

Destrenzando ataduras: construcción de la voz en *off* en *Nosilataj. La belleza*

Dra. María José Punte

Resumen: Se abordará la película *Nosilataj. La belleza* (2012) de la directora argentina Daniela Seggiaro. Punto de partida es la premisa planteada por numerosas teóricas feministas acerca de la producción de un cine capaz de superar el fuerte carácter normativizador de lo que Teresa De Lauretis describe como una “tecnología de género”. La historia de Yolanda, la adolescente Wichí que vive como criada en la casa de una familia criolla, se desdobra en dos planos que parecen trenzarse y que aportan la reconstrucción de una subjetividad configurada en tanto que otredad. Para el análisis se recurrirá al trabajo realizado por Britta Sjogren acerca de la voz femenina. Sjogren sostiene que la voz sirve a la construcción de un sujeto a partir de la consideración de subjetividades múltiples. A través del uso de la voz en *off* es posible trabajar otro tipo de agenciamiento femenino dentro de la pantalla, por su carácter de superador de este marco constreñido. Invita entonces a conceptualizar el deseo en la relación cinematográfica, como ligado a otras instancias más allá de la visión o de la imagen. Y la plasmación del deseo femenino es lo que Claire Johnston consideraba esencial en la producción de un “contra-cine”.

Palabras clave: cine argentino – voz – otredad – Daniela Seggiaro

Datos de la autora: Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina, doctora por la Universidad de Viena (Austria). Actualmente es profesora adjunta de la cátedra de Literatura Argentina en la UCA, dicta el Seminario de Análisis del Discurso en la misma universidad, y realiza investigación en proyectos radicados en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA.

Los niños son el límite del mundo, de nuestro mundo, la posibilidad siempre abierta de recomenzar. Por eso están arrojados a la frontera, pertenecen a la frontera del mismo modo que la frontera les pertenece. Ellos viven en las inmediaciones de la frontera, tienen la sabiduría, el coraje y la astucia de la frontera. Es posible que la frontera la lleven dentro de sí, que sean ellos mismos la frontera. Pero se trata de una frontera que sólo se hará visible, como obstáculo y también como promesa, en el acto mismo de atravesarla. Jorge Larrosa. “Los niños y las fronteras”.

Este primer largometraje de ficción de Daniela Seggiaro, del año 2012ⁱ, se plantea como una delectación parsimoniosa de imágenes y sonidos, en donde por paradójico que parezca, éstos tienen tanto o más protagonismo que las primeras. Nos coloca ante un texto más poético que narrativo, en el que se entrelazan con sutileza varias líneas de sentido. La obra está tramada desde contrastes que, sin ser explícitamente violentos, develan una historia de violencias naturalizadas y cotidianas. El título nos sitúa también frente a una dinámica fundamental al texto que es la traducción, cuyo movimiento de vaivén va a determinar las vías de entrada y salida para el espectador. Es una película que se propone como bilingüe, lo cual apunta al deseo explícito de su directora de construir una memoria a partir del encuentroⁱⁱ. Hay una frontera entre ambos sintagmas: Nosilataij/La belleza. La película es esa frontera por la que Seggiaro nos invita a circular. La línea narrativa principal es la historia de un pasaje, el que va de la infancia a la adultez. La protagonista de esa línea es Yolanda (Rosmeri Segundo), la joven de dieciséis años de origen Wichí que vive como criada en la casa de una familia de la provincia de Salta en el noroeste argentino. La familia está compuesta por una madre siempre ansiosa -Sara-, un padre más bien itinerante -Armando-, una hija adolescente -Antonella- y varios niños menores que pululan por ahí. Estos elementos emparentan de inmediato a esta película con la obra de Lucrecia Martel, con la cual va a estar ligada en otros aspectos también. Hay muchos puntos de contacto entre esta película y los tres largometrajes de Martel, *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). No sólo por la ambientación en la provincia de Salta, lo que le da con un tono particular comenzando por el lenguaje, así como por los hábitos culturales de los personajes retratados, que incluye desde la música hasta todo un sistema discursivo. Hay semejanzas

en la elección de una temática centrada en la familia, en particular la de clase media, que aparece mostrada más allá de la estructura de la familia nuclear moderna urbana. Se repite una cierta vaguedad para definir los lazos familiares. La irrupción de los niños que aportan movimiento y cierto espíritu lúdico, es un rasgo que ha llamado la atención en Martel (Page 2007) y que vuelve a ser retomado en esta película. En el tratamiento de ese imaginario reaparecen las anotaciones sobre la incidencia de la religión (básicamente la católica), así como la presencia de la televisión en la vida cotidiana. Seggiario vuelve a recrear un universo de ideas y afectos que ambas directoras conocen bien.

