

De vuelta al campo. Memoria, autobiografía y films familiares

Víctor Enrique Quinteros

Universidad Nacional de Salta - CONICET

enriquequinteros84@gmail.com

Casandra Pennella

Universidad Nacional de Salta

¿Cómo citar este artículo en Norma APA 7ma Edición? Quinteros, V. E., & Pennella, C. (2025). De vuelta al campo. Memoria, autobiografía y films familiares. *Pluriversos de la Comunicación*, 3(3), 291-313. Universidad Nacional de Salta.

Recepción: 31/03/2025. Aceptación: 30/06/2025

Resumen

El objetivo de este artículo es ofrecer algunas reflexiones acerca de las memorias familiares producidas en el seno de la élite salteña a mediados del siglo XX. Nos interesa, sobre todo, analizar los tópicos constitutivos de estos discursos, el repertorio de valores que a través de ellos se consagran y la relación entre estos y su contexto de producción. Trabajaremos con dos fuentes históricas de distintas naturalezas. Por un lado, el relato autobiográfico de Carmen Rosa San Miguel de Aranda. Por otro, los registros fílmicos de 8mm producidos por Sergio Cornejo Isasmendi. Ambas fuentes datan del periodo comprendido entre la década de 1940 y la de 1960.

Palabras claves

Memoria, autobiografía, films, élite.

Introducción

Eres lo que recuerdas

(Bobbio, 1997, p. 41)

La memoria constituye una de las principales formas de traer el pasado al presente. Y su práctica no es privativa ni exclusiva de ningún grupo social. Lo que varía de un contingente humano a otro es, a grandes rasgos, el contenido de lo memorable, sus contornos y las identidades que se estructuran a través de estos componentes. Es por ello que creemos posible hacer una lectura de los discursos de memoria en relación al lugar social de sus productores, cómo si esta última variable operase en calidad de marca o, mejor dicho, de usina de sentido, haciendo reconocible, amén de las consabidas individualidades, lo que los aúna a unos y a otros en relación a un aspecto central de sus experiencias de vida.

Los discursos de memoria que analizamos en las siguientes páginas fueron producidos por miembros de la élite salteña a mediados del siglo XX, en un contexto signado, entre otras transformaciones, por una lenta modernidad (renovación y extensión de la estructura urbana, crecimiento de la población, presencia de nuevos estilos arquitectónicos, la llegada de la energía eléctrica y los automóviles, etc. -Adet-Corbacho, 2002-), por la irrupción del peronismo en la escena política y la difusión de un nuevo repertorio de valores que pareció trastocar algunas de las concepciones sobre las que reposaba el poder social de aquel grupo (Mases, 2010; García Delgado, 1989).

Las imágenes y recuerdos que estas producciones evocan parecen articularse en torno a un lugar sacro, el campo y, en el seno de éste, la finca, como bastión casi invariante, como refugio y lumbré ante un presente incierto y un futuro penumbroso. Y es que la modernidad y su tecnología, la cultura de masas, el crecimiento de la ciudad y la llegada del peronismo tensionan la imagen de un mundo idealizado que hunde sus raíces en un pasado colonial que se resiste a morir. Ante una coyuntura crítica, o «el ocaso de la cultura», la mirada de Carmen Rosa San Miguel y Sergio Cornejo Isasmendi se vuelve hacia atrás, hacia aquel mundo pretérito, con la esperanza, en el mejor de los casos, de torcer el curso de

las cosas o, simplemente, de atesorar el tiempo vivido una y otra vez. Por ello, no se trata tan solo de retroceder el tiempo, respondiendo instintivamente a un impulso nostálgico, sino de hacer de este acto un acontecimiento fundante, regresar al punto primigenio, a «la sabia» de la vida, para desde allí volver sobre los pasos de lo que parece desvanecerse.

El objetivo del presente artículo es ofrecer algunas reflexiones acerca de las memorias familiares producidas en el seno de la élite salteña a mediados del siglo XX. Nos interesa analizar los tópicos constitutivos de los discursos de memoria, el repertorio de valores que a través de ellos se consagran y la relación entre estos y su contexto de producción. Trabajaremos con dos fuentes históricas de distintas naturalezas. Por un lado, el relato autobiográfico de Carmen Rosa San Miguel de Aranda. Por otro, los registros filmicos de 8mm producidos por Sergio Cornejo Isasmendi. Ambas fuentes datan del periodo comprendido entre la década de 1940 y la de 1960.

En las últimas décadas, las investigaciones centradas en el análisis de biografías, autobiografías y memorias femeninas han ganado terreno en el campo académico. Estas producciones, a la luz de nuevos postulados teóricos y metodológicos, resultan de vital importancia para el estudio de las experiencias femeninas de vida, las articulaciones y tensiones entre lo público y lo privado, los procesos de construcción identitaria y las dimensiones subjetivas de los agentes sociales, entre otros ejes temáticos/problemáticos (Ramos y Ortega, 2019; Chassen-López, 2018; Araújo, 1997; Bolufer, 2014; Mc Phail Fanger, 2006). En líneas generales, estos estudios remarcan la importancia de recuperar las voces de quienes, desde largo tiempo atrás, han permanecido marginados/as por los discursos historiográficos y la contribución de la denominada «vuelta biográfica» (Chassen-López, 2018) como un medio para poner a prueba «las grandes narrativas de estructuras, instituciones y abstracciones» (Renders, De Haan y Harmsma, 2017, p.10).

Los films de familia, por su parte, muchas veces desvalorizados por su cotidianidad (Odin, 2008) y/o por su concepción como producto «mal hecho» (Zimmermann, 2008), han permanecido marginados en el ámbito de las ciencias sociales, llamando la atención, principalmente, de los cineastas documentales para quienes tales registros constituyen fuentes claves para abordar diversos aspectos de la vida de sus productores y desentrañar e

identificar imágenes, sentidos y representaciones, más o menos ocultas, más o menos solapadas (Lins y Blank, 2017; Festa, 2023).

