemos los rasgos góticos en las producciones cinematográficas de estos tres directores/as del norte argentino.

## Gótico sureño norteamericano y gótico del norte argentino

Esta sección está dedicada a presentar las figuras y los tópicos representativos de la narrativa gótica norteamericana y el modo en que son recuperados y reconfigurados en el cine gótico norteño de Argentina. Como ya se dijo, Thomas Ærvold Bjerr sostiene que el gótico sureño norteamericano tiene sus raíces en las tensiones y aberraciones propias del sur norteamericano, una región violenta y conservadora. Así, el gótico sureño rompe con la versión idílica del sur pastoral y agrario; se basa en las realidades históricas de la región: esclavitud, racismo y patriarcado (Bjerr, 2017: s/p).

Ærvold Bjerr postula que la literatura sureña se opone a la interpretación del sur como un lugar bucólico; representa y metaforiza los rasgos históricos de la región. La obra de William Faulkner (1897–1962) y de Flannery O’ Connor (1925–1964) son, para este autor, ejemplos paradigmáticos del gótico como expresión literaria de la oscuridad sureña. En los cuentos de O’ Connor y en las novelas de Faulkner leemos la representación de lo grotesco, lo extraño, lo deforme a través de perpetradores y víctimas, dobles, personajes tullidos que realizan actos delirantes narrados como sujetos “normales”, fantasmas que transitan como espíritus “amables”. Lo anómalo convive con la figuración de lo liviano y forma parte de esa continua amalgama cultural que une a violadores con religiosos, a represores con tranquilos o violentos delirantes. En el gótico sureño norteamericano el monstruo –y lo monstruoso– no es únicamente lo otro (el tullido, el deforme o el miserable) ni está fuera del sujeto, sino que está dentro del individuo. La barbarie forma parte del individuo civilizado.<sup>1</sup>

A partir de la consideración de las figuras y los tópicos en la literatura gótica del sur de Estados Unidos, nos interesa establecer una analogía con las producciones cinematográficas del norte argentino. Por supuesto, ni los porteños ni los fueguinos ni los habitantes del norte argentino conforman un grupo homogéneo o un tipo social. Ninguna sociedad es idéntica a sí misma y menos aún los habitantes del norte argentino. Partimos de la idea de que los grupos sociales y culturales son heterogéneos. Lo regional no surge como un objeto de estudio conformado a partir de una delimitación geográfica (esto equivaldría a sostener una posición esencialista), aunque no podemos desconocer el lugar que tienen lo geográfico y lo administrativo en la conformación de las regiones. En este sentido, atendemos a lo que sostiene Sandra Fernández sobre el estudio histórico de las regiones:

---

<sup>1</sup> En el ensayo “Algunos aspectos de lo grotesco en la literatura sureña” (1960), Flannery O’ Connor sostiene que la concepción del hombre en el sur sigue siendo teológica. La sociedad sureña está obsesionada por Cristo, dice la autora, y eso influye a la hora de pensar qué tipo de literatura han producido sus escritores. En el caso del norte argentino es importante pensar qué tipo de sociedades tenemos y cuán religiosas son nuestras sociedades. Quizás este examen nos ayude a ver qué conexiones hay entre la concepción teológica del mundo y las estéticas literarias y cinematográficas.

Circunscribir un espacio desde un punto geográfico o administrativo no nos augura una buena investigación regional, simplemente nos señala a priori el efecto de uso de una dimensión espacial, que puede resultar o no pertinente. Adecuar de manera forzada un análisis a una realidad recortada geográfica o jurisdiccionalmente lejos de reconfortar el incentivo historiográfico puede relegarlo a la simple expresión de deseo de describir “lo cercano”. (2015: 60)

Más adelante, agrega que debemos considerar “la recuperación de la experiencia de los sujetos [...] para abordar el estudio de los movimientos sociales e identidades” (Fernández, 2015: 64).

La región norte se manifiesta entonces, siguiendo a Pablo Heredia, en “grupos que sostienen diversos espesores de identificación con lo propio, el nosotros y lo nuestro” (2007: 25). Justamente, al proponer la existencia de un gótico del norte argentino entendemos a la región no tanto como construcción geográfica esencialista sino como una producción simbólica y cultural. Aunque no estemos dispuestos a pensar en las regiones como parcelas estancas o inmóviles, creemos que podríamos admitir que los tucumanos, los salteños, los jujeños, los catamarqueños y los santiagueños comparten un plexo cultural común que ha surgido de la influencia diversa y cambiante del autoritarismo y del catolicismo –y de las formas religiosas, políticas, sociales que emergen de este cóctel– en la zona norte de la Argentina.

Lo que proponemos es analizar la producción cinematográfica de la zona a partir de la comparación con la literatura del gótico sureño norteamericano, ese vasto, iracundo y amplio sur de los Estados Unidos, con la que, entendemos, tiene ciertos rasgos en común.

## El gótico en el norte argentino

Conjeturamos que el gótico del norte en el ámbito cinematográfico coincide con la aparición del cine contemporáneo en el Noroeste argentino, es decir, los años que van desde el 2011 hasta el 2021. El gótico se puede estudiar en otras manifestaciones de la cultura y en periodos anteriores de la historia cultural, como en los casos de la producción literaria de Tomás Eloy Martínez, Elvira Orphée, entre los sesenta y los noventa, y en autores que producen en los años 2010, como Daniel Medina (Salta) y Salvador Marinaro (Salta). Pero aquí nos focalizamos en el análisis del fenómeno del cine contemporáneo, específicamente en producciones audiovisuales de Santiago del Estero, Salta y Tucumán, ya que entendemos que en estas piezas se pueden estudiar de forma más clara y contundente los mencionados rasgos góticos.

Existen zonas oscuras de la Argentina donde priman las violaciones a los derechos humanos y donde los vejámenes sociales amparados en la religiosidad y el autoritarismo son un rasgo histórico común. Sin embargo, el contexto cultural de la zona norte –entendiendo a la cultura como un hecho complejo que cambia con el tiempo– ha generado las condiciones para que surja un gótico cinematográfico –aunque no exclusivo– del norte argentino. La cultura de la región está configurada históricamente por aberraciones éticas, violaciones a los derechos humanos, contradicciones sociales y culturales. A la vez que se defiende un orden social basado en la jerarquía eclesiástica católica, se condena

como enfermo o anormal la homosexualidad. En amplios sectores sociales (tanto de la aristocracia como del pueblo norteño), al mismo tiempo que se defiende la vida humana como una creación divina, se avalan las violaciones a los derechos humanos; es decir, se realiza apología del crimen a individuos en nombre de la religión católica.

