

# Representaciones sobre las relaciones sociales de “las fincas” en el cine salteño

Representações sobre as relações sociais das herdades no cinema saltenho

Representations about social relations in the farms in the cinema from Salta

Dossier | Dossiê

Fecha de recepción  
Data de recepção  
Reception date  
4 de octubre de 2017

Fecha de modificación  
Data de modificação  
Modification date  
30 de noviembre

Fecha de aceptación  
Data de aceitação  
Date of acceptance  
23 de enero de 2018

Ana Inés Echenique

Universidad Nacional de Salta  
Salta / Argentina  
anaeche66@yahoo.com.ar

## Resumen

Este trabajo propone analizar las representaciones de lo rural de la finca salteña que emergen del film “Deshora” de Bárbara Sarasola Day, con el objetivo de mostrar la tensión entre los diferentes modos de habitar, experimentar y significar la finca. En un primer momento se revisa las representaciones sobre la finca para analizar las posiciones sociales y las relaciones que se tejen en su interior. De allí que se propone realizar un análisis de la reinención de lo rural en las representaciones cinematográficas del film “Deshora” mediante una textualización de imágenes, circulantes en el imaginario local que entrelazan un pasado y un presente en los discursos construidos alrededor de la finca a partir de nudos temáticos, tales como, la relación patrón/peón, los de adentro y los de afuera, entre otros.

**Palabras Clave:** Representaciones sociales; relaciones sociales; salteñidad.

## Resumo

Este trabalho propõe-se analisar as representações do rural e da herdade saltenha emergentes do filme “Deshora” de Bárbara Sarasola Day, com o objetivo de mostrar a tensão entre os diferentes modos de habitar, experimentar e significar a herdade. Primeiro, revê-se as representações sobre a herdade para analisar as posições sociais e as relações que aí se tecem. Desenvolve-se então uma análise da reinvenção do rural nas representações cinematográficas do filme “Deshora”, através de uma textualização de imagens que circulam no imaginário local e entrelaçam um passado e um presente nos discursos.

**Referencia para citar este artículo:** Echenique, A. (2018). Representaciones sobre las relaciones sociales de “las fincas” en el cine salteño. *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, 6 (1), 143-157.

sos construídos em torno da herdade com base em nós temáticos tais como a relação patrão/trabalhador, os de dentro e os de fora, entre outros.

**Palavras-chave:** Representações sociais; relações sociais; "salteñidad"

---

### Abstract

This article presents an analysis of the representations of the rural and the farms in Salta emerging from the film "Deshora" by Bárbara Sarasola Day, with the aim of exposing the tension between the different manners of living, experimenting and signifying the farm. First, the representations of the farm are revised to shed light on the social positions and relations developing there. We then proceed with an analysis of the reinvention of the rural in the cinematographic representations of the film "Deshora", through a textualization of images that circulate in the local imaginary and intertwine a past and a present in the discourses built around the farm drawing on themes such as the employer / labourer relationship, insiders and outsiders, among others.

---

## 1 - INTRODUCCIÓN

Desde el comienzo de esta última década se habla de un "boom" del cine argentino (haciendo referencia al apogeo que ha tenido la industria cinematográfica nacional) en comparación con periodos anteriores (Aguilar, 2006; Peña, 2003; Zullo-Ruiz, 2006).

El lugar central que ocupa esta industria, sumado al crecimiento de audiencias, además del apoyo de nuevas políticas culturales a la industria audiovisual por parte del Estado argentino, recategorizan y reubican al cine nacional como artefacto cultural y como dispositivo imaginario de la sociedad.

Entre los años 2001 y 2013 se pueden identificar tres momentos coyunturales en el análisis de las producciones audiovisuales en el ámbito salteño. El primer momento coincide con la crisis política y económica del año 2001. La producción cinematográfica nacional da cuenta de una necesidad de volver a mirar "los espacios interiores" a fin de reconstruir o crear los lazos de unión que las políticas oficiales dejaron de garantizar. Los procesos identitarios se resignificaron en esta instancia de crisis absolutamente profunda que vivió la sociedad argentina (Arancibia, 2007). En el sentido contrario a los periodos anteriores en el que el cine fue utilizado para configurar identidades nacionales, al comienzo de la primera década del dos mil, los relatos narrados por una generación de nuevos directores van a dar cuenta de la crisis y de historias que naufragan en la frustración de sus personajes. En este primer momento se destaca Lucrecia Martel que, si bien pertenece por una cuestión generacional al "nuevo cine argentino", es una de las directoras que ha logrado crear una obra de rasgos verdaderamente distintivos respecto a la de sus contemporáneos. De sus tres largometrajes, el primero, *La ciénaga*, fue producido y estrenado en el gozne de la crisis del 2001 pre-

sentando modos de ver y modos de reproducción social.