Desde nuestra perspectiva, las fuentes documentales seleccionadas para este trabajo son producto de un proyecto, más o menos deliberado e inacabado, de producir y preservar la memoria familiar. A su manera y con los recursos de los que disponían por su posición social y su condición de género, Carmen Rosa y Sergio intentan recoger y transmitir las enseñanzas del tiempo pasado y atesorar los momentos felices de los suyos. Ambos, además, producen en un mismo periodo de tiempo. Pero no lo hacen con fines públicos. Serán sus descendientes los encargados de dar a conocer sus producciones tras sus respectivas muertes. Los sobrinos de Carmen Rosa recogieron sus escritos y le dieron forma de libro en 1990. Las hijas de Sergio, por su parte, cuidaron los films de su padre y en el año del 2018 acercaron este material al Museo Histórico de la Universidad Nacional de Salta, «Prof. Eduardo Ashur», para su limpieza y digitalización.

Sostenemos que estos discursos de memoria, como otros tanto de naturaleza literaria, artística (Lastero, 2014) y cinematográfica (Pérez, 2024), exponen algunos de los elementos constitutivos de la identidad de la élite salteña sobre la que se han pronunciado ya diversos estudios históricos y/o antropológicos (Villagrán, 2014, 2019; Huilen Agüero, 2014; Dimarco, 2022). Sostenemos, también, que en la elaboración de estos discursos desempeña un papel clave la percepción de crisis y cambio que sus productores tienen acerca de la coyuntura de mediados del siglo XX.

La memoria y sus productores

La Ita La ciudad de Tartagal es la capital del Departamento San Martín. Sergio Cornejo Isasmendi nació el 21 de enero de 1912 en la ciudad de Salta, en la casa familiar ubicada en calle Zuviría 20, propiedad de sus padres Abraham Cornejo⁷¹ y Lastenia Isasmendi.⁷² Se recibió de Abogado en la Universidad de Buenos Aires y al poco tiempo de graduarse empezó a trabajar para la empresa YPF. También ejerció la docencia en el Colegio Nacional de Salta como profesor de Historia.

En el año 1943 se casó con Marta Michel con quien tuvo 7 hijos: Sergio (1947), Inés (1948), Isolina (1949), María Rosa (1959), Adriana (1951), Marta (1955) y Dolores (1957).

71. Abogado, Gobernador de la provincia de Salta en dos oportunidades (1916-1918 y 1940-1941).

72. Descendiente de Ricardo Isasmendi Gorostiaga, hijo del último gobernador realistas y propietario de la hacienda de Molinos (Justiniano, 2008). Su hermana María contrajo segundas nupcias con Emilio San Miguel, miembro de una de las familias más acaudaladas de la ciudad de Salta en la segunda mitad del siglo XIX y tío de Carmen Rosa San Miguel cuya autobiografía analizamos en este artículo.

Durante el gobierno de Juan Domingo Perón fue apartado de su cargo docente y perdió su empleo como abogado de la ya mencionada YPF, lo que lo impulsó a abrir una librería, «Novitas», en el seno del centro salteño, emprendimiento que sostuvo durante casi 8 años. Este espacio fomentó su afición por la lectura y le permitió estrechar vínculos con algunos reconocidos personajes de la escena local como el padre Leonardo Castellani y el «Cuchi Leguizamón», entre otros. A la librería de Sergio también acudía su tío político, David Michel Torino, importante empresario vitivinícola y director del periódico «El intransigente» de orientación radical (Morales Miy, 2003).

David Michel Torino, precisamente, era uno de los propietarios de la finca familiar «El Recreo» ubicada en los Valles Calchaquies, localidad de Cafayate, al interior de la provincia de Salta, donde Sergio, su consorte y sus hijas/os solían veranear. Como a Sergio, el peronismo le significó a la familia Michel Torino varios problemas, entre ellos, la confiscación de algunos de sus bienes y el encarcelamiento del ya mencionado David, quien se había convertido en una de las principales figuras opositoras del gobierno de Juan Domingo Perón en el escenario provincial (Morales Miy, 2003).

Finalizado el gobierno peronista con la denominada Revolución Libertadora, Sergio retomó sus funciones en el Colegio Nacional y recuperó su empleo como abogado de la empresa YPF. Falleció en su ciudad natal en 2005.

Según nos comentaron sus hijas, Sergio adquirió una cámara filmadora de 8mm a mediados de la década de 1940 y durante al menos 10 años se dedicó a producir films familiares.

El «Fondo Sergio Cornejo Isasmendi» cuenta con 50 películas de 8mm. y se encuentra en guarda en el Archivo del Museo Histórico de la Universidad Nacional de Salta desde el 26 de febrero de 2018, cedido en donación por Adriana Cornejo Michel. Este fondo reúne la obra fílmica producida por Sergio entre 1942 y mediados de la década del sesenta y conforma un tipo particular de registro doméstico perteneciente a una distinguida familia en la historia de la provincia.

Con su cámara Sergio recoge las vivencias cotidianas de los suyos, sus hijos e hijas, su esposa y sus allegados. Vivencias que transcurren en espacios que son también familiares. Lo memorable para Sergio comprende además la experiencia de viaje. Con su cámara

registra su camino hacia otras ciudades y/o localidades y, sobre todo, su destino privilegiado, el campo. En este último escenario, se detiene en las labores productivas, en los trabajadores rurales, en los animales y en las más diversas actividades recreativas y de divertimento que se despliegan en la finca y sus espacios abiertos.

La producción fílmica de Sergio se define por su carácter amateur en tanto carece de formación especializada; se opone al registro monumental y público en procura de lo privado, lo anodino; y, en relación a lo anterior, prefiere lo naif y la espontaneidad del zoom en detrimento, por ejemplo, de toda ley de perspectiva y de formas más elaboradas de acercamiento de la toma (Festa, 2023). Se trata de una práctica ajena a las presiones sociales y económicas que encorsetan las producciones profesionales, una actividad que se despliega en los tiempos libres a partir de la referencia autodidacta, sobre todo en cuanto al manejo de los dispositivos tecnológicos y el acceso a los diversos materiales necesarios como carretes, repuestos, reproductores de cintas, accesorios y soportes para la cámara, solo por mencionar los más recurrentes. Conocimientos que Sergio pudo adquirir, probablemente a través de revistas, libros, o del intercambio de experiencias con otros aficionados como él.