Los hechos mencionados y la convulsa historia de la región han sido el contexto propicio para que surjan un cine y una literatura que den cuenta de estos fenómenos sociales y culturales. En el cine y la literatura de la región del norte, se produjeron largometrajes y relatos, cuyos ejes temáticos son las representaciones de un otro barbarizado; es decir, la construcción de un otro concebido como deforme, grotesco o monstruoso<sup>2</sup>. Este proceso de representación de lo bárbaro (la construcción del gótico) abarca personajes de diversos estratos o clases sociales: está relacionado con las figuras del adolescente homosexual en una familia de clase alta, del delincuente de clase baja, de mujeres de clase media, villeros, mujeres wichís, curas que asisten a familias aristocráticas.

Por estas razones, consideramos que en las producciones culturales de Tucumán, Salta, Catamarca, Jujuy, Santiago del Estero y alrededores se pueden percibir rasgos de una producción cultural gótica (pensamos en la literatura, el cine, las artes visuales y el teatro de la zona). En el norte conviven –no como hechos contradictorios sino complementarios– una serie de situaciones: los mandatos de la iglesia católica y las violaciones a niñas desprotegidas, los curas villeros y los ciudadanos ricos que odian a los “negros”; los marginales que padecen desnutrición y que han votado al ex dictador Domingo Antonio Bussi y aún votan a su hijo, Ricardo Bussi; los nuevos ricos que adoptan comportamientos y la vestimenta de los ciudadanos que sobreviven en las villas miseria; la caterva de múltiples tipos de intolerantes religiosos y no religiosos, neo nazis que se enmascaran con el ropaje de nacionalistas buenos; el clientelismo elemental en sus múltiples versiones. Para continuar con las analogías con el sur de los Estados Unidos, en el norte argentino existe lo que, sin ironía, se podría definir como el Ku Klux Klan norteño: las familias aristocráticas que son capaces de aplastar a un villero con el auto o de azotarlo con un látigo, antisemitas ocultos en la piel de una oveja buena, y la doble moral de aquel que abraza el gesto solidario a la vez que rechaza al que piensa de modo diferente. En este contexto, ser racista y ser católico no es una contradicción sino una conjunción que produce una anomalía ética y cultural que se ha naturalizado y que, en ocasiones, se festeja.

Volviendo a lo que han producido los escritores del sur estadounidense, se puede considerar el gótico del norte como una categoría de análisis cultural, es decir, para el abordaje de obras literarias, cinematográficas, visuales o teatrales. En el norte argentino se escucha –mutatis mutandis– el eco de los personajes religiosos, delirantes y siniestros de Flannery O’ Connor, William Faulkner, Erskine Caldwell y Cormac McCarthy, entre otros.

---

<sup>2</sup> Si bien la analogía entre el gótico sureño estadounidense y el gótico del norte argentino se puede extender hasta considerar tipos de personajes y la elaboración narrativa de intolerancias, consideramos que el concepto de lo monstruoso en particular adquiere rasgos específicos en las representaciones audiovisuales y literarias del norte argentino. Esto es así no sólo porque las producciones cinematográficas y literarias se produjeron en un contexto social muy distinto al de Estados Unidos sino porque la penetración de la religión en la esfera privada y las condiciones económicas que forman parte del capitalismo argentino conforman una estructura diferente al de Estados Unidos con una religión protestante y con una economía del primer mundo. El cine, inevitablemente, se hace eco de las condiciones económicas y religiosas y las estéticas –si bien no son un efecto mecánico de las condiciones económicas– dan cuenta de las diferencias estructurales.

Estos autores han trabajado con lo que se podría denominar “monstruosidades góticas” (siguiendo a la misma Flannery O’ Connor, 1960: s/p)<sup>3</sup> y han representado lo deformado y lo grotesco, lo monstruoso, a través de sus personajes y tramas. En los personajes de las novelas de Faulkner, Caldwell y MacCarthy, lo monstruoso, la barbarie, forma parte del individuo civilizado.

De modo similar, consideramos que en los personajes de Elvira Orphée, Héctor Tizón, Tomás Eloy Martínez, Daniel Medina, Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, entre otros escritores y realizadores audiovisuales regionales o zonales, también podemos leer, ver y escuchar los rasgos de lo deforme, lo grotesco, lo monstruoso, trabajados en el contexto de la cultura del norte argentino. De esta manera, en las novelas, los cuentos, los largometrajes y los cortometrajes de estos escritores y directores cinematográficos, se ha representado al otro como monstruoso (con las contradicciones que esto supone); y también se ha desmontado –en determinadas producciones– ciertos rasgos de las figuras relacionadas con el gótico del norte. En sus películas y en las piezas literarias, los personajes son vistos como bárbaros inquietantes y tiernos, mujeres falsas, mentirosas y manipuladoras, curas maniqueos e intolerantes: en todos los casos, se trata de sujetos extraños y deformes en términos morales, individuos que llevan adelante acciones consideradas –a priori– enfermas.

En este artículo, vamos a analizar cómo aparece la estética gótica en tres películas contemporáneas del noroeste argentino: *Nosilataj*, *La belleza*, *Almamula* y *El motoarreatador*. Cuando decimos que existen rasgos de un gótico específico en la producción cinematográfica del norte argentino, nos referimos a películas que han trabajado con un conjunto de rasgos en la puesta en escena y en la narrativa, ya sea para representar las contradicciones éticas, políticas y religiosas de las sociedades, o para denunciar, impugnar y desmontar las paradojas y los efectos distorsivos de una determinada característica cultural. Los rasgos del gótico norteño están presentes en *Almamula*, *Nosilataj*, *La Belleza* y *El motoarreatador*.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> En el ensayo “Algunos aspectos de lo grotesco en la literatura sureña”, O’ Connor sostiene que “Siempre que me preguntan por qué los escritores sureños tienen una predilección particular por escribir sobre fenómenos (freaks, monstruos), digo que es porque todavía somos capaces de reconocer a uno. Para poder reconocer a un fenómeno, es necesario tener alguna concepción del hombre en su totalidad, y en el Sur la concepción general del hombre sigue siendo, en general, teológica. Ésta es una afirmación extensa, y es peligroso hacerla, porque casi cualquier cosa que uno diga sobre las creencias sureñas puede ser negada a continuación con igual propiedad. Pero al abordar el tema desde el punto de vista del escritor, creo que es seguro decir que, si bien el Sur no está centrado en Cristo, ciertamente está obsesionado por Cristo. El sureño, que no está convencido de ello, teme mucho haber sido formado a imagen y semejanza de Dios...”.