Un segundo momento puede identificarse cuando el realizador salteño, Alejandro Arroz, estrena el largometraje *Luz de invierno* (2007) con un lema repetido y reproducido hasta la instancia de convertirse en una marca registrada del cine local a nivel nacional: "Cine hecho en Salta por salteños". Sin duda, el surgimiento de una producción como *Luz de invierno* se enmarca en el comienzo de las políticas audiovisuales como políticas públicas a la que se suma la gestión de Arroz como Director de Medios Audiovisuales en la entonces Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, lugar desde el que se arbitran las financiaciones a través de los concursos del INCAA.

Un tercer momento se inicia con las producciones de una nueva generación (que continúa los pasos transitados por Martel), donde la consolidación de las políticas públicas audiovisuales dan como resultado films como *Nosilatiaj-La Belleza* (2012) de Daniela Seggiaro y *Deshora* (2013) de Bárbara Sarasola Day, que alcanzarán sus respectivos reconocimientos en el cine independiente nacional e internacional.

Todas estas producciones cinematográficas ofrecen una plataforma de representaciones que construyen y deconstruyen miradas acerca del territorio perfilando modos de ver y representar la ruralidad. Cabe aclarar en este punto que se entiende que estas tecnologías son también un modo de representación y de producción cultural que problematiza ciertas temáticas o cuestiones sociales. Es decir, que estos discursos no sólo nos informan sobre aspectos de un determinado grupo social, sino que también son una construcción en imagen y sonido -que a través de la operación técnica del "montaje"- pueden ser presentadas de modos diferentes de acuerdo al marco cultural, estético, epistemológico e ideológico del director/a del film. En este punto resulta un disparador la pregunta que Susana Rodríguez (2014) plantea al respecto, acerca de cómo elabora el cine de Martel, Seggiaro y Sarasola ese universo social y cultural tan marcado por una gramática lineal, conservadora y con una deuda tan fuerte con el tradicionalismo.

En el caso particular de la película "*Deshora*" (2013), producción en la que hace foco este trabajo, Bárbara Sarasola Day retrata una "finca" tabacalera del Valle de Lerma. La pareja protagonista del film, Ernesto y Helena, habita este espacio arraigado a un contexto rural que se retrotrae en el tiempo a varias generaciones. El matrimonio no logra concebir un hijo. La sucesión (herencia) de este tipo de patrimonio familiar, sello de elite social, es relevante a la hora de comprender la continuidad de los vínculos coloniales en el presente. En este clima de tensión, reciben la visita del primo de Helena, Joaquín, un joven dado de alta de un centro de rehabilitación. Joaquín es el personaje disruptivo, "deshorado", que traza el triángulo en esta relación. Estas particularidades lo hacen operar como un personaje altamente perturbador trazando las rupturas dentro de la trama de la historia que propone la directora salteña.

Desde una perspectiva similar a las cineastas Martel y Seggiaro, Sarasola Day problematiza cristalizaciones del folklore desde distintas perspectivas, que describe en sus propios términos: "Mirar lo que está enquistado en una sociedad, ver lo que a pesar del tiempo no ha terminado de moverse, en ese sentido, sí... las tres (se refiere a Martel, Seggiaro y ella) estamos en ese camino: la cuestión vincular, la dife-

rencia de clases, la impunidad de algunos sectores, la supremacía del hombre heterosexual, el machismo homofóbico”<sup>2</sup>.

Desde una mirada crítica, “la finca”<sup>3</sup> es representada por la realizadora como espacio de memoria donde se atesoran ciertas prácticas sociales. Es decir, la “finca” como parte de un folklore rural donde el pasado y el presente se unen de manera totalizadora para cristalizar ciertas construcciones identitarias y disputas de sentido. De allí que “ingresar” a la finca es entrar a desentrañar el tipo de relacionamientos que en su interior se establecen.

En dirección contraria al proceso de urbanización de la provincia de Salta que se viene fortaleciendo desde los `90, en el tratamiento del espacio presente en la película, la “finca” está representada como una “isla” con escasas huellas (radio, bar, prostíbulo, riña de gallo, etc.) de comunicación con el afuera.

Este trabajo busca dar cuenta de cómo, en la narrativa cinematográfica del film “Deshora”, el pasado se vuelve presente poniendo en tensión los diferentes modos de habitar y significar la “finca”. En tal sentido, Agüero (2014) sostiene que este lugar se muestra como una construcción social de doble constitución, no sólo como enclave topográfico específico sino también como lugar simbolizado, vivido, experimentado y significado por los actores sociales. En esta dirección, la materialidad de la “finca” es una puerta de ingreso para analizar las posiciones sociales y las relaciones que se tejen en su interior. De acuerdo a la posición que ocupan, será el modo en que cada uno de estos personajes (patrón-peón) construya representaciones sobre los otros y sobre sí mismos. Con tal propósito se seleccionan una serie de fotogramas a partir de los cuales se realiza el análisis de la construcción narrativa de la película desde sus componentes de acción teniendo en cuenta el flujo de información, construcción espacio-temporal y tratamiento de personajes.