Mientras filma produce, de forma más o menos consciente, «una memoria cinematográfica de su propia vida» (Brakhage, 2001, p. 171). En este sentido se convierte en el custodio de los recuerdos que podrán reproducirse una y mil veces ante los ojos de unos espectadores, casi siempre familiares suyos, protagonistas también de las imágenes proyectadas, sólo para los cuales los films tiene alguna trama y sentido. Como la fotografía, los films familiares, en tanto dispositivos culturales modernos, constituyen instancias de creación y transformación de la realidad y aportes en la construcción de las representaciones que viabilizan la definición o incluso el reforzamiento de identidades y formas de actuación (Chartier, 2005).

Cómo sucediera con la fotografía también, los films familiares le brindan al «hombre de la cámara» la ilusión de captar la realidad tal cual transcurre. Esas escenas que parecen atesorar la vida misma, sin embargo, nos permiten desentrañar una visión particular del mundo mediada por el lugar social de quien filma y produce un discurso de memoria. Por ello, la cinta familiar, fragmentada por su naturaleza misma, requiere de un montaje capaz de transformar los retazos de vida en una biografía inteligible, en una interpretación de sus componentes y de su relación con su productor (Festa,

2023).

Carmen Rosa San Miguel de Aranda nació en la ciudad de Salta el 13 de julio de 1898. Hija de Carmen Aranda Arias y Adolfo San Miguel Ovejero, perteneció a una familia de considerable fortuna y prestigio entre fines del siglo XIX y principios del XX. Pasó parte de su niñez en Salta, Buenos Aires y Nápoles (Italia). A los 19 años de edad, de vuelta en su ciudad natal, se formó como retratista de la mano del pintor italiano Ignacio Cavicchia. En la actualidad, algunas de sus obras se encuentran expuestas y resguardadas en diversos museos salteños (Quinteros, 2003).

Promediando sus 40 años sintió «la intensa necesidad» de encontrar su «verdadera raíz histórica», pues el mundo que la rodeaba, según su propio testimonio, no era ya el mismo de su infancia. Debieron pasar algunos lustros más, sin embargo, para concretar por fin este proyecto. Recién en 1959, invadida de «presentimientos y nostalgias», se dio a la tarea de escribir sus recuerdos de niña y adolescente, como una suerte de ejercicio «mental y espiritual». Este propósito tuvo para ella un fin trascendental. Desandar la tradición de su familia fue, según sus propias expresiones, su último logro personal y un aporte crucial para sus descendientes. Cuando falleció en el año de 1986 su proyecto se hallaba aun inconcluso. Sus sobrinos, Adolfo, Elena y Carmen fueron quienes encontraron sus escritos. Esta última, sobre todo, asumió el compromiso de hacerlos públicos pues, tal como lo afirmó, tuvo la intuición de que la misma artista la eligió «subconscientemente» para que así lo hiciera (Quinteros, 2003).

«Mi niñez» de Carmen Rosa es una obra que puede dividirse en tres secciones. Una de ellas, sus recuerdos de infancia y adolescencia, de los diversos lugares y escenarios en los que vivió junto a su familia durante esas etapas de vida. Otra, las cartas que le escribió en diversas oportunidades a su sobrina, Carmen San Miguel de Morano (a la que nos referimos líneas atrás) en el periodo comprendido entre 1960 y 1970 en las que se expresaba sobre distintos personajes y acontecimientos históricos de Salta, sobre el sentido de la historia y la importancia de las tradiciones y costumbres locales. Por último, el derrotero genealógico de sus antepasados paternos y maternos.

La obra como tal fue publicada a fines del decenio de 1990, a 13 años de la muerte de su escritora. No es este un dato marginal por cuanto nada parece indicar que Carmen Rosa cobijara el propósito de hacer públicas sus memorias. Cabe destacar, además, que este

proyecto no formó parte de una empresa literaria mayor. Sus escritos, como ella misma lo afirmó, responden a la sola necesidad de dar testimonio de un tiempo perdido, al deseo de transmitir sus saberes a las futuras generaciones de su familia (Quinteros, 2003).

La obra de Carmen Rosa bien puede encasillarse dentro del denominado género autobiográfico, pues se trata de «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (Lejeune, 1991, p. 48). En sus escritos, además, las figuras del autor, del narrador y del personaje principal coinciden en una sola persona, que es precisamente ella misma, contando sus vivencias y sus sentimientos de forma íntima, para un interlocutor que le es próximo, familiar.

Carmen Rosa escribe para darle un sentido a su pasado, para organizar sus experiencias de vida, y al hacerlo reflexiona y construye una propia identidad (Gusdorf, 1991). Sus memorias no recuperan necesariamente la sensibilidad de cuando era niña. Se trata más bien de un ejercicio de lectura que opera desde un nuevo horizonte de sentido. Y este elemento es, para nosotros, uno de sus principales atractivos, por cuanto nos interesa abordar su representación del pasado, de ella misma y los suyos en ese devenir temporal. En este sentido, las historias de vida, como la de Carmen Rosa, no pueden concebirse como un simple producto de la «trayectoria de vida» y de «la identidad» de quienes reconstruyen su pasado, sino más bien como un reflejo activo de estas dos «fuerzas», que actúa sobre ellas, modelándolas (Gattaz, 1999, pp. 67-70).

La finca, la memoria y el tiempo

El origen de las fincas emplazadas en el ámbito rural, pertenecientes a la élite salteña, se remonta, en muchos casos, a las postrimerías del siglo XIX, cuando se produjo el fraccionamiento y partición de las haciendas coloniales y la incorporación de una nueva mano de obra (peones, agregados y arrenderos) que gozaba del acceso a una parcela de tierra a cambio de su trabajo (Villagrán, 2014).

Siguiendo las consideraciones esbozadas por Villagrán (2014), la finca puede ser pensada, en términos etnográficos, como el locus de una trama relacional que aúna a «patrones» y «peones» y que da sentido a los compromisos y obligaciones trabados entre estas dos partes según sus posiciones y condiciones diferenciales de

poder. Estas relaciones, signadas por la verticalidad de sus flujos y dinámicas, y enquistadas en el tiempo inmemorial de las costumbres, se fundamentan, según la percepción de la misma élite, en el transcurso de la historia misma, como componente natural de una comunidad imaginada. Algunos de estos sentidos, cabe destacar, fueron impulsados también desde el campo literario, por la pluma de reconocidos escritores que tanto contribuyeron a la romantización y sacralización de lo rural como símbolos de una identidad nobiliar (Villagrán, 2014).