<sup>4</sup> Dentro de la producción audiovisual, se pueden listar: las películas dirigidas por Agustín Toscano y Ezequiel Radusky –*Los dueños* (2013) y *El motoarreatador* (2019)–, *Sangre blanca* (dirección Bárbara Sarasola Day, 2018); los documentales *La ciudad de las réplicas* (dirección Belina Zavadisca, 2015) y *La hermandad* (dirección Martín Falci, 2019); los cortometrajes *En el mismo equipo* (dirección Carlos Vilaró Nadal y Bonzo Villegas, 2014), *Santa* (dirección Vilaró Nadal, 2014), *Totitita* (dirección Bonzo Villegas, 2015), *Elvira en el río Loro* (dirección José Villafaña, 2009), *Jazmín* (dirección Verónica Quiroga, 2020), *Eva* (dirección Dana Gómez, 2017), *Imilla* (dirección Mayra Nieva, 2019) y *Perfume de gol* (dirección Fátima Genovese, 2017), entre otros trabajos audiovisuales. Asimismo, encontramos rasgos góticos en los personajes de la novela *Aire tan dulce* (2009, Buenos Aires) y en los libros de cuentos de la mencionada escritora tucumana Elvira Orphée (*Las viejas fantasiosas* y otros). También en los cuentos de Salvador Marinaro (Salta) y en las novelas *Detrás de las imágenes* y *La felicidad de los normales*, del periodista y escritor salteño Daniel Medina.

## El gótico en el detalle: el pelo como sinécdoque de la violencia. Sobre *Nosilatiaj La belleza*, dirigida por Daniela Seggiaro (2012)

*Nosilatiaj la belleza* es una producción excepcional. En primer lugar, *Nosilatiaj* ha sido rodada en una zona marginal para el cine argentino.<sup>5</sup> En segundo lugar, aunque el problema que plantea no es nuevo, sí lo es la consideración de los sectores que toma para mostrar las relaciones de poder. Si bien ha habido películas que han propuesto las relaciones asimétricas entre patrones y sirvientes (pensemos en *Los dueños*, de Toscano y Radusky, 2013), *Nosilatiaj...* expone el conflicto entre un sector de la sociedad criolla (la burguesía blanca) y el grupo wichí a través de un asunto que parece menor o insignificante: la belleza del pelo. Ya Michel Foucault había advertido sobre los diferentes modos de control y de disciplinamiento que operan en una sociedad. Es decir, el filósofo francés plantea que no sólo se expresa el poder a través del Estado y de su eje armado (el ejército y la policía) sino que esa relación se exterioriza y se instala a través de diferentes tecnologías: la escuela, el hospital, la familia, etc. Las técnicas de control no sólo se dirigen al cuerpo, sino que también atraviesan el cuerpo. Dice Foucault: “El control de la sociedad sobre los individuos no se lleva a cabo sólo mediante la conciencia o la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo” (Foucault, 1994: 47). En el caso de la película *Nosilatiaj...* vemos claramente, cómo el uso y el abuso de poder se establecen en las situaciones mínimas. En tercer lugar, la película combina el uso de recursos audiovisuales (encuadre, voz en off, punto de vista, etc.) que enfatizan la apuesta estética.<sup>6</sup>

La película dirigida por Daniela Seggiaro narra un problema que depende exclusivamente de la conformación cultural propia de la zona: la relación entre la burguesía local-criolla y la cultura aborígen de los wichí. Sin embargo, podríamos decir que, a partir de la narración de este particular conflicto, la película expone, de modo indirecto, un conflicto general que atraviesa a la cultura argentina y latinoamericana. Es decir, la película nos permite pensar las particularidades de la zona y a la vez nos permite ver que los conflictos van más allá de la zona. En el caso de *Nosilatiaj...*, a partir de este conflicto cultural, la película plantea la relación de poder entre una señora empleadora de la burguesía local (criolla) y una joven wichí, empleada.

La religiosidad popular católica no está en el centro en la película de Seggiaro, aunque se puede pensar que el hogar es católico y es desde esa cosmovisión interiorizada que se juzga al otro y se lo maltrata. En un primer plano, se muestra que el hogar de Sara es un hogar católico, y este plano no es menor ya que nos permite, de alguna manera, destacar

---

<sup>5</sup> Basta considerar los modos de producción del cine argentino e identificar la zona central de producción para constatar la afirmación hecha sobre el centro y los márgenes. No sólo consideramos el caudal de películas (largometrajes y cortometrajes) realizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a lo largo del siglo XX, sino también los modos de producción. En otro trabajo (“Cine independiente de Tucumán: estudio de tres casos”) hemos constatado que la producción de cortometrajes independientes conforma el grueso de las realizaciones audiovisuales de Tucumán, sólo para poner un ejemplo del cine hecho por fuera de Buenos Aires. Esto significa que la producción audiovisual industrial o comercial es escasa en el norte (Noroeste o Noreste) respecto de la que se produce en la capital de Argentina. En este sentido (los modos de producción: coproducción internacional, intermedio e independiente) el cine del NOA es marginal respecto del centro de mayor producción en Argentina.

<sup>6</sup> En otro artículo (“Conflictos de poder en *Nosilatiaj. La Belleza*”) hemos analizado el trabajo audiovisual de esta película.

la procedencia religiosa de la mujer que ostenta poder. Es desde esa instancia legitimadora que se produce el rechazo de la cultura aborigen. En todo caso, es la dificultad para aceptar al otro y respetar al otro en su “diferencia” lo que desencadena y estructura la narración fílmica. En este sentido, el otro barbarizado (wichí) es un personaje que forma parte de la representación que adopta las características góticas ya que la mujer criolla de clase burguesa rechaza y maltrata a la wichí sólo por su condición de poder religioso-céntrico y por su rol en las disputas de clase. Recordemos que el gótico –tal como nosotros lo entendemos– es una forma de representación que muestra al otro barbarizado y lo hace desde las tensiones de clase, raza, etnia y religión. Es decir, en *Nosilatiaj...* el rechazo parte de un rasgo religioso internalizado. El catolicismo ha vencido a la barbarie aborigen en la conquista y en el mundo contemporáneo se reproduce esta victoria desde el lugar que le corresponde a ambos actores en una ciudad de la provincia de Salta.