## 2 - IMAGEN / REALIDAD

Siguiendo la propuesta de Arancibia (2015), podemos decir que en las representaciones –como la finca- habitan imágenes. En esta relación de la imagen con la realidad existen hipótesis negativas, como la de Jean Baudrillard, quien resiste rotundamente a la posibilidad de la vinculación entre las imágenes y la realidad e hipótesis positivas, como la de Roland Barthes, quien valida a la imagen como algo que presenta lo real; pero aquí no se optará por una postura intermedia sino por una posición que presta atención a aquellas imágenes (fotogramas) que permiten pensar la “finca” de “Deshora”.

A partir de allí se intenta trabajar sobre especificidades que merecen especial atención. Tal es el caso de la mirada etnográfica y la ficción, es decir que, en el film de Sarasola Day, el acto de enunciación de las imágenes se ve atravesado por una mirada etnográfica de la directora quien intenta describir, nombrar y contextualizar prácticas que ponen de manifiesto, por ejemplo, la productividad de la “finca” (serie de imágenes del tabaco); los caballos (peruanos o de polo) que remiten a otro tipo de actividad propia del lugar y por otro lado, la whiskería y la riña de gallo que vinculan la finca con espacios externos.

<sup>2</sup> Entrevista propia realizada a Bárbara Sarasola Day 26 de mayo 2015.

<sup>3</sup> La “finca” es una categoría nativa que refiere a zonas agrícolas donde se cultiva tabaco y, simultáneamente, un hábitat de dos grupos cuyas jerarquías están bien demarcadas: los “patrones” y los “peones”. Estos espacios de memoria están cargados de valor y de sentido (Villagrán, 2014) que remiten a una presencia yuxtapuesta de varias generaciones que retiene y despierta el lugar de procedencia nativa del gaucho. En este sentido, Villagrán entiende la finca como un lugar de vida, locus de la experiencia, marcada por su uso e investida de sentidos singulares, situacionales.

Estas imágenes funcionan como:

Un conjunto de representaciones que organiza la experiencia social, condiciona los modos de percepción y de conceptualización a la vez que son constitutivas de ciertas prácticas y de determinados discursos. Algunas de ellas, se manifiestan en la apropiación de conceptos por parte de sujetos o grupos sociales para nominar fragmentos del mundo y visiones sobre dichos aspectos que, a veces, condensan en un mismo término diferentes concepciones del mundo social. (Cebrelli & Arancibia, 2014, p. 8)

Estos bloques de imágenes, presentados a continuación, parecieran estar más vinculados al género documental que a la ficción. La directora desde un conocimiento encarnado contextualiza estas prácticas, que sin duda conoce perfectamente, en el caso del tabaco con precisión procesual y en los otros bloques, en búsqueda de "pintar la aldea" con una mirada socio-antropológica, más allá de que no sea ésta su intención.

Cada quien construye su mundo y hace sus películas o sus autoetnografías. Si bien la ficción descansa en el contrato de "no realidad" mientras que el género documental se ancla a lo "real", la ficción acá analizada de Deshora se ve atravesada por la mirada autoetnográfica de la directora como una estrategia para cuestionar cristalizaciones del folklore y la tradición salteña.

Figura 1: El Tabaco



Foto 1: Recolección de tabaco



Foto 2: Encañado del tabaco



Foto 3: Plano detalle del encañado



Foto 4: Proceso de secado

Figura 2: Prácticas Culturales



Foto 5: Caballos peruanos



Foto 6: Riña de gallos



Para analizar esa “finca” como representación se pueden señalar tres series de imágenes que organizan narrativamente este trabajo, cruzando espacio-valores-temporalidad.

1.- La imagen de la casona. (Foto 8) El personaje recién llegado a la finca, (Foto 9) Protagonista perteneciente a la familia fundadora.

Figura 3: El Patrimonio



Foto 8



Foto 9

2. El límite de la mirada en el horizonte como demarcación simbólica de la extensión de las tierras.

Figura 4: La Extensión



Foto 10



Foto 11

3. La relación patrón- peón planteada en Deshora. (Foto 12) El afecto como forma de subordinación y dominación. (Foto 13) Conflicto que le otorga al capataz un poder sobre su patrón poniendo en riesgo la relación de subordinación (Foto 14) Pacto de silencio como inclusión subordinada entre Ernesto y Gregorio sellado con un trago de whisky.