Como expusimos ya, el campo y la finca aparecen en el relato de Carmen Rosa y en los films de Sergio como un resguardo, una fortaleza material y simbólica, y como un espacio de encuentro, el lugar de los momentos felices.

Para Carmen Rosa la finca es claramente una herencia colonial y por lo tanto hispana, bastión de los primeros colonizadores y conquistadores que se aventuraron en el «Nuevo Mundo» y que, una vez asentados, debieron hacer frente al asedio de la soledad y del «indio» indómito. Y aún más, la finca se concibe como un componente constitutivo de su identidad familiar

Crecí en una finca donde la vida era laboriosa y a la vez señorial, en una de esas fincas que antes se les llamaba “salas” lo que equivalía a reconocer que era habitada por señores, por “patrones” [...]. Todos mis antepasados maternos habían sido afincados y encomenderos, así es que estaba en su elemento, especialmente mi abuela Vicenta, que amaba entrañablemente el campo, la vida independiente y los trabajos rurales (p. 15).

En su narrativa, los españoles, «ese conjunto de extraordinarios seres humanos que producía la maravillosa España del siglo XVI» (p. 128), desempeñan un ineludible rol civilizador, trayendo consigo una cultura señorial que giraba en torno a los valores cristianos. Ella misma se reconoce descendiente de una «raza» guerrera que hundía sus raíces en el medioevo. Sobre su abuela, dueña de la finca de la Merced se pronunciaba de la siguiente manera:

tenía el tipo de los godos, como su padre y sus hermanos [...] debido a que los Arias descienden de los príncipes suevos que conquistaron Galicia en el siglo XII y se proclamaron reyes. Admiro la persistencia típica de la raza. Nada había en ella de Grecia, o de Roma ni de Oriente;

tampoco creo que se hubiera percatado del renacimiento, sino que había llegado medieval al siglo XX [...]. Mi abuela pertenecía a la casta de conquistadores y encomenderos (p.16).

A tono con las virtudes que les asigna a sus antepasados, la finca reviste también, en sus memorias, un marcado perfil señorial

La casa de la Cañada era espléndida pero entonces yo no me percataba de ello, solo después pude medir su importancia. Tenía proporciones señoriales y el tío Nicolás hospedaba enorme cantidad de gente cuando daba esas fiestas. El comedor era muy grande, igual la sala alfombrada, con piano Herard de media cola que había sido de mi bisabuela. En el escritorio recuerdo una gran biblioteca. El oratorio tenía un campanario y era mantenido con lujo y esmero [...]. El fondo de la casa de la Cañada era interesantísimo con dimensiones y dependencias extraordinarias, un remedo de lo que en lejanos tiempos se disponía en castillos-granjas europeos. Había cuartos con cabaletes llenos de monturas y arneses, otros con colchones, muebles, tinajones, telares, despensa provistísima, arcones antiguos, filtros de piedra para agua, enorme cocina con hornos grandes y chicos, mesas de laja, tabiques con agua. En fin, todo lo que constituye el ambiente movido y luchado de la numerosa servidumbre que servía en una casa rica donde los comensales eran agasajados en forma a veces pantagruélica (p. 30-31).

La cita transcrita revela minuciosamente los detalles de la propiedad de quien, según Carmen Rosa, era uno de sus familiares más ricos y acaudalados. Nos detendremos en algunos de esos detalles.

Primero, la extensión y composición de las fincas. Se trata, pues, en algunos casos, de grandes inmuebles emplazados en un vasto escenario rural, que colindaban con otras fincas o con el campo abierto todavía sin cercar. Éstas, además, según nos cuenta Carmen Rosa, comprendían grandes extensiones de tierra dedicadas a diversas actividades productivas de naturaleza agrícola y ganadera. Los films de Sergio nos permiten aproximarnos visualmente a una de esas fincas de la élite salteña. Como hicimos ya referencia, él y su familia solían veranear en la finca «El Recreo» que pertenecía a los Michel Torino. En una de sus tantas producciones, se detiene en la entrada de la referida propiedad, de fondo se observan los grandes

cerros tan característicos de la localidad cafayateña. Con su cámara recorre el exterior de una extensa galería con numerosas columnas y arcos de medio punto, para luego contemplar el terreno dedicado a la producción vitivinícola. Ya desde un lugar más elevado, posiblemente desde una terraza, hace foco en los adornados jardines de la finca, provistos de numerosos árboles y de arbustos, grandes y pequeños. En el centro, se observa una fuente de agua, de forma circular, rodeada de plantas, con vistosas tinajas de cerámica puestas en sus costados. La finca contaba, además, según nos muestra Sergio, con sus propios recursos hídricos, una suerte de laguna de dónde seguramente se obtenía el agua necesaria para el riego de los viñedos y donde los niños y jóvenes de su familia solían refrescarse en tiempos de verano (film 31). Ya fuera de «El Recreo», posiblemente en otra de las fincas de los Michel Torino, Sergio recorre con su cámara las extensas praderas donde pasta el ganado vacuno; praderas que parecen nunca acabar. Los animales corren de un lado a otro, tras ellos los peones a caballo intentan conducirlos a los corrales donde finalmente serán marcados. Cabe destacar que las fincas de los Michel Torino, dedicadas a la producción vitivinícola, se caracterizaban, promediando el siglo XX, por sus grandes dimensiones y por sus innovaciones tecnológicas. «La Rosa», por ejemplo, tenía una extensión de 5.600 hectáreas, muchas de ellas con viñedos bien cuidados. Contaba, además, con piletas de cemento, maquinarias con motores eléctricos, generadores, prensas y una usina eléctrica (Morales Miy, 2023, p. 40).

