

## *Límites y fronteras de la traducción audiovisual en Nosilatiaj. la belleza*

Julieta Zarco  
UNIVERSITÀ DI GENOVA

---

### ABSTRACT

---

This article analyzes interlinguistic translation in *Beauty [Nosilatiaj. la belleza]* (2012), film written and directed by Daniela Seggiaro. The film allows us to study the relationship between Wichí (phenomenon of code-switching and code-mixing) and Spanish from a cultural, linguistic and proxemic perspective through different passages in which alternately the characters dialogue in Spanish and in Wichí. The young protagonist will use Wichí, her native language, to evoke the moment when, an apparently banal event redefines her future.

**Keywords:** *Beauty [Nosilatiaj. la belleza]*, interlinguistic translation, Spanish, Wichí, migration.

Este artículo estudia la traducción interlingüística en *Nosilatiaj. la belleza* (2012), cinta escrita y dirigida por Daniela Seggiaro. La película permite analizar desde una perspectiva cultural, lingüística y proxémica la relación entre el wichí (fenómeno de *code-switching* y de *code-mixing*) y el español mediante diferentes pasajes en los que alternadamente los personajes dialogan en español y en wichí. La joven protagonista se valdrá del wichí, su lengua nativa, para evocar el momento en el que un hecho, en apariencia banal, redefine su destino.

**Palabras clave:** *Nosilatiaj. la belleza*, traducción interlingüística, español, wichí, migración.

---

## Introducción

Durante las últimas dos décadas, las producciones cinematográficas y, con ello, la crítica cultural actual, han dado un espacio considerable a las lenguas, las culturas y las costumbres de los pueblos originarios de América Latina. En esta dirección, existe un grupo de largometrajes que centran la atención en la representación de mujeres descendientes de pueblos originarios que se ven obligadas a emigrar de sus lugares de origen, ubicados en la periferia/margen, para trabajar como empleadas domésticas en casas de familias situadas en la ciudad/centro. Si bien el punto de contacto entre este conjunto de cintas reside en el retrato de relaciones sociales desiguales, como se verá, lo más interesante de estos textos fílmicos es que se alejan del lugar común a partir de una representación en la que la “subalterna” intenta – y logra – abandonar el espacio de “invisibilidad social” impuesto (Spivak 2002, 208), para recobrar sus orígenes y, con ello, su libertad. En todos los casos se trata de personajes a los que les toca crecer de golpe y que están “atravesado[s] por ejes de poder que le[s] deparan el lugar de menor autoridad dentro del hogar y, por ende, el más vulnerable” (Rossi y Campanella 2018, 13).

Este es el caso de *Nosilatiaj. la belleza* (2012), un largometraje escrito y dirigido por Daniela Seggiaro, ópera prima que ha sido – y sigue siendo – objeto de análisis desde diferentes perspectivas<sup>1</sup>.

La película se desarrolla a partir de la historia de Yolanda, una joven indígena, quien evoca en lengua wichí sus recuerdos de infancia, de cuando trabajaba como empleada doméstica en la casa de una familia criolla y concentra el relato en los días previos a la fiesta de quince años de la hija mayor de la familia y de cómo se produce injustamente el corte de la larga trenza de Yolanda, su rasgo de belleza, según sus ancestros. Este hecho, en apariencia banal, quiebra el vínculo de Yolanda con la familia criolla y redefinirá su destino.

El objetivo primario de este trabajo es reflexionar acerca de la realidad lingüística del norte argentino a partir del largometraje *Nosilatiaj. la belleza*. Considerando que el wichí es la lengua nativa de Yolanda, también es la que marca las diferencias culturales con el “otro”, se analizará la relación entre esta lengua y el español hablado en el norte de la Argentina. Para ello, se centra la atención en los discursos de los personajes principales, los ambientes y las situaciones en que estos se producen. Se observan, además, las actitudes y el uso de la lengua con el propósito de trazar las relaciones entre los cambios de código (*code-switching*) y la

---

<sup>1</sup> Entre ellos: Cebrelli 2014; Rodríguez 2014; Arancibia 2015; Echenique 2016; Soberón 2017; Zubia 2017, Bertone 2018; Punte 2018; Gómez 2019; Rossi 2020; Abal 2021.

mezcla de códigos (*code-mixing*), como también las cuestiones relacionadas con la traducción interlingüística desde una perspectiva cultural y proxémica.

### La belleza de Yolanda, la belleza del monte

Daniela Seggiaro es una directora de cine argentina que reside en la provincia de Salta. Su primer largometraje es *Nosilatiaj. la belleza*<sup>2</sup>, un filme que pone en escena una historia que nace a partir de una anécdota contada por su madre, “una antropóloga que trabaja con las comunidades wichís desde hace muchos años” (Seggiaro 2013, s. p.)<sup>3</sup>, con quien la directora comenzó a pensar en el proyecto. Tomando como punto de partida esa idea, Seggiaro construye una historia ambientada en un lugar impreciso ubicado en el norte argentino. La protagonista es Yolanda, una adolescente de origen wichí que vive y trabaja como empleada doméstica en la casa de una familia “criolla” de clase media/baja. El corte de la larga trenza pone en crisis los valores Yolanda, quizá porque su pelo “lleva impresa toda la belleza del monte chaqueño” (Pozzi 2019, s. p.), ya que esa trenza simboliza el vínculo con el que “la protagonista se encuentra unida a un pasado que la contiene” (Ulm 2016, 2), el de las palabras de sus ancestros que vuelven una y otra vez sobre el relato<sup>4</sup>. La elección de Seggiaro de convocar actores profesionales y no profesionales junto con las largas tomas fijas y los planos detalles le otorgan a la cinta un carácter documental que, a su vez, pone sobre el tapete las diferencias que “conducen a reflexionar sobre los complejos modos de colonialismo que aún persisten en las dinámicas sociales, culturales e históricas del Noroeste Argentino” (Abal 2021, 196), en las que se “evidencia la ignorancia de una cultura sobre otra” (Koza 2013, s. p.).

