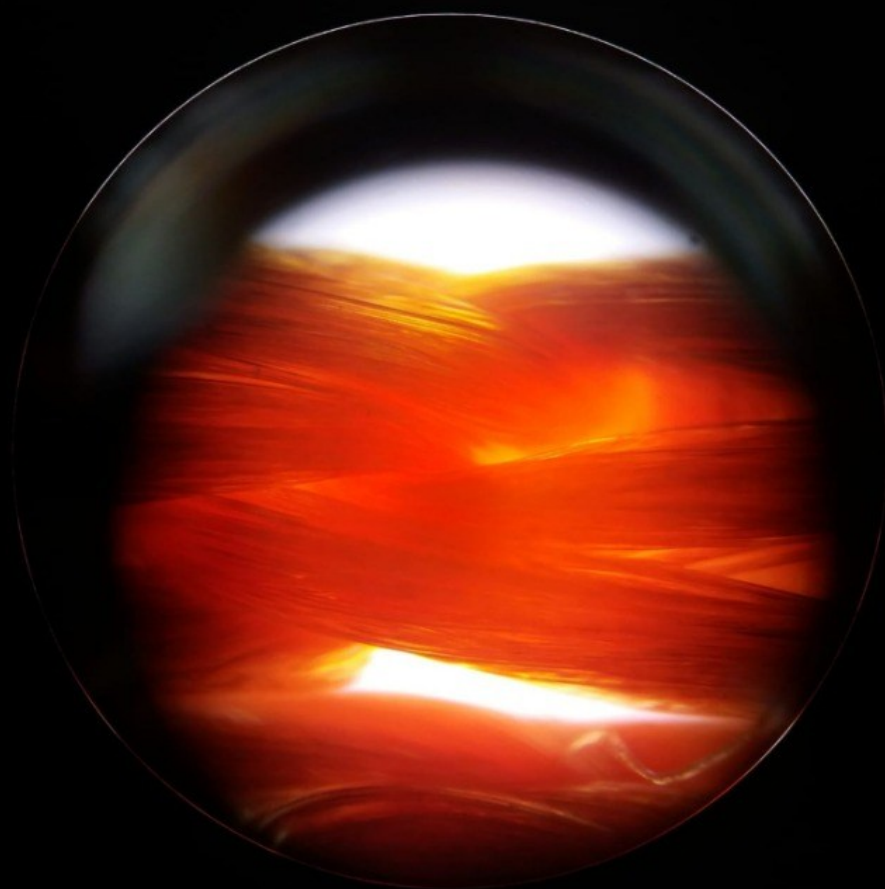


ACTAS XV JORNADAS

Departamento de Historia y Teoría del Arte FA, UNICEN. Tandil

7, 8 y 9 de octubre de 2025

INTERNACIONALES/ NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA



Compiladores:

Juan Manuel Padrón

Agustina Bertone

Organiza: Departamento de Historia y
Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Actas XVI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política / Mariela Castro ... [et al.] ; Compilación de Juan Manuel Padrón ; Agustina Bertone. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-668-3

1. Arte. 2. Historia. 3. Política. I. Castro, Mariela II. Padrón, Juan Manuel, comp. III. Bertone, Agustina, comp.
CDD 700

Imagen de tapa perteneciente a la instalación audiovisual inmersiva "Catálogo de Géneros" (2021). Equipo realizador: Anabel Bonani, Mayra Garcimuño, Flor Marino Pantusa, Matías Petrini, Clarisa Rodríguez, Mariano Schettino, Claudia C. Speranza, Cecilia Logroño y Leo Xifra.

Separadores internos y contratapa: *Breve historia de la comunicación* (2023). Autores: Nicolás Jacob, Paula Schorb, Manuela Ceriani. Coordinación general: Mayra Garcimuño, Alexis Trigo. / *Cronófono ferroviario*. (2018) Autores: Fernando Funaro, Patricia Vine, Julián Herrera y Paula Basaure

Diseño, comunicación y edición

Diseño gráfico de tapa, contratapa y separadores internos: Alicia Cavallieri

Diseño de Logo de XIV Jornadas: Alicia Cavallieri

Área de Comunicación FA: Vanesa Spagnuolo

Edición de las Actas: Claudia Speranza – Aníbal Minucci

Autoridades

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Rector: Dr. Marcelo Aba

Vicerectora: Prof. Alicia Spinello

Facultad de Arte

Decana: Lic. Daniela Ferrari

Vicedecana: Lic. Claudia A. Castro

Secretaria de Investigación y Posgrado: Dra. Guadalupe Suasnabar

Los trabajos presentados en estas Actas representan la opinión de cada uno de lxs autorxs de los mismos, y son exclusiva responsabilidad de ellxs.

ISBN 978-950-658-668-3



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons reconocimiento-NoComercial-Compartir igual 4.0. Las y los autores conservan sus derechos autorales y les permiten a otras personas copiar y distribuir su obra siempre y cuando reconozcan la correspondiente autoría y no se utilice la obra con fines comerciales.