En segundo lugar, nos interesa remarcar que además de residencia y unidad productiva, la finca constituye un punto de encuentro, el espacio de reunión de los miembros de la elite. Sobre este punto, Carmen Rosa se explaya en diversos pasajes de su autobiografía. Recuerda que durante su niñez visitaba las residencias rurales de otras tantas familias notables. De la Merced, incluso, se trasladaba hasta la que por entonces empezaba a convertirse en una exclusiva villa veraniega, la localidad de San Lorenzo, para pasar sus días en algunas de las fincas del selecto círculo social de su abuela y sus padres. Estas denominadas visitas sociales resultaban cruciales para reforzar la unidad y los lazos entre pares. Las mismas, en numerosas oportunidades, se extendían por varios días. Así lo permitía la comodidad y el lujo de las casonas de fincas con sus numerosas habitaciones. Estas reuniones auspiciaban grandes banquetes que se celebraban, según nos comenta Carmen Rosa, con toda pompa.

Los films de Sergio complementan esta versión del pasado. La finca

«El Recreo» es escenario, por ejemplo, del casamiento de su hija al que asisten numerosos familiares. En la gran galería, a la que nos referimos líneas atrás, se sirve, durante el día, un banquete como instancia previa al enlace nupcial que se celebrará por la noche. Ya desde temprano los asadores echan humo. Hay unos pocos peones en el convite, son los encargados de preparar y cocinar los animales. Las mujeres presentes visten con elegancia y con sus cabelleras arregladas. Los hombres de traje, algunos de ellos con habanos en la mano. La boda se realiza en los jardines de la finca, a la intemperie, un cura oficia la ceremonia religiosa. La cámara se detiene en el intercambio de alianza de los consortes y, luego, en el acto de la comunión (film 43). El «hombre de la cámara» cumple así con uno de sus cometidos, resguardar el recuerdo de un momento feliz que, finalmente, podrán atesorar los suyos.

La finca y sus habitantes

La finca, cómo unidad productiva, albergaba un variado universo de actores sociales; patrones, sirvientes domésticos, peones, arrieros y agregados, entre ellos. Carmen Rosa recuerda que en la Merced sobraban los trabajadores y que los sábados formaban largas filas para poder cobrar sus jornales (p.17). Señala que estos se caracterizaban por su mansedumbre y respeto, virtudes que, según ella, se remontaban al periodo colonial. Sin embargo, más que centrarse en quienes se encargaban de las tareas destinadas a la producción agrícola o ganadera, su recuerdo se centra en las mujeres que se ocupaban de los quehaceres domésticos, entre ellas, las amas de llave que dirigían la cocina y se encargaban del lavado y planchado de las prendas de vestir, actividades para las que disponían de varias sirvientas. Otra figura recurrente en sus historias son las denominadas «chinitas»

Cuando yo tenía 6 años veía a mi abuela en la tarea de educar y de paso yo también aprendía según dicen con más rapidez. Esto no es extraño pues las pobres chinitas eran analfabetas desde que el mundo es mundo y los europeos tenemos el reloj algo más adelantado en ciertas cosas y más atrasado en otro (p.21).

Aunque legalmente no había ningún privilegio de casta, subsistían distancias insalvables. La formación espiritual y cultural de una niña tenía cierto delicado esmero que hoy no tiene. Había infinidad de cosas que una niña no le

estaba permitido hacer, en forma tal que se le daba conciencia de categoría de superioridad, cosa fácil cuando, como en Salta, subsistía el espíritu colonial y la casta conquistadora era de terratenientes, de comerciantes ilustrados y profesionales. Abundaba la servidumbre a precios irrisorios.

(p.26).

De esta manera recuerda Carmen Rosa a la servidumbre de la finca. De su pluma se desprende una suerte de justificación genética y racial de las diferencias sociales entre «patrones» y «servidumbre». En su relato, sin embargo, no hay espacio para el conflicto entre las partes involucradas. Todo parece desarrollarse armónicamente, cómo si las relaciones de poder y de dependencia que enlazan a unos y a otros reposarán en un acuerdo tácito que el tiempo se encargó de sacralizar.

Sergio, por su parte, quizás por su misma masculinidad aprendida, va más allá de recinto doméstico, para ocuparse de captar con su cámara las actividades ganaderas de los peones de la finca «El Recreo». Numerosos son los films en los que los protagonistas son precisamente estos trabajadores rurales. A ellos se los ve marcando el ganado y arriándolo por unas extensas praderas para conducirlos al corral. Entre esas actividades, la pialada parece constituir un momento de reunión y divertimento entre «patrones y peones», un espacio de encuentro en el que cada cual puede dar cuenta de su destreza mientras un nutrido contingente de espectadores los observa. Amén de esta convergencia, las diferencias entre unos y otros son evidentes, sobre todo por el tipo de vestimenta y los accesorios que portan. El patrón no lleva ropa de trabajo, su sombrero es distinto, más pequeño y elegante, lleva guantes, usa gafas. El peón, por su parte, es el que maneja el lazo y el que lleva, de protección, un culero de cuero.

Los films de Sergio nos permiten apreciar en imágenes algunos pasajes de la memoria de Carmen Rosa; una multitud de trabajadores residentes en la finca, con sus parejas y sus familias que, alrededor de los corrales, disfrutan de tomar y beber. Momentos en los que, cómo dijimos ya, se hacen presente los patrones. Las mujeres de la casa, por el contrario, brillan por su ausencia.

En este punto en particular es posible observar, sin embargo, cierta divergencia entre ambos discursos de memoria. Las mujeres

que Sergio captura con su cámara (su esposa, sus hijas y otras que forman parte de su selecto círculo) no parecen involucradas en las tareas productivas de la finca. Las vemos, por el contrario, disfrutando las bondades de la naturaleza, en una caminata por los alrededores del lugar, montando a caballo, jugando en los médanos y bañándose en los arroyos aledaños, entre otras actividades de ocio. Y podían, quizás, disfrutar de esta manera el tiempo, por cuanto estaban de visita. No eran ellas las encargadas de dirigir el lugar.