Imagen 1: *Nosilatiaj. La belleza*

El abuso del pelo, y el control del pelo, funcionan como una sinécdoque de los conflictos racistas y de las ambigüedades morales de la cultura de la zona. Las contradicciones entre la religión católica (con su mandato de respeto a la vida humana) y el abuso de poder a los subordinados (wichís) son un exponente, según nuestro análisis, de los rasgos góticos trabajados en la película dirigida por Seggiaro. Cabe aclarar que ni la autora ni la crítica han vinculado estas contradicciones con el concepto de gótico del norte argentino. Lo que proponemos es mirar desde la estética gótica del norte los comportamientos representados en la película. De este modo, queremos señalar los microconflictos y las particularidades de las tensiones entre grupos y sectores de las sociedades tal como han sido representadas en el cine (y en otras formas de representación artística y no artística). En este caso, la directora Daniela Seggiaro y su equipo se han valido de recursos propios del lenguaje audiovisual para mostrar las tensiones y las particularidades de una familia de clase burguesa en una ciudad del norte argentino.

La fotografía de *Nosilatiaj* propone encuadres precisos, largos planos que dejan que la naturaleza se expanda en el cuadro: los árboles, el río, el agua turbia, el suelo árido, las hormigas que se abren a la luz. La historia del personaje de Yola (la joven wichí) propone el uso de planos abiertos y planos cerrados: tanto en un caso como en el otro dan cuenta de un cuadro que permite que el tiempo transcurra, que la realidad se expanda en su dimensión temporal. Estos planos demorados, que dejan que el tiempo atraviese la narración, generan una buscada morosidad narrativa. A la vez, ciertos planos del entorno son desenfocados ex profeso: el uso del desenfoco va acompañado de la voz fuera de cuadro que refuerza el sentido de la evocación. Es decir, la voz de Yola recuerda su infancia a través del sonido con imágenes abstractas que acentúan el sentido onírico. Sonido y sentido se complementan. Como dice Octavio Paz (1990): la poesía surge de la unión de sonido y sentido como una red inextricable. Quizás el recurso de la abstracción unido al sonido de una lengua “otra” (extranjera: la lengua wichí) genera, junto con los intertítulos una forma de evocación que podríamos asociar a la poesía, al modo de enunciación poético. No hay lirismo sólo en las imágenes puras sino también en la posibilidad de unidad que se genera a partir del recurso mencionado.

En esta película no sólo hay desmesura en las relaciones entre jefa y empleada, sino que el lugar que tiene el pelo en el conflicto de poder adquiere las dimensiones de la desmesura. El gótico tiene que ver con la modificación de las dimensiones, una exageración que surge de los enfrentamientos y las uniones paradójicas entre religión y sexualidad, creencias morales y actos delictivos, intolerancia y bondad, racismo y clase.<sup>7</sup>

### **Iglesia, violencia y deseo en el gótico del norte. Sobre *Almamula* (2023), dirigida por Juan Sebastián Torales**

*Almamula* pone en escena el conflicto entre el entorno preestablecido por la religión católica y el deseo de un adolescente que va en contra del lugar común falocéntrico. La elección del campo como entorno visual y la creación de una banda de sonido funcional son elementos fundamentales para la construcción audiovisual del gótico cinematográfico. La banda de sonido crea una atmósfera relacionada con el thriller y el terror, géneros de los que se apropia la película dirigida por Torales. El trabajo sonoro es central para la invención de *Almamula*, el personaje de la leyenda local (la mujer monstruosa) y también para intensificar las tensiones ligadas a las violaciones de la norma religiosa. La atmósfera sonora inventa el tono oportuno para remarcar las situaciones conflictivas.

La película propone una relación entre los prejuicios atávicos religiosos y el deseo por fuera de lo normativo de un adolescente de clase alta en Santiago del Estero: la tensión se produce entre la ley religiosa católica, el mandato familiar católico y el deseo juvenil.

---

<sup>7</sup> En su segundo largometraje, *Husek* (2021), la directora Daniela Seggiaro lleva al extremo la relación de tensión entre la sociedad blanca y los miembros de una comunidad wichí. Hay fragmentos de la película en los que se usa la lengua wichí. Esas frases dichas por el nieto Leonel o por el abuelo Valentino no están traducidas al español. Una parte importante de *Husek* está hablada en la lengua indígena. Eso produce un fenómeno, al menos, curioso. El espectador asiste a una película en la que se siente extranjero. Se habla una lengua que no es la suya y no se trata de una lengua de la Europa blanca sino de una comunidad indígena. En este sentido, *Husek* está narrada desde la perspectiva de los wichís. El gótico del norte argentino aparece en el conflicto de poder y de clase entre el sector blanco de la sociedad y la comunidad wichí.

En *Almamula* (Juan Sebastián Torales, 2023), un adolescente, Nino, ha cometido un pecado sexual para los chicos y padres del barrio: ha besado a otro chico. Los amigos y compañeros lo golpean y lo denuncian. La familia decide huir del barrio y se toman unas vacaciones obligadas en la quinta ubicada en el campo de Santiago del Estero. Allí circula la leyenda de la *Almamula*: una mujer monstruosa que persigue a los que han cometido un pecado carnal. El relato plantea una particularidad: Nino no huye de la aparición de la *Almamula* sino que quiere encontrarse con ella. Hasta que llegue el final del relato no sabremos si lo logra. Pero los pecados no son una exclusividad de Nino. La hermana y sus amigas confiesan una tarde calurosa que se besan entre ellas y que se desean. Hablan de lesbianismo y esperan la llegada de la *Almamula*. La madre de Nino mira con deseo al empleado morocho de la finca y la hermana de Nino lo rechaza cuando una amiga dice que el “negro” (léase morocho) está bueno, sexualmente hablando. Incluso en el inicio de la estadía en la finca la hermana se enoja por la decisión de los padres y le reprocha el tiempo que se quedarán en la finca. Pregunta si la van a inscribir en una escuela de negros. El conflicto racial y de clase marca el guión de la película.

La madre de Nino es la principal interesada en que su hijo abandone la desviación sexual (la homosexualidad denunciada por los amigos y los padres del barrio). Ella profesa la fe católica y es amiga del cura que los guía en la ceremonia de la “confirmación” católica. El cura tiene un lugar clave en la construcción narrativa. Él representa el eje del bien en el planteo binario que hace la iglesia. En una de las reuniones en el templo les dice que la iglesia es el símbolo del camino correcto. Si ellos (los confirmantes) quieren alejarse del pecado deben mantenerse bajo el amparo de la iglesia.