Índice

2

- 6 Introducción y agradecimientos
por Juan Manuel Padrón y Agustina Bertone

MESA 1: LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES, SUJETOS E INSTITUCIONES EN EL MUNDO DE LAS ARTES

- 10 “Es hora de tomar el té”. La comunidad afroargentina a través de la fotografía (1900)
por Castro, Mariela
- 22 Paisaje Inconcluso. Los Lugares del Olvido y la Memoria
por Cordero Martínez, Maylín y Levente Némethi, János
- 29 Los quipus de Gustavo Alfredo Larsen como práctica decolonial: arte, memoria y desobediencia epistémica
por García Clerc, Horacio
- 38 Tradición que se alza en puntas: el ballet académico en la transformación del folklore argentino
por Garralda Nievas, Juana
- 52 Trayectorias entrelazadas: Rubén Maidana y la creación de *iberVoz*, la 1era Red Iberoamericana de Investicreadores de voz artística en español
por Maidana, Rubén Darío
- 75 Consumos móviles y redefinición institucional del museo contemporáneo
por Pellegrino, Romina Laura
- 89 El Cine Ambiental como herramienta de lucha
por Scipione, Nicolás
- 102 Representaciones en disputa en la historia del arte argentino en torno a lo nacional. El caso de la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas en la Facultad de Artes de Tucumán (1990-2007)
por Sosa, Rocío Irene

MESA 2: IMÁGENES DE LOS REAL: LOS REGISTROS VISUALES, AUDIOVISUALES Y PERFORMÁTICOS

- 117 Testimoniar lo invisible: documental contemporáneo y mujeres en la narrativa de Malvinas
por Barile, Ana Clara
- 135 Creaciones indígenas contemporáneas: cuerpo y territorio en la construcción de identidades
por Circosta, Carina

- 154** Cuerpo de sueño: el ensayo como desestabilización de la subjetividad y articulación de pensamientos artísticos
por Fernández, Paula y Guasone, Valeria
- 170** La presencia de la mujer y la música en los primeros grabados “ultraístas” de Norah Borges
por Gasillón, María Lourdes
- 184** Exilios y viajes hacia lo real. Memorias de Rafael Alberti en *Sonríe China* (1958)
por Kon, Fermina y Roca, Lucía María
- 201** Pueblo mapuche e interseccionalidad: lengua, saberes y territorialidad en *Newen y Tierra adentro*
por Rodríguez Marino, Paula
- 218** *Argentina, 1985*. La justicia ante el mal radical. El rol del fiscal en el estrado y en la pantalla cinematográfica
por Stella, María Elena
- 230** Voces sin cuerpos. Avatares del testimonio en el documental contemporáneo
por Zylberman, Lyor

MESA 3: ARTE, MEMORIA Y GÉNERO

- 246** Cuadros neoclásicos y collage como estrategias didácticas en la producción de José Joaquín de Mora y Soledad Acosta de Samper
por Baltar, Rosalía y Bustamante Salvatierra, Stephanie Mailén
- 264** La construcción del Nacionalismo afrikáner: El Monumentos Voortrekker
por A Fernández, Julio Martín
- 272** La imagen de las heteras de la Antigua Grecia: un análisis desde el arte de la Edad Moderna al cine
por Islas, Lucía y Pellasio, Facundo José
- 281** Huellas y redes de sentido: lecturas de *Las tejedoras de ñandutí* (1989), de Ana Montes
por Leivas, María Jorgelina
- 296** Cornelia, lo escrito y lo visto
por Pitencel, Marcela Patricia y Reinante, Diego Alejandro
- 312** Leer a F. García Lorca en la escuela: debates y reflexiones en el marco de la Educación Sexual Integral
por Rudenick, Karen
- 319** Moldear la sensibilidad: a veces el arte escucha y registra eso que no escuchan ni registran las instituciones
por Christensen, María Cecilia; Giacomelli, Daniel; Martínez Calvo, Simón; Petrini, Matías y Speranza, Claudia C.

Anexo de imágenes



Fig. 1



Fig. 2

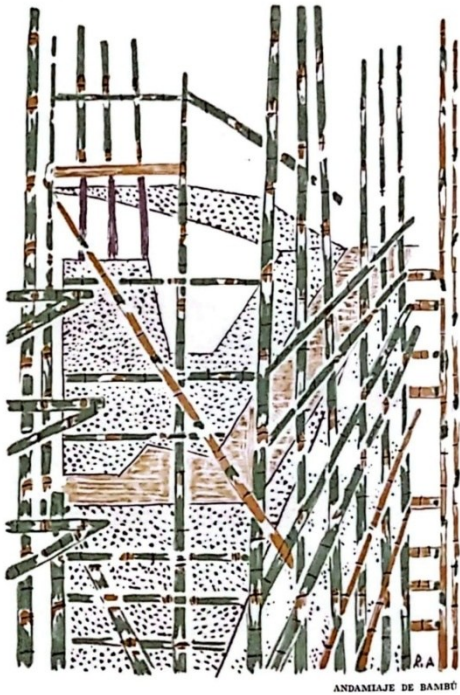


Fig. 3



Fig. 4

Pueblo mapuche e interseccionalidad: lengua, saberes y territorialidad en *Newen* y *Tierra adentro*

Rodríguez Marino, Paula (UNRG)

Introducción

201

En este trabajo estudiaremos los filmes *Newen* (Myriam Angueira, 2014) y *Tierra Adentro* (Ulises de la Orden, 2011) que son dos documentales que tratan temáticas vinculadas con el pueblo mapuche a pesar de sus diferencias técnicas y narrativas. Los objetivos son analizar los filmes a través de tres ejes: el primero es lo que llamaremos relaciones con el saber, el segundo tiene que ver con dar cuenta de cómo las territorialidades aparecen en las narrativas y el tercero se trata de ahondar en las temporalidades que se ven reflejadas en las producciones. Además, de estos indagaremos la relación que en los filmes se establece con la lengua mapuche. Nos proponemos también señalar algunas características relacionadas con la presencia de ancianos y de jóvenes en uno y en otro filme, así como la de varones y de mujeres.