La tensión se desarrolla a partir del despojamiento de la larga cabellera de Yolanda (Rosmeri Segundo) que, al igual que el desmonte (la deforestación), se percibirá a lo largo de toda la película “[...] not in a direct way but rather latent,

<sup>2</sup> Según informa la página oficial de la película, “*Nosilatiaj. la belleza* obtuvo quince premios internacionales y participó en sesenta festivales internacionales de cine”. Disponible en: [<https://www.labellezanosilatiaj.com.ar/index-esp.html>]. Consultado el 30/08/2021.

<sup>3</sup> “Se trata de una anécdota originalmente situada en [la localidad de] Embarcación que le sucedió a una mujer wichí ya fallecida. Una mujer que [...] las propias comunidades describían como “dueña de las palabras, una poeta ágrafa” (Aban 2021, 202). Agradezco la amabilidad de la autora por haberme facilitado su ensayo.

<sup>4</sup> En una misma dirección, en su ensayo “Centro e periferia: *La teta asustada* (2009). Tra spagnolo peruviano, quechua e italiano sottotitolato”, Beatrice Garzelli señala que en este filme “il quechua si presenta allo spettatore come idioma da un sapore ancestrale, usato dai personaggi più poveri ed ignoranti, tuttavia capace di comunicare saggezza ed esprimere sentimenti con una forza senza pari” (Garzelli 2017, 353). Traducción: [el quechua se presenta al espectador como un idioma ancestral, usado por los personajes más pobres e ignorantes, pero a pesar de ello es capaz de comunicar sabiduría como también expresar sentimientos con una fuerza incomparable]. La traducción es nuestra.

fragmentarily or only in a suggested manner” (Gómez 2019, 180). Esto sucede porque en la cinta, la naturaleza interviene a través de breves escenas no figurativas en las que se muestran planos alternados del cabello de Yolanda, del río, del monte, de los árboles y de la luna como también de su idioma.

La familia criolla está dirigida por Sara (Ximena Banús), una mujer desbordada, malhumorada y estresada a causa de la planificación de la fiesta de cumpleaños de Antonella (Camila Romagnolo), su única hija mujer, por la crianza de sus cuatro pequeños hijos y por la poca presencia de Armando (Víctor Hugo Carrizo), un marido que está en su casa solo algunos días a la semana. La acción se concentra en los preparativos para la fiesta de quince años de Antonella, quien está particularmente preocupada por su cabello luego de haberse cortado ella misma un flequillo muy corto que le resulta imposible dominar.

En una de las escenas más emblemáticas de la película, en la que se da cuenta del tema central del relato, se evidencia cómo la joven quinceañera, frustrada por la rebeldía de su pelo en proximidad de la fiesta percibe como “injusto” que Yolanda posea una larga y sedosa trenza:

Antonella: – Te podrías que poner limón en el pelo así te queda más tirante [...].  
Mirá, así te quedaría. Mirá, así, te lo peinas y te queda así bien tirante, bien lisito.  
Mirá, mirá. Dejame, mirá... ¡Qué largo que lo tenés!

Yolanda: – Ay ¿qué haces?

Antonella: – Nada, te estoy poniendo limón en el pelo para que te quede más...

Sara: – ¿Otra vez con el limón? Te he dicho que no le des de comer, que le hace mal. Y vos Anto con esa manía... anémica vas a quedar no blanquita como te crees. Andá afuera.

Comé Yola tu plato. Comé que hay un montón de cosas que hacer [...] (00:23:53 – 00:25:05).

La joven quinceañera nutre celos y envidia por la larga trenza de Yolanda. De hecho, en la escena apenas citada se evidencia como, al no poder dominar su cabello rebelde, Antonella molesta a Yolanda, obligándola a ser objeto de su “experimento” para alisar el pelo con jugo de limón. La escena es interrumpida por Sara, quien amonesta a Yolanda y le pide a su hija que abandone la idea.

La relación entre el corte del flequillo de Antonella y el corte de pelo de Yolanda se inserta perfectamente en “la apropiación por parte de la cultura criolla del capital tanto material como simbólico de los pueblos originarios” (Punte 2018, 4). Desde el lenguaje cinematográfico esto se evidencia a partir de las escenas en que se cortan las ramas de los árboles como también cuando, sin su consentimiento, le cortan el pelo a Yolanda.

### La lengua wichí en *Nosilataj. la belleza*

El wichí pertenece a la familia lingüística mataguaya junto con el chorote, el maká y el nivacle. Actualmente, se habla en tres provincias de la República Argentina: Formosa, Chaco y Salta, y en el Departamento de Tarija en el Estado Plurinacional de Bolivia. En su estudio acerca de la comunidad wichí, Palmer (2005) sostiene que la extensión territorial de habla wichí en la época colonial era más amplia que en la actualidad ya que abarcaba también la región de los cursos superiores de los ríos Bermejo y Pilcomayo en la zona del primer cordón cordillerano (Nercesian 2017, s. p.). De los datos recogidos en el último censo realizado en la Argentina en 2004, publicado en 2005, se extrae que la comunidad wichí cuenta con 40.036 habitantes (INDEC 2005)<sup>5</sup>.