Figura 5: Inclusión Subordinada



Foto 12



Foto 13



Foto 14

### 3 - LA CASONA DE “DESHORA”

Esta casona pertenece originalmente a la “finca” Pucará de la familia Usandivaras. La directora de “Deshora” al escribir esta historia tenía en

mente llevar a cabo el rodaje en esta "finca" u otra de su familia en San Lorenzo. Finalmente se concretó en la "finca" Pucará que le dio el nombre a la productora de esta película. La locación fue completa: el edificio, mobiliario, decoración, etc. Esto significa que cada uno de los objetos que se pueden observar en la casona pertenecen a la familia Usandivaras a lo que la directora le sumó una serie de pertenencias de su propia familia, los Sarasola Day<sup>4</sup>. Esta particularidad, que la puesta en escena se realice con la utilería y el mobiliario original, lleva a que el proceso de enunciación se vea nuevamente atravesado, conscientemente o no, por una mirada etnográfica pero con características diferentes a la mencionada previamente<sup>5</sup>. Esto permite ingresar a las imágenes de la "finca" y hacer un desarrollo conceptual y estilístico contextualizado de atmósferas y decorados naturales.

La importancia del relato implícito que poseen los objetos según su historicidad y su utilidad con vistas a la realización para el presente análisis tendrá en cuenta que no se trata de la construcción de un verosímil a través de la dramaturgia sino que son objetos originales/auténticos de ese espacio. Concretamente, los objetos hablan de las personas que lo usan y se resignifican en su uso y contexto.

La cineasta salteña señala que en las "fincas" se pueden encontrar distintos estratos de tiempo representados en los objetos y que todos ellos conviven sin que se advierta su espesor temporal. Ilustra esta situación diciendo que hay mobiliario de principio del siglo pasado, una heladera de los años ochenta y un televisor plasma de última generación<sup>6</sup>.

Este inventario de objetos en imágenes (que la directora no focaliza intencionalmente pero si registra de forma contextual) resulta para el presente trabajo un hallazgo en tanto permite indagar desde el presente tres capas temporales de la "finca" de Deshora:

### 3.1 - Estrato Temporal I

- 1) Al comienzo de la película hay una toma en el living de la casona. En el cuadro está presente la madre de Joaquín, Elena y Ernesto conversando. En la mesa ratona aparece en cuadro dos tasas de porcelana inglesa que en el contexto del mobiliario antiguo hacen referencia a la primera capa temporal que corresponde a la década del 40.
- 2) Joaquín, recién llegado a la casona, deambula por los pasillos y abre la puerta de uno de los dormitorios donde se ve un depósito objetos en desuso. Se destaca una cuna de hierro blanca de la década del 20.
- 3) Joaquín abre un armario y saca un rifle Winchester de doble caño de la década del 30, lo examina y ensaya el manejo del mismo.

### 3.2 - Estrato Temporal 2

- 4) En una de las escenas finales de la película, Ernesto dialoga con Helena en la cocina. En el secador de platos se puede ver una taza de té y un plato Durax (cuyo slogan publicitario era "para toda la vida") de la década del 70.

- 5) En la galería de la Casona, suena un radiograbador de cassette con cinta de la década de los 80. La canción dará pie a que Helena evoque un recuerdo e invite a bailar a Ernesto.
- 6) Cuando regresan Joaquín y Ernesto del cabaret del pueblo, Helena espera a su marido y le reprocha haberlo hecho beber a Joaquín. Se sienta en un sillón al lado de la cama y aparece atrás de ella un calefactor "Eskabe" de la década del '80.

### 3.3 - Estrato Temporal 3

- 7) En esta capa temporal contemporánea se pueden visualizar las camionetas que circulan dentro del espacio de la finca que son de modelos de la última década.

La casona, una construcción antigua, está poblada por objetos que han pasado de generación en generación sobreviviendo a sus habitantes. Las imágenes seleccionadas hacen aflorar raíces que se aferran al suelo desde distintos espacios temporales para dar batalla a la contemporaneidad. Cada una de las "reliquias" son emblemas que atesoran vocación de ciudadanía de primera clase. Las camionetas y caballos peruanos teatralizan sentidos de ruralidad (más allá del anclaje productivo) otorgándole a este espacio representaciones dominantes por excelencia. En este sentido, las representaciones sociales juegan en el funcionamiento de una hegemonía como proceso activo, es decir, en el establecimiento o mantenimiento de un determinado orden social (López, 2014). La directora y guionista de *Deshora*, Bárbara Sarasola Day, se ve atravesada por todos estos espacios y objetos porque son su lugar y clase social de pertenencia. Decidió situar la historia allí para desnaturalizar y desafiar el orden dado en los conflictos de la ruralidad presente, a través de las relaciones sociales que se entretajan en este tipo de propiedades.

## 4 - TIERRA Y "GRUPO SOCIAL ANTIGUO"

El personaje de Ernesto es abogado pero por cuestión de tiempo trabaja principalmente en la "finca". Es un patrón poderoso dentro de la frontera de ese espacio. Usa botas de carpincho y pisa su propiedad como un gallo engalanado. Cuando llega Joaquín, Ernesto, oficiando de anfitrión, le presenta su territorio. Mientras Joaquín sigue sus pisadas, Ernesto va dejando huellas de patrón sobre la peonada. A simple vista, no hay conflicto en esas relaciones, pero sí claras marcas de poder, paternalismo y subordinación teñidas de afecto del primero sobre los segundos.