Nino asiste a las reuniones y escucha los consejos del cura y de su madre, pero el deseo sexual se impone y le toca el pene al novio de su hermana (instigado por éste en el monte) y tiene un interés declaradamente sexual por el empleado de piel oscura, ese que también desea la madre y rechaza por cuestiones de clase la hermana. En este marco, deseo, represión religiosa y deber familiar se enfrentan y producen las contradicciones góticas. La mujer monstruosa llamada *Almamula* no es otra cosa que un símbolo fantástico y la expresión de los conflictos entre moral religiosa, clasismo y deseo sexual por fuera de lo heteronormativo.

Según nuestra perspectiva, la película representa un típico escenario del gótico del norte argentino. Nino vive en cuerpo propio las contradicciones que arman el gótico en el relato: desea lo prohibido y la iglesia (en pleno siglo XXI) condena su deseo de forma extrema, impiadosa y rígida. Mientras, el cura profesa un discurso de bondad y misterio, rechaza todo aquello que no sigue la ley binaria de la moral católica. Nino, su hermana, su madre, avanzan en las contradicciones de su deseo, pero el ambiente familiar y social festeja la religiosidad, a la vez que condena toda desviación de la regla moral.

La película expone las tensiones góticas: lo monstruoso no es sólo la mujer fantástica que vive en la espesura del monte sino las contradicciones sociales y familiares que inundan la mente y el cuerpo de Nino (y también las conciencias de sus padres). Lo monstruoso está en el corazón de Nino, la hermana y la madre. Nadie ni nada puede acallar el tormento que genera el deseo que bulle en el interior de cada persona.

"Faltar a la iglesia es un pecado mortal", dice la madre luego de afirmar que a Nino le gusta el empleado morocho. Con esta afirmación ambigua la madre se refiere al color de

la cruz que ha insertado en su camisa de Confirmación, pero la frase adquiere otro sentido si se la relaciona con la escena anterior en la que Nino está con el empleado morocho. Al lado del río, el empleado quiere curar las heridas de la pierna de Nino y éste huye como si supiera que el deseo puede jugarle una mala pasada. En el confesionario Nino le dice al cura: “soy una rama muerta” (es decir, una rama que está lejos del árbol de la iglesia) y “a veces me toco pensando en Cristo”. En esta escena vemos el uso atinado del plano/contraplano. Se trata de la alternancia de planos del cura (con su consiguiente subjetiva) y planos de Nino (con la subjetiva, también). El director ha elegido representar la confesión de Nino con un primer plano frontal. Este tipo de plano se repite en la película. Creemos que busca no sólo aumentar la tensión dramática y exponer la intimidad del personaje sino también enfatizar el enfrentamiento del personaje con el orden moral asfixiante.



Imagen 2: *Almamula*

Nino confiesa el peor pecado: tiene deseos homosexuales con Jesús. Según la perspectiva del cura, Nino comete un error inadmisibles: desea a Dios hecho hombre. Nino merece las llamas del infierno. El cura interpretado en la película encarna los rasgos de los personajes góticos: representa la versión extrema del catolicismo que brega por la moral pura, incontaminada, y rechaza todo aquello que se aleja de los valores religiosos, aunque se trate de un joven que busca su identidad sexual.

Después de la escena en el confesionario, Nino y su madre viajan en auto. Ella llora, desconsolada. A continuación, Nino se interna en el monte con el cuadro dedicado a la *Almamula*. Es un cuadro pintado por su abuela. Lo coloca sobre el tronco de un árbol y se masturba con la estampita de Jesús en su mano izquierda. En esta escena, como en otras, el rol del fuera de campo es fundamental. Los planos se alternan configurando una tensión entre lo que se ve en campo y lo que queda afuera. La película dirigida por Torales hace un uso estético del fuera de campo. En esta escena, combina este recurso visual con el énfasis creado por la banda sonora. Frente al monte y en plena masturbación, Nino dice: “vení a

buscarme”. Nino mira hacia el monte e invoca a la Almamula. Pero los planos elegidos por el director son sutiles y evasivos. No vemos la mano en acto de masturbación. Lo que no se ve sugiere una acción ambigua. ¿Está realmente masturbándose? ¿Cuándo termina el acto? El sonido ambiente y los efectos sonoros enfatizan la opacidad de la escena desde el punto de vista sonoro y refuerzan el efecto buscado. Por otro lado, podemos preguntarnos en relación con la construcción narrativa: ¿a quién incita Nino? ¿Le pide a Almamula que lo busque? No sólo le dice al cura lo que piensa (se toca pensando en Cristo) sino que lo hace en el monte invocando la presencia de Almamula. Nino es un provocador: quiere que la mujer monstruosa lo lleve. En términos católicos, quiere el infierno.

En otra escena, Nino y el empleado morocho van a pescar juntos. Nino ve que el empleado musculoso se quita la ropa para adentrarse en el agua. El cuerpo desnudo desfila en la amplitud del agua. Nino se quita la remera y se sienta en el cauce del río. El empleado regresa después de un breve chapuzón y se sienta a su lado. El deseo de Nino sobrevuela el aire. Antes le ha dicho que quiere ver al Almamula y el otro le ha dicho que eso no existe. Sentados uno al lado del otro, desnudos, Nino estira su mano y la coloca sobre la pierna del empleado. Éste sobreentiende el gesto y aparta la mano. El deseo de Nino es superior pero la norma se lo impide. En todo el relato la ostentación de los cuerpos ocupa un lugar clave. Esta escena es una síntesis del juego visual y carnal. Nino se mueve entre el deseo sexual y la prohibición. El cuerpo es el lugar donde se libra el combate. Cerca del final de la película, Nino se acerca al Cristo que han puesto para presidir el acto de la confirmación. Nino camina lentamente y mira al cuerpo del cristo de madera. Estira el brazo y quita el trapo que cubre el pene (que se mantiene fuera de campo). Nino cumple su objetivo. Quiere que el deseo venza.

En *Almamula*, la condición de homofóbico y de católico no conforman una contradicción sino una conjunción que produce una anomalía ética y cultural que se ha naturalizado y que, en los comportamientos del cura, del padre y la madre, se atiende sin matices. Ésto es el centro del gótico del norte argentino, tal como lo venimos analizando en este artículo.