En relación con el uso de la lengua wichí en *Nosilataj. la belleza*, la directora y guionista le otorga un espacio importante a la lengua indígena a partir de la puesta en escena de algunos diálogos breves en los que el espectador no cuenta con el soporte (en la pantalla) de la subtitulación interlingüística, dejando completamente afuera al espectador que no conoce la lengua wichí.

María José Punte sostiene que Seggiaro “Nos coloca ante un texto más poético que narrativo, en el que se entrelazan con sutileza varias líneas de sentido” (2018, 2). En esta dirección, una de las escenas más poéticas de la película tiene lugar durante el encuentro entre Yolanda y su madre Guillermina. Allí, un primer plano muestra a Guillermina mientras observa a Yolanda, a quien veremos en el siguiente plano devolviéndole, tímidamente, la mirada a su madre, quien acaba de ver que su hija ya no posee su larga cabellera. La escena se desarrolla sin diálogos y con sonido ambiente, en un plano general que muestra a madre e hija en silencio, en una suerte de frontera de lo decible (00:56:59 – 00:57:37), en la que ambas aceptan “los límites del decir” (Amado 2014, 93). Quizá, porque no hay palabras

---

<sup>5</sup> La primera posición la ocupa la población mapuche con 113.680 habitantes, la segunda los kollas con 70.505 y la tercera los tobas con 69.452. La Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas de la Argentina (ECPI) constituye el primer relevamiento sistemático en el que se da cuenta de las características y condiciones de vida de la población indígena en la Argentina. Cabe señalar que el censo realizado en 2010 releva nuevos datos que pueden ser consultados en [<https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-21-99>]. Consultado el 10/09/2021.

Según un grupo de Científicas sociales del CONICET, la situación de las lenguas indígenas en Argentina está constituida por 39 pueblos indígenas – mbyá-guaraní, mocoví, pilagá, toba-qom, wichí, huarpe, entre otros –, algunos son numerosos y otros más pequeños. De acuerdo con los datos arrojados por el último censo poblacional (INDEC, 2010), “de los 40 millones de habitantes, el 2,4 % se declara indígena, es decir, más de 950 mil personas” (Hecht, Enriz y García Palacios, s. p.). Disponible en: [<https://www.conicet.gov.ar/la-compleja-realidad-de-las-lenguas-indigenas-en-argentina/>]. Consultado el 19/09/2021.

para expresar lo que ambas sienten y ello produce un límite en la representación de la violencia de la que Yolanda fue y es víctima.

### **Traducción interlingüística, bilingüismo y cambios de código**

Según Roman Jakobson (1963) la traducción interlingüística es la que se observa en el pasaje de una lengua a otra que, en el caso del arte cinematográfico se trata de la subtitulación. Esta puede presentarse como traducción intralingüística o traducción interlingüística. La primera da cuenta de la operación en la que el subtítulo se presenta en la misma lengua de la película; en la segunda, en cambio, el subtítulo se encuentra en una lengua diferente a la presentada originalmente en el filme. El caso que nos ocupa, presenta la traducción interlingüística ya que el espectador se encuentra ante “la entonación de un idiolecto regional, la entonación que da sentido a la ironía, y otros indicadores culturales y estilísticos” (Zavala 2009, 49), es por ello que a través de la subtitulación el público “se ve obligado a reconocer otros códigos, como la entonación de los diálogos en el idioma original, y los otros indicadores proxémicos y culturales que se proyectan sobre la pantalla” (49 – 50).

Desde el título, *Nosilatiaj. la belleza*, Seggiaro nos ubica frente a la traducción de una palabra, aspecto que recorre toda la película. Para ello, la directora propone un título en lengua wichí lhämtés con su transposición al español situando, así, a los espectadores frente a un filme que delimita una frontera. La lengua original de *Nosilatiaj. la belleza* es el español con la variante argentina, particularmente del área norte del País y los pasajes en los que se relata la historia de la protagonista se presentan en lengua wichí con subtítulos en español. Según la directora, este es un buen modo de oír una lengua minoritaria ya que el wichí “ha tenido muy pocas oportunidades de ser escuchado” (Pozzi 2019, s. p.) y, quizá, es por ello que decide subtitular esa parte de la historia y no doblarla.

Al comienzo de la cinta Seggiaro pone al espectador frente a una pantalla oscura que tiene como fondo una canción en lengua wichí (00:01:17 – 00:02:47), esta estrategia narrativa coloca al espectador en un contexto que le es ajeno, dejándolo afuera del espacio cultural del cual proviene la melodía. Luego de unos treinta segundos, se pone en pantalla la primera imagen del filme en la que se muestra un plano panorámico del monte, en el que árboles quietos acompañan la voz de una mujer que camina mientras se escucha una bella melodía en wichí. Ésta es presentada al espectador sin el sostén visual de los subtítulos interlingüísticos. En el filme el sonido será de gran importancia, ya que intercalará la “sonoridad de la lengua wichí, junto al canto de los pájaros, el fluir del agua del río y el espesor, la textura de las imágenes estenopeicas da como resultado una combinación entre la sensorialidad de lo visual, lo auditivo y lo táctil” (Abal 2021, 207).