El enfoque es el que proviene de la perspectiva interseccional para la cual no hay primacía de los términos género, raza/etnia¹ o clase social sino que se expresan de forma simultánea. Cada concepto se debe interpretar en conjunto con él con el otro como parte de un todo indisociable (Viveros Vigoya, 2016, p. 7-8) Para realizar el análisis utilizaremos los aportes de Aumont (1995) para ver cuestiones sobre la narrativa fílmica y de Casetti y Di Chio (1991) para el análisis de las temporalidades del relato, así como también, los señalamientos de Benedetti (2011) sobre el territorio.

La hipótesis es que las representaciones de las mujeres mapuche en *Newen* están asociadas a motivos que tienen que ver con la naturaleza, en cambio, en los casos de los personajes varones de *Tierra Adentro* se destaca el viaje iniciático. A su vez, mientras que en *Newen* la naturaleza es un lugar de partida, en *Tierra Adentro* parece ser de llegada.

¹ Conservamos la noción de raza tal y como aparece en los textos sobre interseccionalidad donde incluso, en algunos casos, se la reivindica.

Las relaciones con el saber

La perspectiva del saber está pensada como uno de los elementos que componen la perspectiva feminista en la que se inserta la interseccionalidad. Concebimos el saber que ponen en escena los personajes como conocimiento situado (Haraway, 1995)- poniendo en evidencia el lugar desde el cual se enuncia, haciéndolo explícito y asumiendo su subjetividad. Se trata de apuntar hacia un tipo de objetividad radical que implica el punto de vista desde el cual se habla para pensar esos saberes². Saberes que son parte de la cosmovisión mapuche.

El vínculo que mantienen las *kimchis* (ancianas sabias) y sus familiares con la naturaleza está presente en *Newen* en plano y contraplano (Aumont, [et.al.](#), 1995, p.169) Pueden verse en las escenas en las que la entrevistadora, la directora, conversa con su guía en la comunidad tehuelche-mapuche de Nahuelpan³. Hay planos generales de la montaña y de la casa de la anfitriona y guía, Patricia, que se articulan con los planos medios y primeros planos de (Magny, 2005, p. 39) la directora y de la guía. En una de esas secuencias, hay planos en los que a duras penas se ven las manos o la silueta de Angueira, la directora. Por el contrario, la cámara se centra en Patricia resaltando cómo relata la historia de sus antepasados. Es destacable la inserción de la directora dentro de la diégesis lo que se complementa en algunas escenas con las descripciones del diario de viaje. La estructura que tiene *Newen* se relaciona con la de una *road movie*. El filme tiene elementos del modo poético y del modo reflexivo (Nichols, 1997), en el primer caso por la relación de las imágenes con lo sensorial, los cortes abruptos, las imágenes que parecen poco vinculadas desde el punto de vista lógico. Es reflexivo en lo que respecta a la inclusión de la directora en la puesta en escena que resalta el aspecto construido del documental.

² Utilizamos este concepto, aunque no se trate de conocimiento científico sino de saberes de tipo práctico por la importancia del carácter situado. Se trata de potenciar este tipo de conocimiento en conjunto con la interseccionalidad como parte de otra apuesta epistemológica que subraya la importancia del conocimiento encarnado en cuerpos y experiencias lo cual revaloriza, justamente, las relaciones sociales de género, raza, clase, entre otras.

³ La Comunidad de Nahuelpan está cerca de Esquel en la provincia de Chubut (Municipalidad de Trevelín y sus parajes, 03/10/24).

Newen a través de pequeñas historias pone en escena el género (mujeres) y a los pueblos originarios (mapuche). También destaca la relación de la cultura mapuche con la naturaleza. En el filme se hace referencia a los conocimientos sobre medicina mapuche, telar, mapuzüngun, entre otros saberes de las kimches (ancianas sabias). El tema de la transmisión y el del olvido de la lengua mapuche son elementos centrales en *Newen*. Es importante destacar la perspectiva interseccional (Hill y Bilge, 2016) en esta película: género, raza/etnia, clase social, edad aparecen superpuestos. En realidad, no se pueden separar empíricamente (Viveros Vigoya, 2016, p. 10). También aparece la pobreza en las comunidades. Doña Elia Namuncurá, una de las *kimchi*, recibe las plantas medicinales que usará (Imagen 1). Este es un saber que las ancianas sabias han pasado a la generación siguiente, la de sus hijas. Doña Elia es una mujer pobre mapuche que guarda sus conocimientos ancestrales. La interseccionalidad incluye estos saberes y la transmisión del idioma mapuche. Se trata de tradición y memoria parte de lo que el documental trata de recuperar. La importancia de las ancianas es crucial en la transmisión y por lo tanto, en la recuperación de esos saberes incluida la lengua.



Imagen 1. (Newen, Myriam Angueira, 2014). Doña Elia y Elida, su hija. Reciben unas raíces que les llevaron Patricia Lauquen y Myriam Angueira (min.16:46)

Doña Elia también recibe información sobre algunas raíces y plantas por parte de Patricia. Estamos frente a la interseccionalidad en términos de género, edad, clase social, educación, saberes. Esa noción sirve para pensar a las mujeres excluyéndolas de la idea de la “mujer universal” y las sitúa en su contexto,

determinada por la raza/etnia, la clase y la pobreza (Viveros Vigoya, 2016, p. 8). Son mujeres mapuches, de diferentes edades, de posición social humilde compartiendo saberes. La interseccionalidad es producto de sistemas de dominación históricamente situados permitiendo explicitar la construcción de la relación entre género y etnia/racialización.