"Vení embárrate un poco", le dice a Joaquín<sup>7</sup> haciendo referencia a la experiencia directa con la tierra en la vida de campo en contraposición al polvo de hollín seco urbano del recién llegado.

"Hasta donde te llega la vista. Hasta ahí es. Todo eso es de la familia", emerge de las palabras de Ernesto la categoría familia y el horizonte de la mirada como límite de extensión del territorio. Una herencia familiar asociada a la tierra no solamente en cuanto al patrimonio sino a las

<sup>7</sup> La descripción que hace Juan Carlos Dávalos (1928) del patrón, del "gaucho decente" es esa: debe ser el que da ejemplo, el primero y con mayor destreza en las tareas rurales. De esa forma se gana el respeto de sus subordinados.



prácticas y usos sociales de la misma.

En este universo abrazado por el horizonte de la mirada, Ernesto es el soberano que marca las reglas morales y éticas. Desde esa inmensa estatura jerárquica puede decir a Joaquín que "Todavía no sos nada" quien pese haber estudiado sociología no tiene el título que lo habilite como profesional; y desde ese mismo pedestal le puede ordenar al primo de su esposa: "En cinco minutos te veo en el comedor" para reproducir la práctica ritual del almuerzo en familia. En una escena filmada en una estufa de tabaco, Joaquín le pregunta a Ernesto si siempre se dedicó a la producción del tabaco y en su respuesta traza claramente la antigüedad de la familia y su relación con esta tierra. "Casi...mi "Tata" se dedicaba a esto, mi abuelo también, algún día me tenía que tocar", marca así las tres generaciones que dan continuidad inevitable a este tipo de prácticas (cuya subsistencia se plasma a través de la herencia) parafraseando el título del trabajo de Villagrán (2011) "Como una cadena que nunca se rompe".

La naturalización de esta clase social respecto a la posesión de la tierra no es vista como una construcción sino como algo "inherente", dado desde siempre y para siempre. Cabe en este punto detenerse frente a esta categoría antigüedad, como herencia y continuidad. Aquí es una noción que interviene en las pujas por la legitimidad de pertenencia al grupo. Se construye históricamente en el siglo pasado en contraposición a los "recién llegados", los inmigrantes.

Pero en la actualidad, si se lo vincula topográfica y socialmente a la "finca", la tensión emerge con los "nuevos ricos" que habitan los countries. Esta disputa por ocupar este espacio de hegemonía se condensa en una representación sobre construcciones de un espesor histórico en cuanto al prestigio y poder (adquirida a finales del siglo XIX) que le permitieron a esta clase social ubicarse en la cúspide de la sociedad argentina por muchas décadas. (Hora, 2002, p. 62)

Para analizar las operaciones que la directora Sarasola Day realiza en la enunciación de su narrativa respecto a la antigüedad, cabe mencionar el texto de Giordano y Méndez (2004) quienes sostienen:

Las fotografías son textos que representan, presentan, nominan, narran. Pero que también inmediateizan hechos, contextos, lugares, personas, situaciones, haciéndolos presentes y permitiéndonos ser testigos oculares de los mismos. Su poder evocador, poético, narrativo y testimonial, su otrora consideración de ser "evidencia objetiva" y la actual consideración de ser una porción subjetivamente recortada de la realidad, son elementos que fueron y son comprendidos, aceptados y afirmados desde la cultura occidental. (p. 135)

Las fotografías no solamente son representaciones sino también un modo de narrar su historia familiar. De allí que el resto de las fotografías que la directora Sarasola Day enuncia en su film y las presenta a través de un paneo lento por la pared, traen al presente valores y prácticas del finquero de principio y mediados del siglo pasado, donde el caballo y el escenario rural son coprotagonistas.

Figura 6: Memoria Familiar

*Fotografías 1 y 2**Fotografías 3 y 4**Fotografías 5, 6 y 7*

Se puede observar en la primera fotografía que -(Fotografía 1) retrato de mujer con capellina- la clase dominante de principio de siglo XX utilizaba como una práctica de reconocimiento social y de perpetuidad. Este tipo de retratos suelen tener fondos neutros que dan mayor protagonismo al modelo y en los que se aprecia la calidad en la composición y la fuerza expresiva. En la composición de las escenas se observa una esmerada preparación, procurando la correcta colocación de los modelos. La iluminación es impecable, evitando las sombras.