A lo largo de la cinta la lengua wichí tendrá un rol fundamental ya que será el canal elegido por la protagonista para narrar sus fraccionados recuerdos de infancia. También Seggiaro introducirá breves diálogos en lengua indígena, solo que estos no serán presentados con traducción/subtitulación interlingüística. A pesar de ello, la lengua indígena quedará asentada desde la escena inicial, para luego recorrer gran parte de la película y ser retomada durante el desenlace. De hecho, durante los créditos iniciales se presentará un enunciado en lengua wichí a través de la voz de la abuela de Yolanda: “Tendrás un pelo hermoso, como las ramas, no tienen que cortarlo nunca” (00:04:10 – 00:04:15), éste no es solo un don, sino también una característica de su personalidad “y por eso para ella tiene un significado afectivo y de identidad cultural muy fuerte” (Seggiaro 2013, s. p.). Por lo tanto, el incumplimiento de esta afirmación, que asemeja más bien a una sentencia, regirá el desenlace del relato. La frase, aparentemente simple, contiene y guía la historia de Yolanda, tanto desde el presente del relato como desde los recuerdos de un tiempo pretérito en el que fue despojada de su larga cabellera. Por ello, el cuerpo (en este caso el pelo) es el espacio simbólico que terminará por determinar el destino de Yolanda y, con ello, la vuelta a sus orígenes.

Para que los espectadores puedan acceder al enunciado de la anciana, Seggiaro decide utilizar subtítulos interlingüísticos en español. Desde el inicio del largometraje estamos frente a secuencias en las que se presentan cambios de códigos (*code-switching*), es decir, cuando dentro de un mismo período discursivo un hablante cambia su registro lingüístico; como también situaciones de mezcla de códigos (*code-mixing*), en la que un hablante alterna el uso de una y otra lengua.

En su estudio sobre los hablantes multilingües en Puerto Rico, Poplack sostiene que “[...] *code-switching* is a verbal skill requiring a large degree of linguistic competence in more than one language, rather than a defect arising from insufficient knowledge of one or the other” (1980, 615), ya que al recordar su pasado Yolanda cambia su registro lingüístico (primero del español al wichí y luego del wichí al español) y cada una de estas secuencias se presentan con el apoyo de imágenes no figurativas que representan los espacios en los que la joven indígena encuentra la esencia que la lleva a encontrarse consigo misma.

Guillermina (Guillermina Martínez) y Yolanda hablan español, lengua con la que se relacionan con los criollos, es decir la familia de Sara, pero entre ellas se comunican en wichí, lengua nativa de ambas, esto se ajusta a lo que sucede con:

La mayoría de las sociedades wichí presentan una configuración social que opera en términos de oposición que posibilita diferenciar perfectamente entre el contexto «familiar» por un lado y el contexto «extraño» por otro (Rodríguez Mir 2009, 154).

Aquí se ve cómo las comunidades wichí “extremen al máximo la dicotomía Nos-otros-Otros, adscribiendo la proximidad, familiaridad y confianza al primer término y al segundo la negatividad y peligrosidad” (154 – 155). Por ello no es casual que la primera lengua – o principal – de la película sea el español y la segunda lengua – o minoritaria – el wichí y que mientras la primera es empleada principalmente por los criollos (y por Yolanda cuando interactúa con ellos), la segunda es utilizada esencialmente por los “paisanos” (como son denominados por los personajes criollos). *Nosilatiáj. la belleza* está atravesada también por el bilingüismo, ya que ambas lenguas se intercalan en algunos pasajes, inclusive, como se ha mencionado sin el soporte de la traducción.

El cambio de código se produce cuando dentro de un mismo discurso un hablante cambia su registro lingüístico. Un ejemplo de ello es cuando Yolanda se dirige al perro y le pide que se vaya (lo hace en lengua wichí) y luego, cuando el niño le pregunta – ¿qué dijiste? –, ella traduce rápidamente la frase al español. Se trata de lo que Bokamba y Thomason (2001) denominan “cambio intraoracional”, ya que la joven alterna una lengua con otra, en este caso pasa de la lengua minoritaria a la principal.

Considerando que la lengua es uno de los componentes que forma la identidad del sujeto, es oportuno señalar que:

Un uso en particular de la lengua permite que seamos aceptados por una comunidad, grupo, sector o persona en específico, que éstos nos den y exijan lo mismo que a los otros. El hablar de cierta manera nos facilita las cosas en lo que respecta a las relaciones con quienes nos rodean (Zambrano Castro 2009, 63).

En esta dirección, es necesario apuntar que el uso del wichí está limitado a las conversaciones que Yolanda mantiene con su madre, ya que cuando no comparten diálogos con gente de su comunidad para ambas resulta imprescindible comunicarse en español. El siguiente relato oral en wichí tiene como protagonista a Yolanda. Los espectadores acceden a éste a través de subtítulos en español:

Los ancianos piensan  
que el cielo, el viento, los árboles  
y todas las cosas de la tierra,  
merecen nuestro respeto,  
porque somos parte de ellas.  
Después supimos de la existencia  
de un único Dios, dueño de todo (00:09:47 – 00:10:22).

La escena anterior a la apenas citada también se manifiesta a través de la escritura. En ella se muestra el primer plano de un pequeño cartel ubicado en el centro de la puerta de entrada de la casa, en éste dice: “Este hogar es católico. No aceptamos doctrinas diferentes. Gracias por respetarnos” (00:09:39). De este modo ambas citas, cada una a su modo, dan cuenta de la necesidad de un apoyo escrito, tanto de la imagen escrita como de las palabras de Yolanda, respectivamente.

### La vulnerabilidad lingüística

En *Nosilataij. la belleza* se pone en evidencia la “vulnerabilidad lingüística” (Butler 2007) de Yolanda, la protagonista, a quien conoceremos con el apelativo de “la Yola” (diminutivo de su nombre). Si el apelativo o la interpelación en su dimensión performativa (en cuanto acto que produce efectos) da cuenta de la llamada del “otro”, también pone de manifiesto la vulnerabilidad lingüística de ese “otro”. En la cinta esa vulnerabilidad se hará presente mediante los silencios de “la Yola” como también a través de su relato en lengua wichí, siendo éste una estrategia narrativa de la que se sirve la directora para dar cuenta, una vez más, de la condición de “otro” de la protagonista.