El relato, muy simple, se concentra en la cuestión de una pérdida, el corte de la trenza tupida y espectacular de Yolanda. Como parte de los preparativos para la fiesta de los quince años de Antonella, las mujeres van a la peluquería. La madre, Sara, en lo que parece ser otro más de sus gestos desganados y cándidos, hace que el peluquero corte el pelo de Yolanda. El espectador sabe, porque ha sido consignado desde el comienzo del relato, que sobre ese pelo pende un tabú proveniente de la comunidad Wichí a la que pertenece Yolanda, y que es enunciado a través de la voz de su abuela: "Tendrás un pelo hermoso, como las ramas, no tienen que cortarlo nunca". La pérdida de la trenza es uno de los elementos centrales del pasaje antes mencionado, un simbolismo que está relacionado con el cabello en general y con la cuestión de la adolescencia en particular. Dentro de una primera lectura, se puede entrever en el corte de la trenza un acto de disciplinamiento castrador, si se considera al cabello como parte de la serie simbólica que remite a la sensualidad femenina. Para la joven, implica un trauma considerable, que va a tener consecuencias inesperadas hacia la comunidad. Es tal la ligazón de ese sujeto con el medio ambiente, que éste va a acusar recibo bajo la forma de fenómenos geológicos inexplicables: comenzarán a sentirse temblores de tierra.

En esta línea de lectura, la película puede ser vista como una versión local y anacrónica del cuento tradicional *La Cenicienta*, interpretación reforzada por el contraste entre las dos niñas, que parecen funcionar en una relación de hermanastras, y la madre que propicia el éxito de la hija biológica a partir de la invisibilización de la otra niña. A eso se suma

que el personaje de la quinceañera aparece ridiculizado y en contraste negativo con respecto a Yolanda. Frente al espectador, queda disminuida tanto en su aspecto físico como en su conducta, y en su falta de sensibilidad. Varios personajes, sobre todo masculinos, harán notar que el corte de pelo sólo ha sido desfavorable para Yolanda, lo cual de todos modos no desmerece su belleza. También es evidente la imposición por parte tanto de Sara como de Antonella de un parámetro de belleza propio sobre la joven Wichí, el deseo narcisista de que Yolanda sea como ellas. Esta obsesión por la asimilación demuestra la incapacidad occidental para aceptar la otredad.

A través del relato un tanto ingenuo de estas dos adolescentes se trabaja *en abîme* el tema de la apropiación por parte de la cultura criolla del capital tanto material como simbólico de los pueblos originarios. Tras las apariencias de una convivencia pactada, se devela un sistema de subterfugios, que apenas esconde una apropiación lisa y llana, en clara referencia a la continuidad de un sistema expoliador. Aquí aparece nuevamente el cabello en un simbolismo muy arraigado en las culturas occidentales así como en las orientales, que lo consideran repositorio de las virtudes del sujeto del cual proviene, de sus poderes y su fuerza vital (Chevalier y Gheerbrant 1982, 234). Es evidente la referencia a la naturaleza, en su carácter de materialización del territorio. De manera sutil pero persistente, la película incluye una denuncia al desmonte que está sufriendo esta provincia, al igual que otras zonas fronterizas del país. Lo hace a través de la identificación del cabello con las ramas de los árboles y la interdicción de cortarlas. Los árboles adquieren una presencia constante mediante su inclusión a través de planos fijos, o como fondo de pantalla para las alocuciones de la voz en *off* que ofrece la perspectiva de Yolanda, su visión de la historia. De hecho, el espectador nunca ve representada la situación del desmonte, sino que la “escucha” mediante los sonidos de las máquinas que talan los bosques.