Así se puede observar en las fotografías (1, 2, 3 y 6) una clara composición dándole protagonismo del hombre con el caballo, un hombre elegantemente trajeado en escenarios rurales y la madre de perfil con un niño sentada en la galería de la finca. Cada una de estas fotografías representan una expresión de trayectoria concreta de esos sujetos y "estilos de vida" (Giddens, 2002) que apela al modo en que se estructuran las elecciones rutinarias.

Llama la atención que el resto de las fotografías no responda al estándar estético de la fotografía de la época tales como la niña con el perro o las dos donde aparece el caballo completo. Normalmente este tipo de imágenes eran compuestas en la pose de sus personajes, vestuarios y fondos. En ninguna de esas tres fotografías se pueden distinguir claramente sus personajes.

Estas fotografías del pasado dialogan y se tensan con la imagen del presente que Sarasola Day construye en el film "Deshora". Una de las representaciones familiares se puede observar (Foto 26) al principio de la película cuando están sentados en el living Ernesto y Helena con su tía.

El ritual de recepción de las visitas, más allá de que se trate de un pariente, es con las tazas de té inglesas, sentados en mobiliario original del primer corte temporal de la "finca". Helena y su tía visten sus hombros con un chal y en su mano izquierda portan el anillo "sello de moneda" en plata ribeteado con oro contraseña de clase social y de

Figura 7: Dine ro ensobrado



un momento histórico determinado: clase alta de los años ochenta/noventa. El dinero, del que no se habla explícitamente, circula en sobre cerrado. La mención es no de la suma sino el destino del dinero: "los gastos de comida y de contribución de la casa. La plata de bolsillo se la deposito en una cuenta", dice Estela, la madre de Joaquín mientras su sobrina susurra que no es necesario y Ernesto refuerza el argumento pero termina aceptando con la condición que sea la última vez que reciben dinero de ella.

## 5 - DE LA CRÍTICA A LA "IMPLOSIÓN"

La relación patrón- peón en el film la "Deshora" no emerge a primera vista como conflictiva, al contrario, se muestra como plagada de guiños de afecto y cariño. Ernesto acaricia la cabeza del joven que está ensillando el caballo y le hace una broma, pasa por la mesa de la "peonada" y pregunta y se preocupa por la salud de sus subalternos. Emerge de las acciones descritas configuraciones sociales (Elías, 1996) que dan cuenta de las relaciones de poder, autoridad, tensiones y conflictos manifiestos o latentes, de los criterios de delegación de poder y autoridad, del prestigio asociado a procesos históricos. Estas configuraciones sociales que preexisten al sujeto de las prácticas, constituyen un "interjuego de relaciones en que no existirían el uno sin el otro", y constituyen un sistema de interdependencias entre grupos sociales que tienen accesos diferenciales de poder que permanecen en el tiempo. Estas conforman sistemas de interdependencia subordinada y vínculos recíprocos. Se plantea aquí el "cariño" como una conquista histórica perpetuada a través de relaciones de poder asimétricas dando vuelta la hoja a la denuncia de las relaciones coloniales construidas entre el binomio patrón/peón.

Sarasola Day plantea estas relaciones desde la "implosión" que explica como "una operación para acercarme al tema del que quiero hablar. No pararme de afuera para hacer una crítica o poner ciertos asuntos en evidencia de manera directa, sino usar los mismos elementos que a mí me incomodan y plantear la problemática desde ahí.

Sobre todo lo que tiene que ver con los vínculos con las relaciones que se perpetúan y que se dan como formas muy similares a través del tiempo<sup>8</sup>.

La directora salteña entiende que un film es una invitación a visitar las emociones de otros. De acuerdo a esta visión la emoción es un artificio sutil que induce, cuando la recepción se lo permite, a una implosión. Entonces ¿Cómo operan el binomio emociones/implosión? Estas emociones, como sostiene Le Breton (2012), no son algo fisiológico, sino una construcción social y cultural. Los sentimientos son signos plausibles de ser manifestados incluso sin sentirlo. "La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona. (p. 69)

Ernesto es el "señor" tabacalero salteño dentro de su "finca". No es el "patrón buenudo" como lo describe alguna crítica de espectáculo<sup>9</sup>, sino es un patrón cuyas emociones y prácticas se ven fuertemente atravesadas por su condición de clase.

Todo lo que está en el interior de los límites de su territorio, de acuerdo a lo que se puede observar en su forma de relacionarse, es de su potestad. Esto incluye propiedad, tierra, producción agrícola, mujer, peones, etc. En sus tareas cotidianas, el canon de reciprocidades está claramente pautado, tan es así, que se naturalizan estos contratos de vínculos como "habituales".

En el guión de Sarasola Day se introduce un conflicto clave que pone en crisis este mencionado contrato: Gregorio, el capataz, es testigo ocular directo de la tensión sexual (rito de pasaje) entre Ernesto y Joaquín cuando ingresa accidentalmente al baño de su patrón. Cuando Ernesto advierte que está comprometido por la mirada del subalterno, se vuelve vulnerable. A partir de este hito las condiciones sociales de existencia (Le Breton, 2012) se traducen en cambios fisiológicos y psicológicos del personaje. Su condición social y de clase conservadora lleva a que Ernesto vivencie esta experiencia como negativa que urge ser reinterpretada, borrada de la memoria individual y colectiva.