Carmen Rosa nos devuelve una imagen diferente. Su abuela, propietaria de la finca de la Merced, era una mujer de riendas tomar, una eficiente administradora del hogar y sus dependencias que nunca se desentendía de los quehaceres domésticos. Su tía Lola, otra mujer pujante, responsable de sacar adelante esta unidad productiva, según la percepción de nuestra escritora. En definitiva, mujeres que compensaban la falta de «sentido práctico» de los hombres de su familia, más retraídos, literarios e imaginativos que verdaderos empresarios y hombres de negocios.

La finca, reducto de virtud

Las primeras décadas del siglo XX tienen para Carmen Rosa un significado especial. Se trata de un periodo de tiempo sujeto a trascendentales transformaciones según su percepción

Como dije, comenzaron a llegar los adelantos técnicos y con ellos muchas novedades como las bicicletas, máquinas de coser, trilladoras, desgranadoras, vajillas de aluminio, linternas mágicas e innumerables utensilios y menudencias de industria europea que pusieron en boga lo que entonces se decía baratijas. El gusto dejó de ser sobrio y castizo y comenzó una cierta carga en la decoración y en el vestir. Era el momento en que la Revolución industrial se esparcía por el mundo arrasando lo arcaico, en que predominaba Inglaterra y Francia en ciertos aspectos. Con desenfrenado optimismo se iniciaba la carrera armamentística, con voracidad la conquista comercial de los mercados, el espíritu occidental había llegado a la culminación de su materialismo y a la plenitud de su soberbio triunfo. Por ende, sobrevino a causa de la ceguera y la ambición del hombre, el horror con que Dios castiga a los que quiere perder por su orgullo (pp.25-26).

Su pluma desliza así una crítica a la modernidad y a algunos de sus principales componentes. El advenimiento de esos cambios, que no duda en caracterizar como «el ocaso de las culturas», implica un distanciamiento respecto de la voluntad divina. En este contexto, el influjo inglés y francés se oponen a lo español, y con ello a un amplio repertorio de valores morales

Yo había nacido en un ambiente completamente alejado del industrialismo, como quien dice trasmano de las corrientes del mundo. Pero su irradiación era poderosa y llegaba poco a poco y lentamente a todas partes, con el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, los diarios y revistas, las modas y sobre todo con la poderosa industria europea. En esa época la gente pobre de esta parte del mundo era sufrida y humilde con resabios de sumisión y esclavitud. La estructura social tenía milenarios moldes cuyas resquebrajaduras aún no se hacían evidentes. No había llegado aún a las bajas esferas, indefensas y desunidas sin plena conciencia de su voz y voto (p.26).

Esta última cita, sobre todo, expresa dos contrastes. Por un lado, entre «un adentro» y lo que a grandes rasgos podemos denominar «un afuera». Por otro, entre un «nosotros» y un «ellos». Si «el afuera», o, dicho en otras palabras, la modernidad y sus manifestaciones, se opone a los designios divinos, se entronca con lo francés y lo inglés y se fundamenta en lo material, «el adentro», la finca, representa el resguardo de la tradición hispana, medieval, de la religión y la espiritualidad, de la cual Carmen Rosa se siente parte y representante.

En base a esta última percepción es que Carmen Rosa construye su identidad. Su casta señorial de conquistadores y encomenderos se opone a lo mestizo, a lo indígena y a lo popular. Es esta diferencia precisamente la que fundamenta las relaciones desiguales, asimétricas, entre un «nosotros» y un «ellos», y la que impone dones y contradones de distinta naturaleza. En función de esa superioridad de raza, cómo le gusta llamarla, es que Carmen Rosa reproduce ciertos principios de organización social que lejos están de los designios modernos

En esa época eran los señores, los patrones, los que se responsabilizaban de los matrimonios, los bautismos, las primeras comuniones y la instrucción religiosa de la peonada para lo que hacían llegar sacerdotes y organizaban misiones. También les enseñaban a leer y escribir así po-

dían estudiar el catecismo (p.21).

La principal obligación de los «patrones» era justamente educar a ese universo heterogéneo de trabajadores en los valores del catolicismo. Y es que, según Carmen Rosa, si algo distingue a la élite, es precisamente su profundo espíritu religioso

Había un oratorio con una linda virgen de las Mercedes, la que actualmente está en la iglesia del pueblo, y otros santos más. Todas las tardes al anochecer la familia y toda la servidumbre rezaba El Rosario en el oratorio, de rodillas sin que se permitiera nadie no tomar con la debida seriedad ese momento [...]. El estilo de vida que yo palpé se basaba en integridad moral y religiosa el culto lo divino en lo espiritual [...]. Como entonces no había puesto sanitarios todos acudían al botiquín de la finca ante pequeños accidentes (p.19).

Y son justamente las mujeres de su círculo las principales responsables de esta labor que se transmite de generación en generación

Yo me deleitaba cuando se trataba de hacer el arreglo del oratorio, vestir santos, hacer flores o velas. Mi abuela sabía tejer cabelleras para la virgen, hacer hostias y ornamentos pues su madre doña Micaela Cornejo Torino de Arias Zuviría también había tenido un oratorio en la finca de la Cañada y había visto desde niña todo lo referente al culto (p.21).

Acceder a los valores que Sergio le atribuye a la finca resulta un poco más difícil, pues amén de su obra fílmica, no contamos con otros testimonios que nos permitan abordarlos. Es posible pensar que la finca, o el mismo campo, pudo significarle un refugio, un lugar de escape. Recuerda su hija Isolina que, durante el periodo de gobierno peronista, su familia experimentó una suerte de fractura entre los adeptos y contrarios al justicialismo. Sergio, dentro del bando de estos últimos, padeció, según el parecer de aquella, de una férrea persecución política por la que perdió su trabajo como abogado de la empresa YPF y como docente del Colegio Nacional.

Su producción fílmica coincide con este lapso. Es en este contexto que podemos pensar en una posible relación entre su obra, y, sobre todo, las locaciones escogidas y su situación personal/familiar.

Sin embargo, a diferencia de Carmen Rosa, Sergio no parece observar con pesimismo los avances y las posibilidades de la moderni-

dad, ni percibir a estos elementos como contrarios a la tradición. En sus films el automóvil aparece a la par del caballo y las carretas de viaje; un auto de carrera recorre las calles de tierra que rodean a la finca «El Recreo»; grandes maquinarias extraen petróleo de un yacimiento. Su misma cámara filmadora, un artefacto tecnológico por entonces sumamente novedoso, representa, quizás, la posibilidad de resguardar, de forma distinta, la tradición.