La película trabaja el contraste entre dos ámbitos, el criollo y el Wichí, o los “paisanos” (como son denominados por los otros personajes). El mundo criollo aparece como inestable, inseguro, voluble, en claro contraste con los pueblos Wichís que, a pesar de su extrema pobreza, se sostienen sobre un sistema de creencias y un universo estético que les permite

enfrentar las dificultades con estoicismo. El universo Wichí es mostrado a partir de su esencial arraigo en la naturaleza. Sara, la madre de la familia criolla, evoca en versión cómica a las mujeres de las películas de Martel, que no saben lo que quieren y que se obsesionan con temas banales. En este caso se trata de la fiesta de los quince años ofrecida a la hija. Este evento acapara totalmente la atención y hacia él confluyen todas las expectativas y las acciones. El tipo de mujeres al que corporizan tanto Sara como las de la trilogía de Martel están absorbidas narcisísticamente en sus propias obsesiones, lo que a su vez les impide definir sus deseos. El personaje de Sara es interesante porque aparece muy trabajado; no es lineal sino que exhibe varios contrastes. Es notable la escena final en la que mediante un plano fijo de su rostro, abismado en la contemplación de la hija y su *performance* sevillana, vemos hasta qué punto esta subjetividad no existe más allá de una serie de fantasías. La madre parece vivir a partir de lo que proyecta sobre esta hija, lo que da cuenta de una existencia meramente vicaria. Sus deseos son ambiguos. En la primera parte de la película parece estar ansiosa por tener a Armando viviendo con ellos. Pero cuando él finalmente toma la decisión de mudarse, ella lo rechaza.

Tanto Seggiaro como Martel coinciden en un diagnóstico frente al mundo que retratan sus películas, la sociedad salteña de la clase media. En particular en lo que concierne al sistema de prejuicios de la sociedad criolla con respecto a los pueblos originarios, que funciona como sustento de una estructura mediante la que se intenta hacer perdurar los lazos de dominación. De todos modos, *Nosilataj* exhibe una diferencia que es notable y que tiene que ver con la construcción de las subjetividades, específicamente la de su protagonista. Mediante la mirada de Yolanda irrumpe un universo mítico y simbólico que era por completo ajeno a la opacidad del realismo de las películas de Martelⁱⁱⁱ. La narración de *Nosilataj* también está en diálogo con los relatos orales, sean bajo la forma de cuentos tradicionales o de diversos saberes que circulan por medio de canciones, dichos, conjuros, tabúes. Pero el uso de la voz se trabaja de manera diferente, aún partiendo de premisas comunes. La voz es un elemento estructurante fundamental. Funciona en contraste con el “silencio” de la presencia, como dice la línea de la zamba cantada luego del almuerzo.

El uso del sonido y de la voz en el cine ha sido ya minuciosamente estudiado por teóricos como Michel Chion, quien no se cansa de alertar acerca de la poca atención que se le suele prestar a este elemento central en la generación de la ilusión cinematográfica (Chion 2004, 2011). Desde los análisis feministas, tenemos las reflexiones de Mary Ann Doane (1985) y Kaja Silverman (1988)^{iv}. Para el presente análisis, tal vez sea más interesante la teorización que realiza Britta Sjogren, porque ella se concentra en las posibilidades que ofrece el uso de la voz en *off* femenina, un recurso central en la construcción de *Nosilataj*. Sjogren busca apartarse de una lectura que ya es considerada canónica, la que adjudica a la mirada y a la visión el rol de estructurador del deseo y decodificador de la diferencia. Su propia práctica como directora de cine le sirvió para resolver problemas planteados desde la teoría en lo relativo al sonido. El sonido emerge como un proceso paralelo y estructura de manera poderosa los significados ofrecidos al espectador (Sjogren 2004, 6). Por eso, nos dice, es que ella prefiere el uso del término *voice-off* sobre *voice-over*. En primer lugar porque registra un espacio independiente y connota otredad, una distinción que se mueve en otro lugar. La voz en *off* evoca mejor la tensión de una dialéctica con respecto a la imagen. El uso de la voz, un elemento en sí mismo inquietante, sirve para recordar al espectador justamente que no todo es simultáneo. Sjogren agrega que a la voz se la suele percibir como inmutable a los cambios físicos, como siempre estando bajo el control del emisor, o como perteneciente a un cuerpo. La voz habla de la “diferencia”: en el sentido de la diferencia de una voz entre otras; pero también dentro del cuerpo mismo. Expresa la paradoja del cuerpo y resiste los esfuerzos de ser representada. Por último, la voz suele sugerir la idea del doble, lo que ha llevado a que fuera resaltado su carácter de escisión. Por un lado, resulta mitologizada, romantizada. Por el otro, evoca terrores.