Para Butler la dimensión lingüística de la performatividad es fundamental, porque considera que el lenguaje es un proceso de significación. En esta dirección, la filósofa analiza el lenguaje de odio, es decir, de los actos de habla que hieren, entendiendo con ello un lenguaje o un discurso que produce heridas y que se sostiene en dos elementos: la repetición y la exclusión.

La teoría butleriana puede encontrar correspondencias con lo propuesto por Lucrecia Martel en dos de sus producciones: *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004), filmes que como *Nosilataij. la belleza* están ambientados en el noroeste argentino. En ellos también está presente el uso de apelativos o interpelaciones hacia las empleadas domésticas, también de origen indígena, que resultan ofensivos y denigratorios. El primer ejemplo se evidencia en *La ciénaga*, cinta que relata la historia de una decadente familia de clase media que tiene como protagonistas a Mecha (Graciela Borges), la señora de la casa y a su marido Gregorio (Martín Adjemian). Ambos pasan el tiempo bebiendo vino en la Mándroga, una finca en dilapidación situada en el norte del país. Esta pareja está rodeada por niños y adolescentes – hijos, hijas, primos, primas de estos – a quien nadie observa ni cuida. En la casa también está Isabel (Andrea López), una joven indígena que trabaja como empleada doméstica de la familia, de quien Momi (Sofía Bertolotto), una de las hijas de la pareja, está perdidamente enamorada. No serán pocas las ocasiones en que Isabel será víctima de Mecha a causa de las injurias que ésta le dice, por un lado, la joven indígena es acusada de ladrona de

toallas como también de holgazana y, por otro, es interpelada con los apelativos de “esta india” o “china carnavalera”.

El segundo ejemplo, se encuentra en *La niña santa*, una película que centra su mirada en las vicisitudes de dos adolescentes: Amalia (María Alché) y Josefina (Julieta Zylberberg), dos amigas que alternan clases de catequismo con tentaciones relacionadas con el despertar sexual. Los otros dos personajes son Helena (Mercedes Morán), madre de la protagonista, y el doctor Jano (Carlos Belloso), un médico que roza con su miembro el trasero de Amalia; la joven interpreta ese roce como una señal divina que le está indicando que debe “salvarlo”. Los personajes de *La niña santa* están llenos de ambigüedades y de dobles discursos, como las jóvenes que a partir de una devoción religiosa están dispuestas a cumplir una “misión en la vida” y para ello inventar cualquier historia con el fin de que sus madres no descubran sus intereses por el despertar sexual, o de Helena, quien tiene un doble discurso ya que a pesar de ser la “que más enfatiza el respeto por los buenos modales” (Peidro 2018, 194), no tiene ningún reparo en llamar a su empleada con el apelativo de “china inmunda y atrevida”, cuando descubre que ésta se lava los dientes en el lavabo de la cocina.

A diferencia de lo apenas mencionado, en la película de Seggiaro todos, en apariencia, son amables con Yolanda. Pero las cosas cambian a partir del momento en que la joven criada se enferma. De hecho, ante el malestar de ésta, Sara sentencia: “Tanto lío por una simba mataca”, mientras observa a Yolanda tumbada en la cama, con fiebre y malestar a causa del corte de su trenza. En este caso cabe analizar el sentido de la frase, ya que “simba” es una palabra de origen quechua que significa “trenza” y “mataca o mataco” significa “animal de poca monta”, es un término que se usaba antiguamente para designar en forma despectiva a los wichí de origen (Abal 2021, 206). Aquí se evidencia cómo el discurso de cada una de las empleadoras tiene un tono clasista en el que todas ejercen violencia sobre la “otra”, de la empleadora sobre la empleada, de la mujer blanca sobre la paisana. Se trata pues, de una violencia naturalizada en términos racistas que da cuenta del dominio del criollo sobre el indígena.

Con relación a la puesta en escena de uno de los momentos más tensos de la película, es decir el corte de pelo de Yolanda, Seggiaro toma una decisión que es sumamente interesante y lleva a pensar en la “ética cinematográfica”, en la que delimita esa secuencia dejándola fuera de campo, quizá porque no es necesario mostrar la carga violenta que podría contener esa imagen o porque, “[l]a esfera de lo visible dejó de estar enteramente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y menos superfluos, imágenes que faltarán siempre [...]” (Daney 1998,

31)<sup>6</sup>. Así, un primer plano muestra a Yolanda en un espacio que aún resulta desconocido (luego se verá que se trata de la peluquería del pueblo) en el que se muestra a la joven con la foto de una modelo con pelo corto detrás mientras se escucha fuera de campo el enojo del peluquero a causa del corte del flequillo que la misma Antonella se ha hecho:

Peluquero: – Ay, no te puedo creer ¿Qué te has hecho hijita?  
Ya tuvo que meter mano ella... no puede con su ansiedad esta chica.  
No voy a poder meter más tijera ahí eh... Bue, no se preocupen, algo vamos a hacer [...]. Lo mismo vas a quedar hecha una princesa (00:35:04).