Otro de los saberes ancestrales es el de Doña Julia Aburto, otra *kimchi*, de la Comunidad de Sierra Colorada⁴ que trabaja el telar de forma tradicional. Es heredado de sus ancestros y se puede ver que está hecho de maderas desiguales. En el plano anterior se ven las manos de Myriam, la directora, con el cuaderno rojo que es su diario de viaje. Es una de las autorreferencias que la insertan en la diégesis. Julia da muestras del uso del telar (Imagen 2) y Patricia la espera a su lado con el mate. Las dos mujeres mapuches comparten el ritual. La racialización, la edad y la clase social son elementos de la interseccionalidad junto con el género porque se constituyen en conjunto, influyen uno sobre el otro (Hill y Bilge, 2016, p. 16)



Imagen 2 (Newen, Myriam Angueira, 2014). Doña Julia en el telar (min.30:45)

⁴ Se encuentra a 17 kilómetros de Trevelín. (Municipalidad de Trevelín, 03/10/24)

En *Tierra Adentro* el vínculo con el saber lo establece Pablo con una *kimeltuchefe*⁵ en sus “clases” sobre la cultura mapuche y luego con el Ñizol Logko⁶, que proviene de Neuquén, quien le explicará algunas cuestiones del ritual que deberá realizar para pasar de la adolescencia a la adultez (Imagen 3). Las relaciones con el saber, en lo que respecta a la preparación para la ceremonia, tienen que ver con lo masculino desde quién lo prepara hasta quienes lo acompañan (su padre y su tío). Esas masculinidades no son, necesariamente, hegemónicas (Cornell y Messerschmidt, 2021, p.45). Esos aprendizajes que hace Pablo tanto de la *kimeltuchefe* como con el Ñizol Logko son parte de la historia de su pueblo, de sus tradiciones. También se debe pensar que esas masculinidades no hegemónicas están en relación con la clase social desfavorecida a la que pertenece Pablo y su familia, con la pobreza. Por lo tanto, hay que concebir esas masculinidades vinculadas con la etnia/raza en clave interseccional.

En *Tierra Adentro* un conflicto que surge con Pablo es que concurre a la ruka mapuche⁷ y, al mismo tiempo, continúa asistiendo a la iglesia católica. Allí hay una contradicción con los tipos de saber y con la “cosmovisión” mapuche. La historia de Pablo no es totalmente lineal. Aún en ese punto de la narrativa Pablo pareciera que debe optar por su legado o ceder a la imposición de la cultura blanca. La forma de presentar estos conflictos es cercana al modo observacional aunque, a partir de algunas secuencias con entrevistas, se aproxima también al modo expositivo⁸.

El saber es de las mujeres en *Newen*, son mujeres solas las ancianas y a las jóvenes se las muestra también de esa forma. Son mujeres que aparecen pobres, racializadas (Viveros Vigoya, 2016, p. 8), mayores, sabias, fuertes, resilientes, transmisoras de saberes y en eso consiste su feminidad. Pablo se presenta, en cambio, como la avidez, la duda y la indecisión, con el tiempo va ganando seguridad y firmeza en su camino de aprendizaje. Es de alguna forma un relato

⁵ Persona que enseña (Beltrán-Véliz, Tereucán- Angulo, Pérez-Morales, 2022)

⁶ Máxima autoridad mapuche que dirige un rewe compuesto por uno o más lof (Glosario, 21/05/25)

⁷ Rukache es casa para la cultura mapuche (Glosario, 21/05/25). En este filme parece constituir un lugar específico de encuentro.

⁸ Este documental no cuenta con locución en off como es típico del documental expositivo pero recupera parte de los aspectos argumentativos y lógicos.

iniciático. Este tipo de relatos son frecuentes en el cine sobre la Patagonia tanto masivo como independiente.⁹



Imagen 3. (*Tierra Adentro*, Ulises de la Orden, 2011). *Ritual de pasaje de Pablo* (min. 1:35:11)

La lengua

Elia enseña la lengua mapuche a su hija Élida como parte de la transmisión de su herencia cultural. Por su parte, Julia enseña mapuzüngun a niñas de jardín de infantes de una escuela de la Comunidad de Sierra Colorada. Las familias de esas niñas quedan fuera de cuadro. Margarita Antieco, otra de las mujeres del grupo, también enseña mapuzüngun en la escuela de la Comunidad de Nahuelpan. Sus alumnos están, igualmente, fuera de cuadro. La lengua es motivo de orgullo pero también lo fue de temor porque en el pasado si en la escuela se enteraban que lo hablaban, las reprimían. Es lo que cuentan las ancianas. Desde la escena en la que se hará la comida conjunta, que reúne a todas las mujeres, se ve a Elia hablar solamente en lengua mapuche. Las primeras palabras que dice antes de ser entrevistada son en mapuzüngun pero la entrevista la hace en español. Sus

⁹ Por ejemplo: *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), *El amigo alemán* (Jeanine Meerapfel, 2012), *Soy Aimé* (Aymará Rovera, 2018). Sobre el viaje iniciático ver Rodríguez Marino, Paula; Iriarte, Facundo; Emmanuel, Díaz; Carusso, Ornella. (2016) *Identidades y territorialidad en Jauja y Wakolda*. Actas V Congreso ASAECA.p.1564; 1569;1570.

primeros recuerdos respecto a la confrontación entre la lengua mapuche y el español están asociados a la escuela. En *Tierra Adentro* la escuela aparece como un lugar que tampoco integra culturas.

En *Newen* la escena en la que se reúnen todas las mujeres a preparar y compartir una comida comienzan a hablar en mapuzüngun. Y se lamentan que “Hoy los jóvenes solo hablan castellano” a diferencia del tiempo “cuando vivían los ancianos”. El lugar que tiene la lengua mapuche está mucho más destacado en este filme.