En uno de sus tantos films, Sergio parece tomar distancia de la improvisación que signa su producción. Prepara un montaje, un hombre mayor que viste de gaucho y que, sentado sobre una vieja silla, permanece inmóvil, como si estuviera de acuerdo en ser retratado. Lleva un sombrero, camisa blanca y un poncho sobre el hombro. La cámara lo toma de frente y de costado. Detrás de él se observa un rancho precario, con sus paredes derruidas. Presencian la escena unos niños humildes, que no forman parte del montaje, pero que están allí, tras de cámara, observando sorprendidos lo que sucede ante sus ojos. Luego de algunos pocos segundos, la escena cambia drásticamente de locación, se vuelve sobre unos trabajadores rurales que se encuentran en un corral marcando el ganado (film 12). De esta manera Sergio retrata una figura icónica de la salteñidad, con su atuendo característico, manso, tranquilo, como suspendido en el tiempo, al igual que la tradición.

Conclusiones

Salta es todavía la ciudad argentina que conserva más fielmente ciertas características de la época colonial.

(Ibarguren, 1999, p. 16)

Y el hogar colonial? - pregunté. - El hogar colonial con la severidad de su disciplina jerárquica y con su austero y rígido sentido de la dignidad social, fue sin duda, la base principal de esa cultura patricia..

(Aráoz, 1969, p. 71)

En la memoria colectiva de la élite salteña lo colonial, lo rural, lo señorial, aparecen como ejes articuladores de una pretendida identi-

dad. No es extraño entonces que estos tópicos se hagan presentes en diversas producciones culturales, amén de las especificidades que pueden imprimirles las consabidas individualidades. En este sentido, el relato autobiográfico de Carmen Rosa y los films familiares de Sergio no son más que expresiones sintomáticas de ese fenómeno; expresiones que, por eso mismo, nos permiten interconectar lo público con lo privado y lo particular con lo sociocultural (Flores Magón Guzmán, 2020, p.144). Ambos discursos responden a una selección, más o menos consciente, de sus productores de lo que merece conservarse en función de lo que consideran socialmente aceptado, «significativo para los suyos» (Bourdieu, 1979, p.126).

Cada uno, a su manera, pretende resguardar la tradición. Carmen Rosa escribe explícitamente para las futuras generaciones, su escritura, por ello mismo, tiene un marcado perfil pedagógico. No escapa al deber que le impone, según su parecer, un presente sujeto a profundas transformaciones. Sergio filma y al hacerlo construye un relato que reproducirá en el seno del hogar, para los suyos, como si se tratara de un cine doméstico.

Sin mencionarlo, sin referirlo, el peronismo es un probable interlocutor de ambos discursos. Quizás, en sí mismo, no represente más que el fin de una época, la cristalización de un conjunto de cambios que lo exceden; cambios que muy lentamente se dejan sentir desde inicios del siglo XX y que naturalmente vienen de la mano de justificadas incertidumbres.

Para Carmen Rosa, el peronismo podría diluirse en la modernidad que tanto teme. El reconocimiento de los sectores populares, de algunas de sus históricas reivindicaciones, de la mano del gobierno de Juan Domingo Perón va a contramano de las marcadas jerarquías sociales que articulan las relaciones entre patrones y peones de la finca. A lo que se le añade el influjo del industrialismo y de las corrientes estéticas francesas e inglesas, todo lo cual motiva su escritura como si se tratara de un proyecto orientado a salvaguardar aquello que se encuentra en peligro.

El caso de Sergio es diferente. El peronismo lo interpela personalmente, es contexto y pretexto. Pero nuestro «hombre de la cámara» no parece renegar del advenimiento de posibles cambios. Él mismo pone en diálogo a la tradición y a la modernidad e incursiona en nuevas formas de guardar la memoria de la mano de esta última. Sin embargo, a diferencia de otros productores culturales contem-

poráneos (Caretta y Medina, 2022), Sergio le otorga a esa modernidad un lugar secundario, accesorio, reduciéndola a las innovaciones que irrumpen en el escenario rural.

A lo largo de nuestro trabajo nos hemos centrado en tres ejes. Uno de ellos, las características de la finca como espacio físico. Nos referimos a la extensión de esta, a sus habitáculos y sus lujos. La finca de uno de los familiares de Carmen Rosa aparece como la máxima expresión de los hábitos de consumo de las élites salteñas, aquello que los hace «ser y parecer». La finca es, en este sentido, una expresión material de poder, dónde este se produce y reproduce. Sergio, por su parte, nos muestra los usos del espacio, es decir su calidad de punto de encuentro, de recreo y de divertimento. Pero, también, su funcionalidad como unidad productiva. La finca «El Recreo» supo ser a mediados del siglo XX una de las principales productoras vitivinícolas de la provincia. Parte de sus tierras se dedicaban, además, a la producción ganadera.

Tales características nos permitieron abordar una segunda arista, la finca como espacio social signado por específicos lazos de poder, dominio y sujeción entre quienes la habitan. Esta trama relacional que aúna a «patrones» y «peones» tiene, en el relato de Carmen Rosa, un fundamento moral y racial/genético. A los primeros, su superioridad les impone un conjunto de obligaciones para con quienes se encuentran desprovistos de ciertas virtudes, aquellos que, por esta misma razón, no pueden acceder al círculo nobiliario. Los deberes de la élite emplazada en la finca están sancionados por una costumbre que se remonta al periodo colonial, fuente de toda legalidad. Al inscribir las relaciones entre unos y otros en un plano afectivo, se subliman los lazos de poder, o empleando los términos de otro destacado memorialista salteño, Ernesto Aráoz (1969, p. 84), se «dulcifican».

Sergio nos muestra los puntos de encuentro entre «unos» y «otros» ya fuera de la casa, en los espacios productivos, en momentos determinados por los ritmos del trabajo agrícola-ganadero. La finca es, entonces, un espacio social que, a la vez, incluye y excluye, signado también por eventos liminares (la pialada y la marcada probablemente) indispensables para la cohesión social.