En cuanto al discurso, también es a la vez la materia y el sentido. El sonido es más activo que la imagen, más invasivo, y pervive por más tiempo. Lucrecia Martel entiende también de manera muy exacta esto cuando afirma que “Es el sonido el que te conduce. La imagen es un modo de esquivar algo que quiero escuchar y no ver” (Oubiña 2007, 60). Sjogren por su parte opina que la voz tiene, de alguna forma extraña, su propia subjetividad

(32). Y es capaz de ofrecer otra perspectiva, un posicionamiento subjetivo que denote múltiples subjetividades, más que la concentración en una subjetividad única o monolítica (10). El sonido y la voz femenina en *off* apuntan al fenómeno cinematográfico que Sjogren denomina de “imágenes ciegas”, momentos en los que se nos pide como espectador que bajemos el rostro y que veamos a través del oído. Estos momentos suelen ser identificados con la subjetividad femenina (21). El uso de la voz permite repensar el tema del deseo, al que se suele considerar como un atributo de la visión o de la imagen. Sjogren observa que la voz femenina en *off* aparece más bien como teniendo lugar en la imaginación o en la memoria, como si estuviera mirando desde una mirada (ciega) interior. El sonido confunde los polos que suelen ser separados por la visión: el “otro”, el “afuera”. No invoca una oscilación, sino más bien un *continuum*. Por eso es que se suele recurrir al efecto de *voice-off* para evocar el interior del cuerpo y para representar el pensamiento.

Éste es precisamente el uso que se le da en *Nosilatiáj*. Mediante la voz en *off* se expresa una mujer de quien suponemos que es Yolanda, quien va puntuando de esa manera la narración, dándole a su vez un marco y convirtiendo el fluir de imágenes, o su mera exposición, en relato. Para empezar, nos ofrece una perspectiva que parece imposible dentro de la diégesis y que está en claro contraste con lo que nos transmite el relato visual. Yolanda no sólo parece incapaz de decir lo que desea, sino también de rechazar aquello que la incomoda o molesta. Son otros los personajes que remarcan la incapacidad de la niña de rebelarse contra las imposiciones. La voz en *off* sirve para crear la ilusión de una interioridad a la que el espectador puede acceder. Es una ilusión, la que distingue entre un adentro y un afuera, subrayada por el hecho de que la voz habla en su lengua originaria, el Wichí Lhämtes, por lo que en realidad el espectador necesita una vez más del soporte visual mediante el subtítulo. El espacio que le posibilita a Yolanda la expresión está ligado a la naturaleza, de ahí que estos segmentos irrumpen con imágenes más o menos fijas de los paisajes del monte. La segunda función del relato en *off* es problematizar la noción de sujeto o de subjetividad. Si bien se supone que son los recuerdos de la infancia de Yolanda en el monte, las imágenes aparecen intercalando al menos tres generaciones: la abuela- la madre- la hija.

El espectador deberá ir decodificando esta diferencia, así como los diversos planos temporales. Hay una dinámica que juega con la imagen de la trenza, trenzar y destrenzar, y que de esa manera arma y desarma la noción de presencia. El presente pierde su absoluta consistencia, de la misma manera que la idea de persona. Vemos circular sujetos femeninos en diversos estadios, desde la infancia hasta la vejez. Pueden ser intercambiables. No hay precisiones temporales, sino que la narración parece transcurrir en un tiempo congelado, que a la vez se fractura. La escena final, una mujer trenzando sus cabellos, junto con la conclusión a la que nos conduce la voz, nos advierten de que lo que hemos visto ha sido un relato analéptico y no una narración en presente. Pero a su vez, al no haber precisiones temporales, todo se presentifica para el espectador. La multiplicación tanto del sujeto femenino como de la temporalidad, nos conduce a la invalidez no sólo de la noción de un sujeto único sino también a la de una temporalidad lineal. Es decir, plantea la posibilidad de comprender la categoría sujeto de manera más amplia, como resultado de un sistema relacional.

Nosilatiaj aborda el relato de un desencuentro de tal modo que no resulta dramático. Lo plantea mediante una serie de situaciones sencillas y cotidianas, lo que obliga al espectador a cuestionar su relación con lo cercano y próximo. En lo referente a la cuestión que ocupa al feminismo, la emancipación de los sujetos, hace pasar este tema por el eje étnico, algo que viene siendo reclamado por posiciones feministas más recientes. La película pone en escena dos universos femeninos enfrentados, con una evidente toma de posición en favor de uno de ellos, un grupo que ha sido acorralado por el avance de una cultura más agresiva. La defensa de la cultura Wichí se sustenta en dos argumentos. En primer lugar, mediante la línea que apela a defender la naturaleza por sobre otras consideraciones, para hacer tomar conciencia de la prioridad de salvaguardar la continuidad de la vida, idea reforzada por la constante presencia de los niños. El otro tema, cuya centralidad está enunciada en el título, se refiere a la ampliación de los criterios para entender lo que es la belleza, más allá de las codificaciones opresivas de una cultura etnocéntrica occidental. Los parámetros puestos en cuestión son los que funcionan en la delimitación de lo humano, en lo que Judith Butler describe como la