El ritual en *Tierra Adentro* puede ser *Nguillatún* o el *Kamaruko* (Navarro, 2005) del cual también participan Marcos O’Farell y Anahí Mariluán -dos personajes que son los recorren desde la Provincia de Buenos Aires hasta la Patagonia-. Es de tipo colectivo y el rol de los mayores es importante porque luego se presentan bailando ante ellos. Es un evento familiar. Contrasta con la soledad que vimos en el caso de las mujeres de *Newen*. El *Ñizol Logko* en *Tierra Adentro* les expresa a los jóvenes su beneplácito y buenos deseos en mapuzüngun.

Otra experiencia con la lengua en *Tierra Adentro* es en Temuco donde el periodista chileno Alfredo Seguel se reúne con un grupo de mapuche. Uno de ellos, joven, habla mapuzüngun y relata su experiencia. El problema, como en *Newen*, es la escolarización porque son arrancados de sus comunidades en la infancia y obligados a hablar en español. Son formas en las que aún pervive la colonialidad. En la actualidad han perdido su lengua que se proponen recuperar si pretenden hacerlo con las tierras.

Estas escenas en *Tierra Adentro* se suceden en espacios distintos, las diferentes historias están hilvanadas con el montaje alterno¹⁰ (Rousso, 1998, p. 165). La estructura del relato con cambios de lugar de un personaje a otro pareciera influir en la cantidad de escenas habladas en mapuzüngun pero que casi siempre están a cargo de un varón. La *kimeltuchefe* apenas dice algunas palabras sueltas en lengua mapuche y Anahí Mariluán ninguna. En *Newen* se concentra el valor

¹⁰ Se trata de mostrar acciones que suceden en un mismo tiempo, pero en lugares diferentes, aunque podrían tener correspondencia entre ellas, se las une a través de este tipo de montaje. Es un tipo de montaje que influye en las relaciones espacio-temporales.

especial que tiene la lengua asociada a las *kimches*. En cambio, en *Tierra Adentro* el mapuzüngun no tiene un lugar destacado.

Territorialidades

El territorio desde la perspectiva de la nueva geografía regional depende de elementos discursivos como las nominaciones, de otros elementos fijos como banderas y estatuas y de las prácticas sociales que nuclean a estos elementos (Bendetti, 2011, p. 57). La producción cultural incentiva el uso de símbolos, íconos y paisajes característicos de una región que permiten reproducir su imagen (Bendetti, 2011, p. 53,57) En *Tierra Adentro* la presencia del lago Nahuel Huapi funciona tanto como símbolo de Bariloche, como lugar característico, y como aquel sitio que representa lo que se opone a la vida de Pablo: la zona rica de la ciudad. Hay otro elemento que está inserto en el filme y que también es típico de la ciudad y es el Centro Cívico que se presenta con la estatua de Julio A. Roca repleta de graffitis contra el genocidio mapuche. La reconstrucción entre el “Alto Bariloche” y el lago como su contracara es parte de la representación que hace el filme. Esos símbolos y paisajes característicos son estructuras conceptuales de la región (Benedetti, 2011, p. 52). También, la construcción de la Patagonia que se logra desde la película aparece tratando de recuperar lo que fue el Wallmapu¹¹, uniendo Chile y Argentina a través de las imágenes de los viajes y las entrevistas de Marcos y Anahí y de Alfredo. Sin embargo, la Patagonia queda bastante asociada a San Carlos de Bariloche.

El filme de Angueira se centra en las prácticas sociales que se nuclean en las comunidades. La noción de la región está más bien asociada a resaltar aspectos centrales como la sabiduría ancestral y la relación sensorial que se puede establecer con las imágenes de la naturaleza como parte de los atributos del lugar. Aparece como dinámica en la reiteración y al tiempo circular (Casetti y Di Chio, 1991, p. 152) de sus imágenes, la región se forma y se transforma (Bendetti, 2011, p. 53). En el inicio del filme, en las primeras tomas de *Newen* se ve la ruta- desde

¹¹ Es una concepción espacio-temporal ligada a una territorialidad ligada al devenir histórico del pueblo mapuche (Matías- Rendón, 2020: 70)

una toma subjetiva- y el auto de Patricia. La vemos a ella y a Myriam dentro de éste, se muestran los árboles y las montañas a lo lejos y se sobreimprime “Comunidad Nahuelpan”. Comienza el diario de viaje contextualizando desde cuándo la directora conoce a Patricia. A través del montaje poético¹² el filme une un plano de unos caballos pastando en la montaña con otras tomas de la casa de Patricia desde diferentes ángulos. Patricia le muestra fotos a Myriam (sólo se ven las manos y parte del cuerpo de costado). Hablan sobre el pasado de la comunidad y las herencias. El territorio cobra importancia material y simbólica. El tema de la herencia y cómo acceder a ésta cuando no está completa o fue arrebatada es algo que tiene en común esta producción con *Tierra Adentro*.

En otra escena vemos a Patricia otra vez manejando. Llega junto a Myriam a la Comunidad Lago Rosario. y hay una mujer dándole de comer a las gallinas. Es Elia. Las tomas son, otra vez, de las montañas y se ve a una oveja pastando con su cría. Hay otras tomas en las que se muestra el reflejo de arbustos sobre el agua. En la siguiente aparecen árboles y el campo. Se perciben los cortes entre una y otra toma, lo que recuerda al espectador estar frente a la visión del filme reforzando la idea de su construcción. Esto nos remite al modo reflexivo del documental. Hay una locución en *off* sobre *Futachao Mapuche* (nuestro padre). Se ve en un camino con las montañas detrás el auto de Patricia en el anochecer. Continúa la locución en *off* y ahora las tomas son subjetivas desde la perspectiva del auto de Patricia. Continúa la locución en *off*: “Es por él que vienes de otra tierra, a conocer esta tierra, la tierra de los lagos”, pasamos a una toma de una corriente de agua y luego se ve que es un río. Se ve otra imagen de los caballos en un corral y se indica que ya están en la Comunidad Nahuelpan. Es el regreso al punto de partida. Esta escena le otorga continuidad al trayecto entre Lago Rosario y Nahuelpan aportando al tiempo circular de la narrativa. También integra al paisaje de las montañas y los animales desde el punto de vista sensorial.