Nos queda, por último, referirnos a la dimensión simbólica de la finca, es decir, como espacio anclado a un específico repertorio de valores: lo colonial, lo hispano, lo católico, la tradición y el gauchaje. Un espacio que, por estos mismos caracteres, puede constituirse en

refugio en tiempos de cambios e incertidumbre. Estos valores, cabe destacar, funcionan como marcas, no sólo inscriptas en el lugar sino y, sobre todo, en sus habitantes.

Las memorias de nuestros productores reflejan activamente estas tres dimensiones para construir, a partir y a través de ellas, una identidad que es, a la vez, producto de una proyección selectiva del presente hacia el pasado y de una apuesta a futuro.

Bibliografía

- Adet, R. y Corbacho, M. (2002), *La historia contada por sus protagonistas*, Salta primeras décadas del siglo XX. Salta, Argentina: Maktur.
- Araújo, N. (1997). La autobiografía femenina ¿un género diferente? *Debate feminista*, 15, 72-84.
- Brakhage, S. (2001). *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. Los Angeles: McPherson.
- Bobbio, N. (1997). *De senectute*. Madrid, España: Taurus.
- Bolufer, M. (2014). *Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres*. Ayer, 1(93), 85-116.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía un arte medio*. México D.F.: Nueva Imagen.
- Caretta, G. y Medina, F. (2022). La cámara fotográfica en acción. Representaciones sobre la modernidad en/de la ciudad de Salta en las primeras décadas del siglo XX. En G. Caretta y F. Medina (Coords.), *Miradas, imágenes y representaciones: fotografías en Salta. Fines del siglo XIX, primeras décadas del siglo XX* (pp.112-123), Salta, Argentina: La Aparecida-ICSOH.
- Chartier, R. (2007). El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia. *Co-herencia*, 4(7), 1-23.
- Chassen-López, F. (2018). Biografiando mujeres: ¿qué es la diferencia? *Secuencia*, 100, 133-162.
- Dimarco, L. (2022). Las conmemoraciones de la batalla de Salta entre la fundación del Club 20 de Febrero y el “Primer Peronismo”: Apropiaciones, resignificaciones y disputas. *Andes*, 33(2), 181-213.

- Festa, G. (2023). Imágenes recuperadas. La tradición del cine familiar y su reorientación a través del montaje. *Panambí*, 16, 35-43.
- Flores Magón Guzmán, D. (2020). El fotógrafo familiar: archivo, memoria e imágenes de lo cotidiano. En A. Camacho Becerra y J. Preciado (Coords.), *A cuadro: ocho ensayos en torno a la fotografía de México y Cuba*. (143-166). Guadalajara, México: Ediciones culagos.
- García Delgado, D. (1989). *Raíces cuestionadas: la tradición popular y la democracia*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Gattaz, A. (1999). La búsqueda de la identidad en las historias de vida. *Secuencia*, 43, 67-70.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29, 9-18.
- Huilén Agüero, G. (2014). Entre la finca y el club de campo. Vínculos entre pasado y presente en las prácticas de habitar un espacio "rural". El Encón, Salta. *Memoria Americana*, 22(2), 111-145.
- Ibarguren C. (1999). *La historia que he vivido (1877-1956)*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Justiniano, M. (2008). La elite salteña, 1880-1916: *Estrategias familiares y evolución patrimonial* (Tesis de Doctorado). Recuperado en chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgic lefindmkaj/https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.728/te.728.pdf
- Lastero, L. (2014). Salta, la fea. Representaciones de la ciudad en la poesía salteña contemporánea. *Revista Enciudarte*, 1, 1-14.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 9, 47-61.
- Lins, C. y Blank, T. (2017). Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo. *Arkadin*, 6, 45-62.
- Mases, E. (2010). La construcción interesada de la memoria histórica: el mito de la nación blanca y la invisibilidad de los pueblos originarios. *Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, 12, 1-9.

- Mata de López, S. (1999). *Tierra en armas. Salta en la Revolución*. En S. Mata (Comp.). *Persistencias y cambios: Salta y el noroeste argentino 1770-1840*: 149-175. Rosario: Prohistoria Ediciones/ Manuel Suárez editores.
- Mata de López, S. (2005). *Tierra y poder en Salta. El noroeste argentino en vísperas de la independencia*. Salta, Argentina: CEPIHA.
- Mc Phail Fanger, E. (2006). Autobiografías y género. *Argumentos*, 19(51), 93-114.
- Morales Miy A. (2023). Producción vitivinícola en Salta. El caso de la familia Michel Torino: inserción, estrategias, organización y vínculos entre fines del siglo XIX y mediados del XX. *Andes*, 34(2), 13-44.
- Pérez, G (2024). Representaciones de Salta en narrativas cinematográficas contemporáneas. *Cuadernos de Humanidades*, 40, 69-82.
- Odín R. (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, 197-217.
- Quinteros, V. (2023). Representaciones femeninas en la obra de Carmen Rosa San Miguel de Aranda. *Aljaba*, 27(1), 54-67.
- Ramos, M. y Ortega, V. (2019). Reflexiones sobre genealogías, memoria y escritura de mujeres: experiencias y palabras al descubierto. *La Aljaba*, XXIII, 149-167.
- Renders, H., De Haan, B. y Harmsma, J. (2017), The biographical turn: Biography as critical method in the humanities and in society [El giro biográfico: la biografía como método crítico en las humanidades y en la sociedad]. En H. Renders. B. De Haan y J. Harmsma (Eds.), *[The biographical turn: Lives in history]*, Abingdon, Inglaterra: Routledge.
- Villagrán, A. (2014). "La finca", el tiempo y los eventos en Animaná. Un acercamiento al pasado-presente de los Valles Calchaquíes, Salta. *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, 22(2), 147-182.
- Villagrán, A. (2019). El trabajo y la vivienda: reconfiguraciones sociales y procesos políticos en Animaná en los '70 (Valles Calchaquíes, Salta). *Población & Sociedad*, 26(2), 112-139.

Zimmermann, P. (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* [Explorando las películas caseras: Excavaciones en historia y memoria]. Berkeley, Estados Unidos: University of California.