La película plantea un conflicto típico del gótico del norte argentino: el entorno racista y homofóbico crea un orden social que transforma la conciencia del personaje; éste se mueve en el conflicto generado por la monstruosidad exterior que inunda la subjetividad. Nino es juzgado en el entorno vecinal, familiar y eclesiástico como lo monstruoso (“desviado” le dice la hermana en el auto) y lo monstruoso se introduce en “la mente” y el cuerpo de Nino y se resignifica. En este sentido, los recursos de las cadenas y los ruidos (que construyen desde lo extradiegético un ser apenas sugerido en la diégesis: un monstruo animalizado<sup>8</sup>), el uso del fuera de campo y las tomas del monte enfatizan el conflicto que se libra entre el entorno católico conservador y homofóbico, la conciencia y el cuerpo de Nino.

---

<sup>8</sup> La película plantea una cuestión interesante para pensar: ¿quién es más monstruoso? Almamula es la mujer monstruo que se lleva al monte a las personas que han cometido un pecado carnal. Cuando la película inserta por una fracción de segundo el plano de un ser visualmente monstruoso se escuchan los ruidos de las cadenas y una respiración entrecortada, propia de un ser animalizado. Inmediatamente posterior al plano creado por los sonidos y la imagen vemos el plano de Nino, quien se siente atraído por la aparición de la mujer monstruo. Entonces nos preguntamos, ¿quién es más monstruoso: Almamula o Nino?

## La moral ambigua del ladrón y del robado: sobre *El motoarreatador*, dirigida por Agustín Toscano (2018)

En la película dirigida por Agustín Toscano podemos ver las manifestaciones del gótico a partir de un pliegue constituido por el ladrón y la víctima. Las monstruosidades y los fenómenos grotescos tienen relación con el desorden y el desapego de la ley, la relación ambigua con el orden civil. Los personajes coquetean con la desobediencia, viven en el borde de lo prohibido, fabrican máscaras para ser otros y violan los principios de la convivencia y las reglas de juegos de los comportamientos humanos. Usan la mentira como moneda de cambio.

En este sentido, es importante pensar en cómo estos vaivenes con la ley adoptan las formas del descontrol. Asimismo, nos parece importante analizar cómo estos desbordes configuran lo monstruoso en la película. Las monstruosidades no aparecen en el plano de lo fantástico sino en la dimensión de los comportamientos humanos: lo estafalario y lo deforme se imponen como una marca clara y contundente en la narración. Los personajes tienen conductas exageradas que rozan lo ridículo, pero lo ridículo no toma una forma desubicada o exótica, sino que se podría decir que arma una sintaxis, hace un sistema. En toda la narración hay una clara intención de irrespetuosidad. Los personajes no respetan la ley civil, y el efecto más claro es el desorden y el surgimiento de formas diversas de lo grotesco.

El film cuestiona las relaciones de poder entre dos personas del mismo grupo social: la clase baja. Los personajes (una mujer golpeada y el ladrón que la violenta) adoptan comportamientos grotescos, estafalarios, simulan ser otros, mienten y usan la palabra y los cuerpos para engañar al otro. Esto ocurre porque en el ámbito del gótico, los límites morales se corren, los velos se caen (como diría Albert Camus) y predominan las máscaras.<sup>9</sup> Así, desarma el cliché sobre la idea de ladrón y propone una tensión entre dos individuos que forman parte del sector subalterno. La violencia se ejerce por partida doble y se trata de una violencia silenciosa y sentimental. A medida que avanza la película, el maltrato es más sutil hasta que alcanza un grado de expresión física y corporal.

*El motoarreatador* desarma la idea de identidad porque deconstruye el cliché del ladrón. A diferencia del prejuicio que ve en una persona pobre que roba la encarnación del mal (la barbarie), *El motoarreatador* cuestiona ese lugar cerrado, esa configuración sin aristas. Dos jóvenes están subidos a una moto y le roban a una mujer en un banco. Pero uno de ellos empieza una extraña carrera de culpa y cuidado. Busca a la víctima. En la primera escena en el hospital, Elena (la mujer golpeada) está postrada, en silencio. La médica ve a Miguel y le pregunta si la conoce. Miguel le dice que sí, que se llama Elena. En ese instante empieza el pacto de máscaras. Miguel miente. La médica le cree. Luego Miguel vuelve al basural, en las afueras de la ciudad, en el que han quedado los restos de la cartera de la víctima. Un ángulo aberrante deja en el cuadro la escena de revisión de los restos de Elena. El ángulo de toma descubre la situación inusual que protagoniza Miguel. Vuelve al basural a revisar los objetos que pertenecen a la víctima como si tuviera un afecto especial por

---

<sup>9</sup> A propósito de la categoría existencialista de lo absurdo, el filósofo francés Albert Camus sostuvo en su ensayo *El mítico de Sísifo* que lo absurdo deviene cuando un día la persona advierte que los decorados y las máscaras se caen.

ella. Con travelling de seguimiento y movimientos diversos, *El motoarreatador* propone una puesta audiovisual diferente a la primera película de Toscano, *Los dueños*. (codirigida con Ezequiel Radusky). En *El motoarreatador* los ángulos aberrantes y los movimientos bruscos pretenden dar cuenta de la tensión dramática, de los espacios cerrados, de las emociones de los personajes. La cámara no es neutra ni busca serlo, sino que propone una mirada sobre la realidad hecha de imágenes y sonidos.

*El motoarreatador* pone en escena un conflicto moral y social. ¿Cómo se construye un ladrón? ¿Cómo se desarma un ladrón? ¿Qué relaciones existen entre el gótico del norte argentino y la idea de barbarie? En la película, las máscaras esconden el proceso de doble barbarización. La mujer golpeada barbariza al ladrón Miguel a través del engaño, del juego de máscara. Miguel hace lo propio en relación con Elena. Ambos esculpen otro torcido, deforme, y buscan imponer un orden falso para avanzar en su objetivo: salirse del rol asignado por la sociedad.



Imagen 3: *El motoarreatador*

Miguel va a la casa de Elena y se siente cómodo allí. En cierta manera, se apropia de la casa a medida que trata de solucionar el problema con su esposa, la madre de su hijo. La salud de Elena mejora y vuelve a ese lugar. Hay una escena que describe, de alguna forma, el tono ligado a lo absurdo y lo grotesco (por momentos) de la película. Antes de que Elena vuelva, Miguel tira desodorante de ambiente. Desnudo, con el casco puesto (como si su destino de motoarreatador lo llevara en todo momento), camina por la casa con el desodorante en la mano. El desplazamiento desnudo indica que Miguel se siente dueño de una casa ajena. El casco es inseparable de su persona y, a la vez, es índice de una escena ridícula, que linda con el delirio, lo exagerado, lo inusitado, lo grotesco.