Luego de este discurso, el peluquero le da dos palmadas al sillón – que antes había sido ocupado por Antonella – e “invita” a Yolanda a tomar su lugar. Ella, sin comprender bien la situación mira a Sara mientras ésta le dice: “– Vamos Yola, sentate. Las tres vamos a quedar hermosas” (00:36:17 – 00:36:34). La escena evidencia la incomodidad de Yolanda mientras el peluquero le deshace la trenza, allí la joven toma coraje y casi susurrando le dice: “– Me peine un poquito y ya” (00:37:02). En el siguiente plano se muestra el largo pelo de Yolanda (se trata de la foto que aparece en el cartel publicitario de la película), a través de un plano detalle se muestra la mano del peluquero mientras toma las tijeras. Como hemos anticipado, el corte queda completamente fuera de campo y en la siguiente escena se verá a Yolanda descompuesta en el baño de la casa y allí se descubre que a la joven wichí le cortaron el pelo. Mientras en la casa todo se desarrolla con la habitual cotidianidad Yolanda se siente mal, está enferma, tiene fiebre, pero esto es algo que no lo siente solo su cuerpo, sino también la tierra que inexplicablemente tiembla. Ello demuestra, una vez más, el vínculo y – también la fusión – de Yolanda “con el medio ambiente” (Punte 2018, 3). Vínculo que no tienen Sara y Antonella, las únicas en el pueblo que no sienten los movimientos de la tierra.

A lo largo de la película, Seggiaro da indicios acerca del motivo que impulsó la decisión del corte de pelo de la joven wichí. El primero se ubica en una escena en la que Sara y Armando observan desde lejos a Yolanda. Allí, la pareja mantiene una breve conversación en la que Armando incomoda a Sara diciéndole:

Armando: – Le va a encantar a la madre ¿ya la vio?

---

<sup>6</sup> En el artículo “El travelling de Kapó”, Serge Daney retoma la polémica propuesta en “El texto de Jacques Rivette es de 1961 y propone una controvertida lectura acerca de *Kapò*. Quizá lo que más sorprende de este artículo es que Rivette no analiza la película de Pontecorvo, sino más bien una escena que dura unos 32 segundos. En ella se muestra la mano de una prisionera, que cansada de los abusos cometidos en el campo de concentración decide lanzarse sobre un alambrado eléctrico” (Zarco 2017, 178).

Sara: – Bueno, ya está grande ¿no? Además, ella quería... ¿y a vos quién te pidió opinión?

[...]

Sara: – Me vas a ayudar estos días ¿no? Esta chica está que no sirve para nada. Y yo no puedo con todo...

Armando: – Bueno, también, mirá lo que le hiciste, a ver cómo lo solucionás ¿no?

Sara: – No es para tanto... no me hagas sentir mal...

Armando: – ¿Se sintió el temblor? (00:49:20 – 00:49:46).

El diálogo aquí citado no resulta suficiente para que los espectadores entiendan el porqué del hecho. El segundo indicio se desarrolla durante una escena en la que Yolanda, mientras coloca la ropa de Sara y Armando en el armario, encuentra una caja con su trenza, la que le cortaron aquel día en la peluquería (00:52:21), pero tampoco esta escena resulta suficiente para comprender el motivo. El tercer indicio se desarrolla cuando Antonella hace su entrada a la fiesta junto a su padre, para rápidamente comenzar con su “espectáculo” de baile flamenco. Esta escena, que desde un punto de vista temporal es muy breve, resulta de suma importancia para comprender el desenlace de la película. Un plano fijo toma a Yolanda mientras mira con atención el “show” de la joven quinceañera, en ese momento la expresión del rostro de la joven wichí va cambiando y de la sonrisa inicial de Yolanda solo queda un recuerdo. Yolanda mira a Antonella y en ese momento ve todo o, mejor, entiende todo. Como no podía ser de otra manera, Yolanda comprende antes que los espectadores lo que está sucediendo “aquí y ahora” ya que en ese plano fijo de unos 14 segundos se desarrolla uno de los momentos más tensos de la película. Resulta evidente que para Yolanda ha sido necesario “ver para creer” y, así, comprender el porqué de la violencia simbólica de la que ha sido protagonista. El último indicio es para nosotros, los espectadores, quienes seremos los últimos en descubrir el motivo que llevó a la madre y a la hija a cortarle/robarle la larga trenza a la criada y, por ello:

This brings us to the braid and its dual function: it functions metonymically in the narrative sequence (it is the sign that Antonella needs to impersonate a Spanish *bailaora*), and as a metaphoric sign of the beauty in the poetic sequence (Rossi 2020, 36).

En este pasaje, más que en los anteriores, se da cuenta de la subordinación y la condición de subalterna de la joven wichí frente a la familia criolla. Pero también es lo que provoca el quiebre y la vuelta de Yolanda a la vida en su comunidad. La joven pasa la mayor parte del tiempo en silencio, obedeciendo a las diferentes órdenes de Sara. Ello se evidencia en los pocos momentos en que la

joven wichí intenta decir algo, pero decide permanecer callada, quizá porque en su condición de subalterna, “no puede hablar [...], en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por varias circunstancias” (Spivak 212). Pero la protagonista logra superar esta situación a partir de una decisión: la de abandonar el mundo criollo. De hecho, las últimas imágenes estarán acompañadas por la voz en *off* de la protagonista mientras enumera en lengua wichí una larga lista de cosas y objetos a los que Yolanda no entiende renunciar: río, peces, red, loro, pájaros, sol, luna, cielo, abuelo, mi tío, mis hermanos, mi hermana, mi mamá, mi papá, collares, yisca, cinta, mis amigos, familia, chaguar, fuego, el árbol, runas, gajos, el humo, yuyos, miel, nuestro idioma. Todas estas palabras se presentan al espectador a través de la traducción interlingüística de cada uno de los términos enunciados, esto sucede porque como en las otras secuencias del filme en lengua wichí, es necesario para el espectador valerse, una vez más, del soporte visual mediante el subtítulo interlingüístico como también de imágenes de referencia a las cuales asirse.