El concepto de masculinidad criolla y aristocrática salteña, inspirada en el emblema del honorífico con fama de mujeriego, Martín Miguel de Güemes, no permite este tipo de "perturbaciones". Sin pretender hacer una descripción densa ni leer la cultura como texto<sup>10</sup> se puede hablar de una masculinidad en disputa y, como lo plantea Geertz (2003) sobre la "riña de gallos", donde se pone la hombría en juego a través del gallo. Claro está que hay gallos locales y gallos de afuera y los preferidos, como en este caso, son los que llegan de lejos.

Después de experimentar este "rito de pasaje", donde los cánones de masculinidad construida histórica y socialmente se ven desmoronados, este personaje cambia su energía, su modo de mirar, de caminar, ya no es más el gallo engalanado del comienzo de esta historia, porque Ernesto encarna el "pecado" como emoción, mordió la manzana prohibida y se siente desterrado de su propia moral de clase. Sin embargo, este "capital" que tiene Gregorio no lleva a modificar la forma de relacionarse con su patrón. El vínculo se reproduce como está históricamente perpetuado y cristalizado. No hay movilidad, Gregorio responde con la

<sup>8</sup> Entrevista propia realizada a Bárbara Sarasola Day el 26 de mayo 2015.

<sup>9</sup> Nuria Silva – En Hacerse la crítica - <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/deshora>

<sup>10</sup> La "riña de Gallo de Bali" (Geertz, 2003)

fidelidad del silencio. En un pacto "fiduciario" entre patrón y peón, sellado con un trago de whisky del pico de la botella, Ernesto propone "cepo" discursivo, no habla de "eso" sino que celebra la fidelidad como forma de perpetuar las relaciones de poder. "Usted es un gran hombre Gregorio. De verdad, usted es el único en que puedo confiar", manifiesta Ernesto su sentimiento a lo que el capataz le corresponde diciéndole que se quede tranquilo.

Pero esta escena es el comienzo del fin, el presente de una práctica del pasado actualizada a través de otros dispositivos. La directora lo administra a través del silencio, es lo no dicho, resuelto a través de la acción final de "cacería de Joaquín". La caza "mayor" y "menor" forma parte del habitus de esta clase social de la que Bárbara Sarasola Day intenta decir algo más, no de forma expresa sino implosiva.

Allá, a principio de siglo pasado, la relación hombre/presa, a través de la cacería era un deporte que ponía en juego el manejo de la destreza de rifles y perros entrenados para tal fin. Las técnicas de adiestramientos de los caninos se fundan en conceptos básicos tales como, técnicas de cobro y de búsqueda cruzada. El primero es un método a través del cual, una vez ejecutado el disparo, los perros aprenden a traer al amo su presa en la boca viva o muerta. Y cuando ya manejan la técnica, se comienza a introducir a través del olfato los olores de la presa. Y la otra, la búsqueda cruzada, consiste en un ejercicio en la que el perro aprende a rastrear la presa en un territorio más amplio. Está claro que la caza deportiva continúa aún vigente como práctica en fincas como en estancias. En estos espacios rurales, las presas no son escondidas, al contrario, son exhibidas como trofeos a través de la momificación de cabezas de animales o cuernos de siervo (caza mayor) que cuelgan sobre las chimeneas de sus hogares.

En "Deshora" se presentan dos enemigos: el externo, encarnado en el personaje de Joaquín y el interno, que habita en el deseo autocensurado de Ernesto. Y las prácticas del pasado se vuelven presente con mecanismos de opresión cruzados e invisibles a primera vista. Ernesto, el patrón, huele el pullover de Joaquín en la escena del cabaret de igual modo como se adiestra a los perros de caza para encontrar su presa. Activa con los mecanismos de "inclusión subordinada" a través del afecto y la confianza y somete a Gregorio, el capataz, a una instancia de crudeza para el dominio del otro: perro de caza cómplice y fiel que va a conducir a su clase como una jauría. Hay que eliminar a la "manzana podrida" para que no se eche a perder la cosecha. Pero si cesa la causa, termina con ella sus efectos. Después de este hito ¿Es posible que todo continúe como si nada hubiese sucedido? ¿Muerto el perro, se acaba la rabia?

## 6 - A MODO DE CONCLUSIÓN

Si un film, según la directora salteña, es una visita a emociones de otros, la película "Deshora" pareciera pasar revista a una etapa de la biografía de Bárbara Sarasola Day. Este film es indiscutiblemente una ficción, pero se puede encontrar un procedimiento en la construcción del relato marcas de "autoetnografías" de clase, una representación



de sí misma como “performance” una apuesta en escena de la subjetividad” implicada en formaciones sociales mayores y anclada en procesos históricos (Russell, 2011).