La primera imagen de Elia es a través de la superposición de imágenes que muestran cómo cocina y, al mismo tiempo, alimenta a las gallinas, mientras está esperando a Myriam y a Patricia. Por momentos la perdemos de vista. La escena

¹² Busca provocar la reacción emotiva del espectador a través de la combinación expresiva de fragmentos.

funciona como anticipación y presentación del lugar, la casa en la Comunidad del Lago del Rosario¹³ (Imagen 4)



Imagen 4. (Newen, Myriam Angueira, 2014). La toma desenfoca la imagen de Doña Elia en la ventana. Se muestra el gallinero de Elia y la vuelve a enfocar. (min. 12: 55)

En la foto (Imagen 5) hay un gesto que pareciera indicar con ese “Yo” que la directora está marcando dos territorios, el de la propia vivencia y el que está filmando. El Yo tal vez sea el de la vivencia que pregunta a ese sí mismo de la filmación. La relación con la territorialidad en este caso está marcada por el uso del diario de viaje- la misma directora lo denomina así. Pero es más que eso, contiene frases explicativas sobre la narrativa reemplazando a la locución en *off*, más cercano a un diario filmado¹⁴ aunque en realidad no lo sea en sentido estricto. Luego de explicar su relación con la Comunidad de Nahuelpan Angueira presenta planos generales de la montaña y de la casa de Patricia y sus alrededores. Parte de ese diario de viaje forma parte también de la historia de

¹³ La Comunidad de Lago Rosario se encuentra a 27 kilómetros de Trevelín en la provincia del Chubut. (Municipalidad de Trevelín y sus parajes, 03/10/24).

¹⁴ Tipo de registro o de subgénero utilizado por David Perlov y Jonas Mekas. No nos referimos a que este sea el caso, sobre todo, porque consideramos al diario filmado un cine en primera persona y en este caso no lo es sino que hay elementos que los pueden emparentar.

Patricia que también está en búsqueda de la historia de sus antepasados.

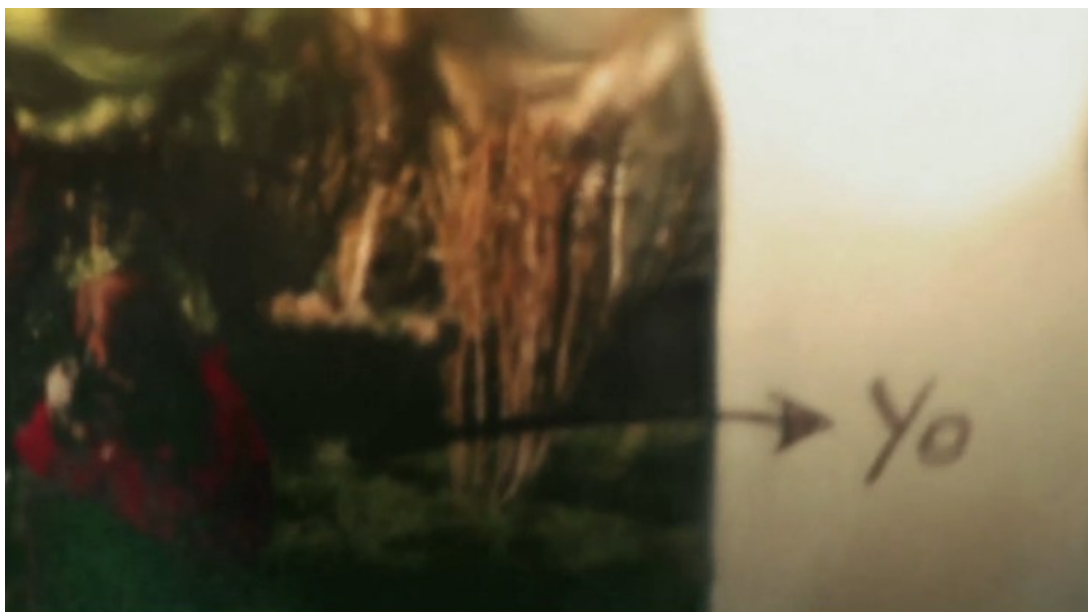


Imagen 5. (Newen, Myriam Angueira, 2014). *La directora inserta referencias suyas en el film* (min. 01:23)

La región patagónica aparece en *Newen* centrada en las comunidades y en la vida rural que llevan allí.

Si en *Newen* el viaje en auto es un motivo también lo es en *En Tierra Adentro*. Queda plasmado en los desplazamientos de Marcos O'Farrell y Anahí Mariluán por el sur de la Provincia de Buenos Aires (Imagen 6) hasta llegar a la Norpatagonia siguiendo la línea de la autodenominada "Campaña de conquista del desierto". También se dan otro tipo de desplazamientos como el de Alfredo Seguel en tren atravesando la Araucanía en Chile, Mariano Nagy en CABA en colectivo y Pablo Humaña Llancaqueo en colectivo y en auto en Bariloche hacia lo que será su ceremonia. Tanto *Newen* como *Tierra Adentro* tienen elementos de una *road movie*. *Tierra Adentro* recorre como locaciones desde CABA, Provincia de Buenos Aires, La Pampa, Río Negro hasta Chile. En *Newen* solamente hay desplazamientos entre las tres comunidades de Chubut.