## Conclusiones

*Nosilataij. la belleza* presenta una trama sencilla, solo en apariencia. La cinta se desarrolla en el noroeste argentino, en el llamado Gran Chaco. Allí Yolanda, una joven de origen wichí, vive y trabaja como criada en la casa de una familia criolla con pocos recursos. Mientras Yolanda realiza todo tipo de tareas domésticas cuenta en su lengua materna la historia de cómo un evento supuestamente simple, como un corte de pelo, rasgo que conforma su belleza, compromete sus vínculos culturales y redefine su destino. Decimos que la trama de la cinta es sencilla solo en apariencia porque, como se ha visto, la cuestión más importante de la historia no reside solo en el abuso cultural sobre la cabellera de Yolanda (metáfora de la naturaleza local: el monte, los árboles, el río), sino más bien sobre la posición de dominio del colonizador sobre el colonizado, del criollo sobre el paisano, del blanco sobre el indígena, siendo éste el verdadero motivo por el cuál su pelo fue cortado (metáfora de la devastación a causa de la tala de árboles y de la apropiación de tierras pertenecientes a los pueblos originarios) sin su consentimiento.

Al igual que *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa, en *Nosilataij. la belleza* las directoras organizan sus narrativas a partir de la exploración de las identidades, las subjetividades y, en última instancia, de la agencia de las protagonistas, todas ellas empleadas domésticas en casas de familias criollas. En estas tres películas la acción del relato se condensa en lo que se entiende como *Bildungsroman*, es decir, una historia de aprendizaje o formación que conlleva el pasaje de la infancia a la adultez de sus jóvenes

protagonistas, aunque ello también comporte una pérdida. Esto les otorga un carácter innovador a las representaciones en el que la “subalterna” intenta – y logra – abandonar el “silenciamiento” del que nos habla Spivak, como también el espacio de opresión para recobrar sus orígenes, es decir, su libertad.

Si en la película *La teta asustada*<sup>7</sup>, a Fausta, la protagonista, su empleadora la engaña y le roba su melodía, en *Nosilatiaj. la belleza*, Sara y Antonella engañan a Yolanda y le roban su larga cabellera. Las jóvenes protagonistas de estas cintas, Fausta y Yolanda, trabajan para familias a las que poco les importa de sus culturas, de sus lenguas y de sus costumbres. Las ven – y las tratan – como a un *otro* al que pueden “usar” como mejor les conviene. Si Aida, la empleadora de Fausta, le promete que le dará una perla por cada vez que la joven entone canciones en lengua quechua; la patrona de Yolanda le promete que luego de pasar por la peluquería las tres (Sara, Antonella y Yolanda) van “a quedar hermosas”, palabras con las que convence a la joven a sentarse y dejarse peinar. La acción del robo y del engaño es lo que une a ambas protagonistas, ya que a Fausta le roban su melodía y a Yolanda su trenza. Ambas representan sus culturas y no pueden ser reemplazadas por nada, por ello, dichas apropiaciones resultan una suerte de robo cultural.

A lo largo de la película, la oralidad de la lengua wichí aparece como paradigma de lo comunitario, en primer lugar, a través de una historia en dos tiempos que da cuenta del pasado y del presente de Yolanda, quien evoca un tiempo pretérito en el que interpela al destino mediante sus recuerdos. Estos aparecen a partir de secuencias presentadas con cambios de código o *code-switching*, es decir, cada vez que se asiste al relato de Yolanda en lengua wichí al que los espectadores acceden gracias a la traducción interlingüística de la historia, como también a los breves diálogos entre Yolanda y Guillermina. Es evidente que el cambio de código puede ser realizado con una cierta facilidad en el cine a través de subtítulos, cambio que sería muy difícil en otro lenguaje, como el literario, por ejemplo.

En *Nosilatiaj. la belleza* se presentan acontecimientos que “sin ser explícitamente violentos, develan una historia de violencias naturalizadas y cotidianas” (Punte 2018, 2), esto se manifiesta claramente al final del filme en el que Seggiaro usa un plano fijo para resolver el gran enigma. La voluntad caprichosa de Sara, quien ejercita el poder dominante (por mínimo que sea) sobre Yolanda, decide que la larga y sedosa trenza de la joven wichí le *sirve* a su hija para presentar un “espectáculo” de baile flamenco durante su fiesta de quince años, esto se debe a la necesidad tanto de la madre como de la hija de cubrir apariencias, de “mostrar una imagen y ganar un lugar en ningún lado, quedan evidenciados

---

<sup>7</sup> Para un análisis completo de este filme véase el estudio propuesto por Beatrice Garzelli, *ob. cit.*

por las acciones sutiles en principio, pero contundentes hacia el final” (Bianchi 2017, s. p). Aquí, más que en otras escenas, estamos frente a aspectos que dan cuenta de los límites culturales y de las fronteras lingüísticas y proxémicas en los que se evidencia la relación desigual entre dominador y dominado, entre criollo e indígena, entre opresor y oprimido.

De este modo, la dramática revelación final llevará a la protagonista a liberarse y emanciparse de la sumisión que, hasta ese momento, le era impuesta. Para ello, Yolanda se revelará al poder dominador y su emancipación se verá cumplida a partir de la vuelta a sus orígenes y, con ello, a su lengua.