¿Podríamos decir que sólo Elena es víctima de Miguel? ¿Podríamos decir que Miguel es la víctima de Elena? ¿Quién es la víctima de quién? En esta dirección, el film impugna la idea de una identidad como esencia, como una cosa fija, como un cliché. La identidad, parece decirnos la película desde la estética gótica, no es una marca fijada para la eternidad desde lo social, sino que es un prejuicio que circula en la sociedad y que favorece a los sectores que ostentan el poder económico y social. En este caso, ladrón y víctima se cruzan. La ambigüedad moral de los personajes se convierte, nos parece, en una perspectiva política clara desde la construcción narrativa. Esa ambigüedad moral sostenida caracteriza lo gótico. Los personajes se mueven en una especie de zona confusa. Ambos son buenos y malos, no son puros, y generan un engaño hacia el otro, aunque tienen a los valores puros como utopías, como símbolos morales que no cumplen. Pensemos en cómo el catolicismo del norte ha marcado los comportamientos humanos: Elena le miente a Miguel. Miguel la trata bien, pero le oculta que él ha sido el ladrón que la ha dejado postrada. En ese marco, la narración nos muestra que los personajes son complejos desde lo moral, desde lo social. No son entes puros que representan un estamento fijo en términos sociales. La supuesta víctima (Elena) miente. El ladrón quiere mejorar su condición de arrebataador y causante de dolor al acercarse y cuidar a su víctima. Así, el discurso narrativo no toma a los personajes como entes cerrados sino como actores sociales con sus complejidades. Por momentos, pareciera que se trata de un enfrentamiento entre dos marginales que juegan a ser otros a través del engaño. Ambos llevan consigo la barbarie y podrían ser pensados como representantes de una complejidad moral que atraviesa a la sociedad, no sólo al sector social de los pobres. Ambos construyen sus ficciones.<sup>10</sup> Ahora bien, la construcción de las máscaras tiene una duración determinada. Miguel irá a la cárcel y será Elena, la víctima, la que visite a Miguel. En esta película (a diferencia de *Almamula*) la representación con estética gótica no descansa en personajes de la clase alta nortea. En este film, el gótico se esparce como atmósfera en los diversos rincones de la clase baja.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Hay un juego de máscaras en el cuento “Buena gente de campo”, de Flannery O’ Connor. Una chica llamada Hulga es filósofa y tiene una pierna de palo. Cuando escucha hablar a su madre con el vendedor de Biblias se enoja porque la madre le dice al vendedor que la gente campesina es la sal de la tierra. Hulga es arrogante, intelectual y amarga, tiene un rechazo por los campesinos analfabetos. Sin embargo, al tratar al vendedor ella esconde su visión y acepta salir de paseo con el analfabeto. El vendedor se pone su máscara frente a la madre de Hulga y también frente a la chica filósofa. Le dice que él siempre está pensando (como una especie de pensador rural) y se inventa una personalidad que no tiene. El cuento pone en discusión lo que propone el título: la “buena gente de campo”. ¿Qué tan perverso y dañino puede ser el mentiroso vendedor de Biblias? De un modo similar, aunque en un contexto diferente, la película de Toscano pone en discusión los roles atribuidos al ladrón y a su víctima. ¿Quién y en qué momento ejerce la conducta bárbara?, parece preguntar la película. También hay un juego de máscaras entre el ladrón y la víctima: ¿quién engaña a quién? En el gótico del norte argentino los roles morales están cuestionados y la religiosidad tiene una oscuridad difícil de extirpar.

<sup>11</sup> En el cortometraje tucumano *Ahí vienen* (dirigido por Pedro Ponce Uda y Lucas García, 2021) también se establece una puja de poder entre personajes de clase baja. El cortometraje representa un momento de la historia de la provincia y en esa jornada se concentran dispositivos y prejuicios ligados a la vida policial y política. Un almacenero tiene como empleado a un chico de un barrio pobre (Villa 9 de Julio). El dueño del almacén ejerce su poder con el muchacho. Este llega tarde y es reprendido. En la otra cuadra, vive otro comerciante. El corto emplaza el conflicto en la semana de los saqueos en Tucumán, en diciembre de 2013. *Ahí vienen* trabaja de forma lograda la relación entre el afuera y el adentro. Para ello es clave el movimiento de la cámara que se desplaza entre el interior del almacén y el exterior, la calle. La cámara compone un plano que une el afuera y el adentro: el interior del almacén (la conciencia del almacenero pobre) y la pobreza

## Consideraciones finales

El gótico del norte argentino surge de una analogía con el gótico sureño de Estados Unidos. En el caso de este artículo, se trata de una forma que aparece en las representaciones literarias y cinematográficas. El cine contemporáneo del noroeste argentino ha captado las paradojas éticas, religiosas y políticas y puede ser pensado como gótico, como el resultado de la ambigüedad moral que salva la pureza religiosa a la vez que expulsa lo que no condice con la inmarcesible e hipócrita religiosidad. El gótico de la zona norte está asociado al lado oscuro, perverso y malicioso entrelazado con un propósito digno o humano. Es decir, se trata de la combinación de ambos factores, tendencias o comportamientos: la búsqueda de un rédito moral a través de medios ambiguos o turbios; en el gótico estamos ante acciones que tienen una aparente finalidad bondadosa en medio de la barahúnda de telarañas viciosas. Ese entramado siniestro conforma su corazón. En este sentido, lo gótico no se reduce a lo que comúnmente llamamos el lado oscuro del individuo, sino a la convivencia de la buena fama del dictador Antonio Domingo Bussi como padre de familia con el plan sistemático de asesinar a inocentes, en la tendencia autoritaria de la sociedad en combinación con la ternura y la “buena onda” en las relaciones humanas, en la mezcla de utopía y desencanto, en el cruce de la religiosidad popular con los irracionales prejuicios antisemitas.

Como dijimos, gótica no es la ficción que narra historias de fantasmas, monstruos e individuos sobrenaturales anclados en el fantástico, sino la narración audiovisual o cinematográfica que pone en escena personajes con prejuicios morales y antropológicos: una serie de individuos que reclaman pureza en el marco del catolicismo. En un sentido amplio, aludimos al costado siniestro del ser humano en el contexto del norte argentino. Lo propio del gótico del norte es la representación no contradictoria que une represión y encanto, religiosidad represora e hipocresía delirante. El gótico racista, homofóbico y religioso es el aire que respiran los personajes de la ficción y, también, en ocasiones, los de la realidad.