Temporalidades

En el tiempo del devenir (Casetti y Di Chio, 1991, p. 151) advierte el tipo de temporalidad en el que los acontecimientos ocurren y tienen un orden, duración y frecuencia (Idem). El orden que encontramos en los filmes son el lineal -de

forma tal que el punto de llegada es siempre diferente del punto de partida- y el circular -porque los acontecimientos de llegada son iguales a los del inicio (Op. Cit., 152; 154) en *Tierra Adentro* y en *Newen* respectivamente. También trabajamos algunos elementos que componen la diégesis.

Luego de la escena de la comida entre el grupo de mujeres y de la secuencia de un paseo. Hay una elipsis- como parte de la duración del tiempo filmico (Casetti y Di Chio, Op. Cit. 159)- y Angueira inserta otro metraje documental de su anterior visita a la Comunidad Nahuelpan. Se ve un festejo, algunas personas con vestimenta gaucha. Las mujeres están con pañuelo a la usanza mapuche, hay algunas personas bailando, otras haciendo fuego, hay caballos y un clima alegre. Es el registro de un *Wiñoy Tripantu*, una celebración del solsticio de invierno. Luego se sucede la foto con la indicación “Yo” y otra, la de la directora con su abuela mapuche, ambas miradas a través de un vidrio que las distorsiona. El cuaderno rojo donde estaba esa foto que es el diario de viaje, se cierra. Allí aparecen el tiempo del relato y de la diégesis.

En la escena final entre Patricia y Myriam están sentadas revalorizando el encuentro entre las mujeres. En el plano están de espaldas y se escuchan sus voces mientras vemos sus siluetas. Patricia destaca la necesidad de conocer el lugar - comunidad Lago Rosario-para defenderlo. Se intercalan tomas de animales pastando y de un poste y Myriam recuerda las palabras de Don Sergio Nahuelpan- el antiguo cacique de la Comunidad-, en quien había pensado durante todo el viaje, cuando intentó grabarlo y no pudo y él le dijo “Por qué no busca en su corazón qué es lo que vino a buscar” (min. 58.07) También aquí se refiere a las dos temporalidades, el tiempo del relato y el de la diégesis. El orden del tiempo del relato parece circular en la estructura de *Newen* y en particular en esa secuencia. La directora y su guía parten de Nahuelpan y siempre regresan allí luego de visitar a las otras comunidades, las imágenes de los animales y de las montañas tienen una alta frecuencia en el tiempo del relato como indicios de que la naturaleza tiene ciclos temporales que deben ser respetados. Las escenas de los animales y las montañas serán parte de la frecuencia múltiple del filme (Casetti y Di Chio, Op. Cit., p. 161)

Podríamos decir que en *Tierra Adentro* hay diferentes tipos de temporalidades como la de Mariano en la Facultad dando clase que se contrasta con la de Alfredo entrevistando a descendientes de mapuche, la mayoría ancianos (Imagen 7), con la de Pablo formándose en la cultura mapuche o jugando con su amigo. La temporalidad en el caso de la entrevista de Alfredo involucra el testimonio y cómo, por ejemplo, una entrevistada recuerda su infancia y su relación con la lengua. También es distinta la temporalidad en el momento en el que Marcos se disculpa con una comunidad mapuche norpatagónica. Desde el inicio del filme en Bariloche - en una radio- se recurre al discurso histórico como forma de legitimación de la visión del punto de vista desde el cual se narra y esto sucede hasta la incorporación más permanente del personaje del historiador Mariano Nagy. El discurso histórico también impone una temporalidad e incluso con la presencia del discurso jurídico también por medio de una elipsis cuando Nagy y Seguel van a buscar al juez Zaffaroni para tener su perspectiva sobre el concepto de genocidio. El juez prefiere el de masacre estatal.

Las temporalidades en *Tierra Adentro* son también las de los graffitis sobre la estatua de Julio A. Roca en el Centro Cívico y explicitan el enfrentamiento entre la cultura *winka* y la mapuche. La estructura temporal en este filme permite por medio del montaje alterno¹⁵ el pasaje de una historia a otra, encadenando los tópicos como falta de la restitución de los restos mostrada por Alfredo por un lado y por Marcos y Anahí por otro. También el problema de la concentración de la tierra posterior a la llamada campaña que aparece presentada por Mariano y por Marcos y Anahí. Los cambios de una historia a otra utilizando elipsis será parte de la frecuencia múltiple (Idem)

El tipo de temporalidad lineal que tiene ese relato se opone al tiempo circular (Casetti y Di Chio, 1991, p. 152) que propone *Newen*. En este último caso la estructura temporal está ligada a los planos generales de los caballos pastando, al plano entero de la oveja con su cría o al primer plano del arroyo que provocan sensaciones de unión con la naturaleza. La temporalidad en este filme también se refuerza con la comida de todas las mujeres juntas que une todas sus historias

¹⁵ Se trata de mostrar acciones que suceden en un mismo tiempo pero en lugares diferentes aunque podrían tener correspondencia entre ellas, se las une a través de este tipo de montaje.

que habían sido presentadas por separado. Se trata de un tipo de tiempo circular en la escena final en la que la directora y la guía se encuentran solas que es semejante a la del inicio (Casetti y Di Chio, 1991, p. 152; 154). En el caso de *Tierra Adentro* solamente la historia de Marcos y Anahí llega a tener algún tipo de vinculación con la de Pablo porque la pareja aparece en la ceremonia. En las entrevistas que realizan los dos personajes, salvo por la presencia de Anahí Mariluán, la madre de Pablo y la *kimeltuchefe*, el resto son todos varones en *Tierra Adentro*. Esto contrasta con la presencia mayoritaria de las mujeres en *Newen*.