### Bibliografía

- Aban, Ana Gabriela. 2021. “Afectividad y lirismo en *Nosilatiaj, la belleza* de Daniela Seggiaro: un abordaje sobre la representación del pueblo wichi”. *Folia Histórica del Nordeste* (41): 195-218.
- Amado, Ana. 2014. “No son como nosotros. Lenguas aborígenes, género y memoria en el cine argentino”. En *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, coordinado por Paulina Betterndorff y Agustina Pérez Rial, 83-94. Buenos Aires: Librería.
- Bianchi, Soledad. 2021. “En los orígenes, la belleza”. *Revista Hacerse la Crítica*. <https://hacerselacritica.com/nosilatiaj-la-belleza-de-daniela-seggiaro/>
- Butler, Judith. 2007. “Sobre la vulnerabilidad lingüística”. *Revista Feminaria* XVI (30-31): 1-24.
- Daney, Serge. 1992. “Le travelling de Kapo”. *Trafic* (4): 5-19.
- Garzelli, Beatrice. 2017. “Centro e periferia: *La teta asustada* (2009). Tra spagnolo peruviano, quechua e italiano sottotitolato”. En *El español y su dinamismo: redes, irradiaciones y confluencias*, coordinado por Maria Vittoria Calvi, Beatriz Hernán Gómez Prieto y Elena Landone, 351-368. Roma: Ediciones AISPI.
- Gómez, Leticia y Azucena Castro. 2019. “Shrieks from the Margins of the Human: Framing the Environmental Crisis in Two Contemporary Latin American Movies”. *Revista Ecozon@* 10 (1): 177-195.
- Koza, Roger. 2013. “Los unos y los otros”. *La voz del interior*, 15/04/2013. <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/unos-otros/>
- Llosa, Claudia. Dir. *La teta asustada*. Perú. 2009. DVD.
- Martel, Lucrecia. Dir. *La ciénaga*. Argentina. 2001. DVD.
- — —. Dir. *La niña santa*. Argentina. 2004. DVD.
- Martínez Grau, Jorgelina. 2019. “La compleja realidad de las lenguas indígenas en Argentina”. *CONICET*, 07/05/2019. <https://www.conicet.gov.ar/la-compleja-realidad-de-las-lenguas-indigenas-en-argentina/>

- Nercesian, Verónica. 2017. "Lengua wichí. Dónde se habla". <https://lenguawichi.com.ar/lengua-wichi/donde-se-habla/>
- Peidro, Santiago. 2018. "Una hermenéutica de sexualidades anti-identitarias en el cine argentino contemporáneo". *Revista Sexualidad, Salud y Sociedad* 28: 178-205.
- Pozzi, Clarisa Anabel. 2019. "Nosilataj y la belleza de la cultura wichí". *La Izquierda Diario*, 22/08/2019. <https://www.laizquierdadiario.com/Daniela-Seggiaro-Nosilataj-y-La-belleza-de-la-cultura-wichi>
- Puenzo, Lucía. Dir. *El niño pez*. Argentina. Video Home. 2009. DVD.
- Punte, María José. 2018. "Destrenzando ataduras: construcción de la voz en *off* en *Nosilataj. la belleza*". <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-y-III-congreso-2018/actas/i2009/i-jornadas-cinig-de-estudios-de-genero-y-feminismos>
- Rodríguez Mir, Javier. 2009. "La apropiación simbólica como forma de poder: la necesaria y temida alteridad entre los wichí del Chaco argentino". *Revista Española de Antropología Americana* 2(39): 151-169.
- Rossi, María Julia. 2020. "Restoring Names, Stories, and Voices for Cinematographic Maids: Toward a New Poetics of Domestic Service in Recent Argentine Films". En *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, coordinado por Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro, 23-52. Suiza: Palgrave.
- Seggiaro, Daniela. Dir. *Nosilataj. la belleza*. Argentina. 2012. DVD.
- — —. 2013. "Daniela Seggiaro rescata el valor de la cultura wichí en *Nosilataj. la belleza*". *Télam*, 13/05/2013. <https://www.telam.com.ar/notas/201305/17453-daniela-seggiaro-rescata-el-valor-de-la-cultura-wichi-en-nosilataj-la-belleza.html>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2002. "¿Puede hablar la subalterna?". *Revista Asparkía. Investigación Feminista* 13: 207-214.
- Rossi, María Julia y Lucía Campanella, ed. 2018. *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Ulm, Daniel. 2016. "La herida cinematográfica. Daniela Seggiaro y Rithy Panh". *La Fuga*. <https://lafuga.cl/la-herida-cinematografica/788>
- Zambrano Castro, Wilmer. 2008. "La lengua: espejo de la identidad". <http://www.saber.ula.ve>
- Zarco, Julieta. 2017. "Ética y distancia en *Garage Olimpo*". *Revista Di/Segni* 24: 175-180.
- Zavala, Lauro. 2009. "La traducción intersemiótica en el cine de ficción". *Revista Ciencia Ergo sum* 16 (1): 47-54.

**Julieta Zarco** es investigadora y docente en la Universidad de Génova. Es Doctora de investigación en Lingue, culture e società por la Università Ca' Foscari y Doctora de investigación en Ciencias Sociales y Humanas por la UNQ (Argentina). Es autora del libro *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina* (Biblos, 2016), declarado “de interés cultural” por el Senado de la Nación Argentina. Actualmente sus estudios se concentran en la traducción intersemiótica, inter e intralingüística entre el cine y la literatura de habla hispana.

**Contacto:** julietazarco.jz@gmail.com

**Recibido:** 17/10/2021

**Aceptado:** 30/05/2022