Hemos estudiado tres casos del gótico del norte argentino: las formas de la violencia familiar y social en el cine de Tucumán, Santiago del Estero y Salta en las películas de Daniela Seggiaro, Juan Sebastián Torales y Agustín Toscano. Los personajes tienen un costado avieso, odioso o directamente malvado. Las personas que se representan como generosas o buenas (el cura en *Almamula*, la empleada-falsa dueña en *El motoarreatador*, la mujer que maltrata a la wichí en *Nosilataj...*) realizan acciones malvadas o crueles: maltratan o mienten, denigran o excluyen. Los habitualmente representados como malos estereotipados o bárbaros (un ladrón, una mujer diferente o que encarna la barbarie) pueden ser sinceros o bondadosos. Lo que suele ocurrir es que la bondad o la generosidad estén teñidas de oscuridad o penumbra. La religión (asociada con el bien en la teología católica) tiene un costado perverso o tremendo. Las acciones de los personajes ligados a la

---

extrema que se cifra en el exterior. Una pregunta se instala desde el título del cortometraje: ¿quiénes son los que vienen? Viene la horda de negros villeros a destrozarse el país, se podría responder desde una concepción sarmientina, ligada a una idea de la separación tajante entre civilizados y bárbaros. El dueño del almacén también forma parte del conglomerado de barrio pobre y se enfrenta en una lucha de poder con el empleado. La barbarie, según la concepción de Todorov, no es propia de un grupo social sino que forma parte de toda la sociedad. Los rasgos de la estética gótica aparecen de forma nítida en este drama social que muestra a las claras los prejuicios de clase en la sociedad tucumana del siglo XXI.

religión están contaminadas por las contradicciones de una religiosidad perversa. De esta forma, lo real adquiere ribetes grotescos, delirantes o ridículos.

El ladrón de *El motoarreatador* es un sujeto ambiguo: roba y maltrata y, a la vez, le tiene piedad a la mujer golpeada. La mujer golpeada está atravesada por contrastes: se encariña con el ladrón y lo engaña. El ladrón le miente, pero la atiende como si fuera una madre. Después le grita y la maltrata. El cura de *Almamula* quiere el bien para Nino, pero lo encierra en una habitación como una cárcel y lo condena al infierno porque su deseo se sale del molde de la institución religiosa. La madre quiere a Nino, pero odia su condición sexual. La hermana es lesbiana, pero le dice “desviado”. La mujer-jefa de clase media de *Nosilataj...* que maltrata a la joven wichí lo hace de una forma desmesurada, exagerada, actúa la violencia, se aprovecha de su condición de clase y barbariza a la joven. Esa barbarización tiene un origen histórico (proviene de las relaciones asimétricas que vienen desde los tiempos de la colonia) y se proyecta en el tiempo de la película, o sea en el mundo contemporáneo representado.

Si consideramos los grupos sociales representados en las tres películas analizadas en este artículo, el gótico del norte argentino, como la idea de barbarie propuesta por el pensador Tzvetan Todorov, no es privativa de una clase sino que existe como elemento inevitable en los diferentes sectores sociales: una mujer de la burguesía que maltrata a una joven wichí en una ciudad de Salta, un adolescente de la clase alta de Santiago del Estero excluido por su familia y por la iglesia, dos personas (ladrón y víctima) de clase baja de Tucumán que asumen el juego perverso de las máscaras.<sup>12</sup>

La estética gótica consiste en la descripción de una deformación y en la expresión de una profunda soledad de los personajes. La deformación tiene que ver con lo grotesco, con lo ridículo y lo exagerado. Las cosas, los cuerpos, las acciones, los juicios de valor resultan exagerados y turbios, oscuros en la aparente claridad y pureza de las acciones representadas por las instituciones ligadas al bien y contradictoriamente perturbadoras en su llaneza. El gótico surge como muestra de un mundo que quiere ser el reino de lo bueno pero que, en el fondo, esconde lo perverso, lo tremendo, lo turbio. Los personajes del gótico viven en una profunda soledad a raíz del aislamiento y de la intolerancia de los que lo rodean. Tanto la mujer-falsa dueña de *El motoarreatador* como la joven wichí de *Nosilataj...* y el adolescente de *Almamula* viven tiranizados por las ambigüedades morales, las violencias y las reglas siniestras de la familia y el entorno social.

## Bibliografía

Bjerre, T. (2017). Southern Gothic Literature. En *Oxford Research Encyclopedias*. Oxford University Press. Extraído el 1 de marzo de 2019 de <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>

---

<sup>12</sup> En otro artículo (“El cine contemporáneo en el NOA: entre la ficción social y el documental”, incluido en el libro *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*) hemos estudiado las formas de la barbarie en el cine social del noroeste argentino considerando la teorización del filósofo Todorov en su libro *El miedo a los bárbaros*.

- Fernández, S. (2015). La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina. *Folia Histórica del Nordeste* (24), pp. 189-202.
- Foucault, M. (1994). *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.
- Heredia, P. (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI. En *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: UNCuyo.
- Medina, D. (2018). *Detrás de las imágenes*. Río Cuarto: Ed. Nudista.
- Medina, D. (2023). *La felicidad de los normales*. Río Cuarto: Ed. Nudista.
- O' Connor, F. (2005). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ed. Lumen.
- O' Connor, F. (1960). Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction. Extraído el 1 de abril de 2024 de OConnor Grotesque.pdf (thinkingtogether.org)
- O' Connor, F. (2005). *The Complete Stories*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Orphée, E. (1981). *Las viejas fantasiosas*, Buenos Aires: Ed. Emecé.
- Orphée, E. (2009), *Aire tan dulce*, Buenos Aires: Ed. Bajo la luna.
- Pucci, R. (2007). *Tucumán 1966. Historia de la destrucción de una provincia*, Buenos Aires: Ed. Del Pago Chico.
- Soberón, F. (2021). Bazán Frías y el gótico del norte argentino. *Revista Caiana* (19).
- Soberón, F. (2021). El cine contemporáneo en el NOA: entre la ficción social y el documental. En *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*. Tucumán: Ediciones de la Escuela Universitaria del Cine, Video y TV, UNT.
- Soberón, F. (2021). Rugby, iglesia y melodrama en el gótico del norte argentino. En *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*. Tucumán: Ediciones de la Escuela Universitaria del Cine, Video y TV, UNT.
- Soberón, F. (2021). Conflictos de poder en *Nosilatiaj. La Belleza*. En *El viaje inmóvil. Cine del norte argentino*. Tucumán: Ediciones de la Escuela Universitaria del Cine, Video y TV, UNT.
- Vignoli, M. (Coord.). (2017). *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Buenos Aires: Imago Mundi.