Imagen 7. (*Tierra Adentro*, Ulises de la Orden, 2011). Alfredo escucha el testimonio de una mujer mapuche (min. 58: 29)

A modo de cierre

Las relaciones con la lengua son cruciales en *Newen* pero se destacan menos en *Tierra Adentro*. Además, es un saber llevado adelante por mujeres en el primer filme lo cual lo diferencia del segundo. El mapuzüngun es parte de los saberes que transmiten las *kimchi*, el legado a su comunidad.

Las relaciones temporales y las territoriales definen qué se entiende por comunidad mapuche en cada caso. En *Tierra Adentro* está inserta dentro de la ciudad de Bariloche y en *Newen* son de tipo rural y con mayor autonomía.

También en este segundo filme los vínculos con la naturaleza aparecen destacados. En cambio, en *Tierra Adentro* ocupan un lugar secundario.

La relación con los géneros y las edades son diferentes en los dos filmes- diferentes aspectos de la interseccionalidad: se resalta la ancianidad y la sabiduría en el filme de Angueira y en el de de la Orden se remarca la juventud y el comienzo del aprendizaje para un adolescente. Habíamos dicho que este filme tenía elementos de un viaje iniciático. En ambos casos la transmisión de los saberes ancestrales es relevante como parte del acervo cultural.

El film de de la Orden se descompone en varias historias mientras que el de Angueira tiene dobleces dentro de un mismo hilo narrativo. Angueira se inserta, por momentos, en el filme, y de la Orden lo omite. Este último filme recurre al discurso histórico como forma de verosimilitud incluso al jurídico. Es cierto que los propósitos de las producciones son diferentes: uno pretende retratar el etnocidio y en el otro, poner en escena cómo viven algunos pobladores mapuches ligados al conocimiento ancestral. En el de Angueira se destaca el aspecto vital de la vida comunitaria mapuche aunque también esté presente, como una nube negra, cuánto se les dificulta a algunos encontrar a sus antepasados, resultado del etnocidio al que se refería el filme de de la Orden.

Las relaciones interseccionales de raza/etnia, de género y la inclusión de la edad son evidentes en el filme de Angueira. En el caso del film de de la Orden, también lo son pero la presencia de las masculinidades naturalizan las relaciones de toma de testimonio a los mapuche, las entrevistas a los descendientes de la llamada “Campaña al desierto” e inclusive la introducción del discurso jurídico. La pobreza es común a los dos contextos, al de Pablo como al de las *kimchi*. Desde el filme de de la Orden parece que a los miembros de los pueblos originarios que no mató la incursión del Ejército los dejó sumidos en la pobreza. Sin embargo, la visión de Angueira muestra el empoderamiento, sin dejar de lado la desigualdad económica, que también es parte de la interseccionalidad.

Bibliografía

- Augusta, Fray Fèlix J. (2017) *Diccionario Mapudungun-español/español-mapudungun*. Universidad Católica de Temuco. URL:<https://www.bibliotecanacional.gob.cl/publicaciones/diccionario-mapudungun-espanol-espanol-mapudungun>
- Aumont, J., et al. (1995) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Beltrán- Véliz, J. C., Tereucán Angulo, J. C., Pèrez-Morales, S. H. Prácticas dialógicas y colaborativas que promueven los kimeltuchefes para articular conocimientos y saberes mapuche y, escolares en contextos mapuche. (2022) *Revista Electrónica Educare*, vol. 26, núm. 2, pp. 42-61. <http://dx.doi.org/10.15359/ree.26-2.3>.
- Benedetti, A. (2011). Capítulo 1. Territorio: concepto integrador de la geografía contemporánea. En Souto, P. (Coord.) *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía* (pp.11-82). Facultad de Filosofía y Letras.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un filme*. Grupo Planeta.
- Connel, R.W. y Messerschmidt, J. W (2021). Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 6:32–62. <https://doi.org/10.46661/relie364>
- Claro, Gioia. (2021) *Democracia ambiental activa. Revista cítrica*. Comunidad Nahuelpan entre la contaminación y el despojo <https://democraciaambientalactiva.revistacitrica.com.ar/comunidad-nahuelpan-entre-la-contaminacion-y-el-despojo.html>
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hill, Collins P. y Bilge, S. (2016) *Interseccionalidad*. Ediciones Morata.
- Magny, J. *Vocabularios de cine*. Paidós
- Matías Rendón, A. Wallmapu: espacio-tiempo mapuche. *Cuadernos de Teoría Social*, vol. 6, núm. 11, 2020, 66-94. <https://doi.org/10.32995/0719-64232020v6n11-99>

S/A (03/10/2024)Municipalidad de Trevelín y sus parajes.
<https://www.trevelin.gob.ar/content/lago-rosario-vivio-una-exitosa-fiesta-la-comunidad-mapuche-tehuelche>

S/A (03/10/2024) Lago Rosario vivió una exitosa fiesta de la comunidad mapuche tehuelche. Municipalidad de Trevelín y sus parajes.
<https://www.trevelin.gob.ar/content/sierra-colorada-naturaleza-y-cultura-viva-todo-el-ano>

Navarro, H. (2005). *El Nguillatun, ceremonia mapuche: Un análisis desde la antropología lingüística*.
https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_eade43da9c31537c79ce032f9ee848aa

Nichols, B. (2017) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Rousso, E. A. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia* (1998). Paidós.

Viveros Vigoya, M. (2016) La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*. 52 (2016), 1–17.

S/A(21/06/2019)Wiñol Tripantu, We Tripantu. ¿Por qué se celebra el año nuevo mapuche? Secretaría de Cultura de la Nación. <https://www.cultura.gob.ar/winol-tripantu-7807/>