En la narrativa propuesta por el film el pasado, presente y futuro de la finca tabacalera se tensan generando más interrogantes que respuestas. La fertilidad, la moral, los valores y los deseos más profundos son representados en incómodos aprietos.

Es así como “la cadena que nunca se rompe”, como una forma de dar continuidad a este modo de habitar la “finca”, es puesta a través de la narrativa del film en crisis. La pareja protagonista, Ernesto y Helena, no logran engendrar un hijo heredero de estas tierras. Este espacio rural simbolizado y significado históricamente por una clase social conservadora, clasista y machista esconde detrás de sus bastidores modelos de moral y paradigmas perpetuados como legítimos que colocan al “otro” como subalterno.

Pero los deseos no son neutros, están envueltos en relaciones de poder y se encuentran íntimamente ligados a los imaginarios colectivos de la salteñidad que fueran construidos por la historia, la literatura, entre otros. De allí que existe un vínculo entre deseo y poder. Ambos son dispositivos que permiten pensar, por ejemplo, prohibiciones o aprobaciones; en censura o legitimidad.

También los deseos de los personajes “deshorados” de este film son plausibles de leerse en clave política, en tanto jaquean lo que la moral de clase censura pero son movilizados de acciones que entran en “implosión” desde el interior. El problema radica en que la implosión encuentre una fisura para poder pulsionar. Pero cabe mencionar que el mecanismo de implosión opera al interior del espectador de la ópera prima de Sarasola Day.

A través de estas representaciones sobre la ruralidad, en particular de esta finca del Valle de Lerma, la directora nombra fragmentos de este mundo desde su mirada intimista donde el tedio de la rutina, el aislamiento, la mutabilidad buscan exponer algo más sobre la “finca” y esta clase social que no sea la imagen cristalizada de la tradición y el folklore salteño.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Agüero, G. (2014). Entre la finca y el club de campo. Vínculos entre el pasado y el presente en las prácticas de habitar un espacio “Rural” en el Encón, Salta. En *Revista Memoria Americana* 22 (2), pp.111-145.
- Arancibia, V. (2007). ¿Qué ves cuando me ves? O Las modalidades de las representaciones de los jóvenes en la cultura mediática. Ponencia presentada en *VI Bienal Iberoamericana de Comunicación* (UNC). Córdoba, Argentina.
- Cebrelli, A y Arancibia V. (2005). *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSa.
- Dávalos, J. C. (1928). *Los gauchos*. Buenos Aires: La Facultad.

- Elías, N. (1996). *Sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giordano M. y Méndez P. (2004). Cristales de la memoria. Imaginario étnico en la fotografía familiar chaqueña. En *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- Guarini, C. (2014). Nuevas formas de la etnografía fílmica. En *e-imagen Revista 2.0*, España-Argentina: Editorial Sans Soleil.
- Giddens, A. (2002). *Modernidad e identidad*. Madrid: Alianza.
- Hora, R. (2002). *Los terratenientes de la pampa argentina: una historia social y política, 1860- 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Breton D. (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N° 10. Año 4. (2012-2013), pp. 69-79.
- López. I. (2014). *Identidad y ruralidad en el folklore moderno en Salta*. *Andes* vol. 25. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12735596008>
- Peña, F., Félix-Didier, P. y Luka, E. (2003). Lucrecia Martel. En F. M. Peña (Ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, (pp. 117-125). Buenos Aires: Latingráfica.
- Rodríguez, S. (2014). El cine en clave regional. Ponencia presentada en *Primeras Jornadas Regionales y Terceras Jornadas Internas De Antropología*, Facultad de Humanidades UNSa, Salta.
- Russel, C. (2011). Autoetnografías, viajes del yo. En "*La fuga Dossier Interiores. Cine y subjetividad*". Recuperado de <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>.
- Sarasola Day, B. (2012). *La Deshora*. Argentina – Colombia - Pucará Cine, Antorcha Films, Faction Film, Werner Cine.
- Villagrán A. (2011). Como una cadena que nunca se corta. Horizontes de pasado, entramados de poder y visiones subalternas. En A. Cebrelli y V. Arancibia (Ed.), *Luchas y Transformaciones sociales en Salta* (pp. 261-296). Salta: CEPIHA.
- \_\_\_\_\_ (2014). La Finca, el tiempo y los eventos en Animaná. Un acercamiento al pasado-presente de los Valles Calchaquíes, Salta. En *Revista Memoria Americana* 22 (2), pp. 147-182.
- Zullo-Ruiz, F. (2006). El "Nuevo" cine argentino: Forzando la mirada. En C. Ricci y G. Geirola (Coord.), *¡Dale Nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI* (pp.163-175). Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.