definición de los cuerpos que importan. La necesidad de ampliar sus márgenes apunta a redefinir los límites de lo humano en términos de habitabilidad. Se dijo antes que la película, tal y como la propone su directora, actúa como frontera. Es un espacio móvil, que se regodea en la indefinición, al igual que la adolescencia. Se asume también como traducción, evitando la violencia de concederle al otro una palabra que es necesario reconocer como imposible. La ilusión cinematográfica, una vez más, persigue la proposición marteliana de lograr “poner al otro en el cuerpo de uno” (Oubiña 2007, 68)”, una condición indispensable para comenzar algo así como un diálogo.

Bibliografía citada:

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Rober Laffont.

Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra.

Chion, Miguel (2011). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires, Paidós.

Doane, Mary Ann (1985). “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”. E.Weis & J. Belton (eds.). *Film Sound*, Columbia University Press, 162-176.

Kuhn, Annette (1994). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. 2nd Edition. London/New York, Verso.

Larrosa, Jorge (2007). “Los niños y las fronteras. Notas sobre tres películas de Angelopoulos y una coda sobre tres películas iraníes”. Jorge Larrosa, Inês Assunção de Castro y José de Sousa (comp.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Madrid, Miño y Dávila, 53-84.

Page, Joanna (2007). “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino hoy, entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos, 157-168.

Punte, María José (2012), “Fantasías 'xóricas': nuevas masculinidades en *El cielito* y *Le refuge*”. Ponencia leída en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de

Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Universidad Nacional de Córdoba, mayo 2012.

www.punte.org

Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre LA CIÉNAGA: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Picnic Editorial.

Silverman, Kaja (1988). *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Sjogren, Britta (2006). *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Acerca de la biografía de Daniela Seggiario, la página de *Nosilatiaj* informa que nació en Salta en 1979, lugar en donde reside. Estudió en la UBA la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Realizó documentales con contenidos históricos y antropológicos, cortometrajes de animación y trabajos institucionales. Dirigió el telefilm *Éxodo*, ganador de un concurso propuesto por el INCAA en el marco de las acciones culturales del Bicentenario de la Revolución de Mayo.

- ii Seggiario afirma en el programa de la película que *Nosilatiaj* es la historia de un gran desencuentro. Su relato se propone “como una gran memoria – a veces fragmentada, a veces caprichosa- que invita, con todos sus elementos y sus huecos, a intuir un espacio donde los chispazos de cercanía, de encuentro, operan como una necesidad vital, como el único alivio, el único camino posible para plantearnos una sociedad más justa a cada instante, desde lo más pequeño, desde lo cotidiano”.
- iii En ese sentido es que *Nosilatiaj* se acerca a otra película, *El cielito* (2003) de Victoria Menis, que construía mediante imágenes oníricas y a través de la voz una subjetividad ajena, la del muchacho de origen guaraní, en lo que se constituía como una exploración sobre los modos de moverse de un sujeto entre varias orillas, pero sobre todo en un espacio andrógino en donde perdían validez las categorías de “masculino” y “femenino”. Véase Punte 2012, www.punte.org/conferencias.html
- iv Mary Ann Doane se plantea la relación de la voz en el cine con el cuerpo y de la cual se derivan ciertas prácticas cinemáticas de representación. Una de las primeras características que se espera de esa articulación es la unidad e identidad del sujeto. La voz exige un determinado anclaje en un cuerpo dado, así como éste exige un anclaje en un espacio definido. Trabajar para una nueva política de la voz implicaría ir en contra de esa idea de unidad hacia una fragmentariedad del sujeto. Por su parte, Kaja Silverman analiza desde el psicoanálisis el funcionamiento de la voz en el área de lo pre-consciente, un aspecto que sirve a la manipulación cinematográfica para generar en los espectadores efectos tanto de identificación como de rechazo.
- v En su definición de cine, Lucrecia Martel logra una condensación extraordinaria de lo que implican sus recursos y posibilidades: “El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen esos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permite compartir lo imposible, permite salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin” (Oubiña 2007, 68).