

**Lilian Mendizabal**

Universidad Nacional de Córdoba

## Actualización de la mirada. Sobre las nociones de espacio y cuerpo en el sujeto aborigen moderno, a partir del corto *Nómade*, de Pablo Trapero

Updating the perspective on the notions of space and body regarding the modern Aboriginal subject, from the short film *Nómade* by Pablo Trapero

### Resumen

En el siguiente trabajo, reflexionaremos sobre el discurso de la representación en la imagen fílmica, concentrando la mirada entre el concepto de espacio y la representación del cuerpo. Para esto, analizaremos uno de los cortos pertenecientes al ciclo "25 miradas, 200 minutos". Como el título del ciclo lo indica, se trata de veinticinco miradas diferentes que reflexionan sobre el bicentenario del primer gobierno patrio argentino. En este caso, tomaremos como corpus el corto *Nómade*, dirigido por Pablo Trapero.

A partir de dicha obra, estudiaremos la actualización de la mirada sobre el sujeto aborigen moderno. Con este objetivo, veremos el recorrido que nos plantea el autor para la construcción y deconstrucción del aborigen moderno a través de las distintas capas que genera en el corto. Asimismo, analizaremos la forma de ver y de mostrar la relación entre el cuerpo/objeto del "otro" y la mirada/sujeto propios, como hacedores de significados e interpretaciones, con el fin de pensar las diferencias y las distancias dentro de una cartografía del mundo caracterizada por la existencia de sitios determinados por las relaciones de poder que los involucran entre sí.

### Abstract

In this paper, we reflect on the discourse of representation in the film image focusing our gaze between the concept of space and the representation of the body. In order to achieve this, we analyze one short film from the series "25 looks, 200 minutes". As the title suggests, this compilation includes twenty five different perspectives that consider the Bicentennial anniversary of our country, Argentina. In this case, we analyze the short *Nómade* directed by Pablo Trapero.

In this work, we study the updating of a perspective on the modern Aboriginal subject. To this end, we analyze the route posed by the author for the construction and deconstruction of the modern Aboriginal subject through several layers of representation. We also discuss how to see and show the relationship between body/object of the "other" and the look / subject as producers of meanings and interpretations, in order to consider differences and distances within a mapping world characterized by the existence of locations determined by power relations that involve each other.

### Palabras Clave

Espacio  
Cuerpo  
Aborigen  
Trapero  
Nómade

### Keywords

Space  
Body  
Aborigine  
Trapero  
Nómade

*"El cine es, por definición, un acto político, una especie de testimonio y de registro de una época. (...) De manera general, el arte puede contribuir a cambiar las cosas, a nivel íntimo e incluso en la sociedad. Evidentemente, el cine solo no puede cambiar las cosas, somos nosotros, los ciudadanos. Una película es como un catalizador".*

Pablo Trapero

## Introducción

1.- El proyecto fue producido por La Secretaría de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional Tres de Febrero como parte de los festejos por los 200 años de Argentina.

En el siguiente trabajo, reflexionaremos sobre el discurso de la representación en la imagen fílmica, concentrando la mirada entre el concepto de espacio y la representación del cuerpo. Para esto, analizaremos uno de los cortos pertenecientes al ciclo "25 miradas, 200 minutos", presentados en el marco del bicentenario del primer gobierno patrio argentino<sup>1</sup>. Este proyecto compila veinticinco cortometrajes realizados cada uno por un director diferente. Como el título del ciclo lo indica, se trata de veinticinco miradas diferentes que reflexionan sobre el bicentenario de nuestro país. En este caso, tomaremos como corpus el corto *Nómade*, dirigido por Pablo Trapero.

A partir de dicha obra, estudiaremos la actualización de la mirada sobre el sujeto aborigen moderno. Con este objetivo, veremos el recorrido que nos plantea el autor para la construcción y deconstrucción del aborigen moderno a través de las distintas capas que genera en el corto. Asimismo, analizaremos la forma de ver y de mostrar la relación entre el cuerpo/objeto del "otro" y la mirada/sujeto propios, como hacedores de significados e interpretaciones, con el fin de pensar las diferencias y las distancias dentro de una cartografía del mundo caracterizada por la existencia de sitios determinados por las relaciones de poder que los involucran entre sí.

El corto propuesto se desarrolla en su totalidad como un plano secuencia que dura casi nueve minutos, es decir, la duración completa del filme. En este tiempo, se incluyen:

–Una cabalgata.

–La filmación de una película *de época* con ranqueles y soldados.

–Un trayecto en ciclomotor.

–La calculada aparición de una camioneta en profundidad de campo a través de la ventana de una casa precaria del conurbano bonaerense.

–Un plano final, que devela la reflexión.

Tres instancias de ficción distintas, que implican diferencias de clase social; tres historias empapadas de una estética casi neorrealista que nos permiten respirar una autenticidad particular. Los universos de Trapero son espacios auténticos, verdaderos, pero siempre anclados en una iconografía y una estética que comprometen al espectador.

A través de la visualización de este film, podremos observar intrínsecamente una introspección y una poética acerca de quiénes quisimos ser y quiénes hemos sido, cruzadas con la realidad de lo que somos y con la utopía de lo que seremos.

## Una forma de ver y de mostrar

A modo de inauguración de nuestro análisis, comenzaremos realizando algunas observaciones acerca de la elección de recursos fílmicos realizada por el autor. En el caso de este corto, Trapero ha elegido utilizar el plano secuencia, que puede definirse como una secuencia filmada en continuidad y sin cortes entre planos, en la que la cámara se desplaza siguiendo la acción hasta la finalización de la toma.

La característica principal del plano secuencia es la subjetividad de la mirada; por consiguiente, su uso constituye una opción enunciativa. Sabemos que la toma subjetiva es el máximo límite realista de toda técnica audiovisual: es decir, no se puede concebir, ver y oír la realidad en su transcurrir más que desde un solo ángulo visual, siempre es el de un sujeto que ve y oye. En este caso, se trata del autor inflexivo.

En efecto, el factor narrativo en el plano secuencia no se encuentra en la suscripción o ilustración de un contenido dado, sino, paradójicamente, en la situación antitética que supone que una estructura de unión, de continuidad, de relación directa entre dos componentes sirva para enfrenarlos, para disociarlos, para dividirlos. En el corto *Nómade*, título que nos predispone a realizar diversas reflexiones, los conceptos de cuerpo y espacio van moviéndose y cambiando a medida que avanza la cámara. Así, se lleva a cabo una profundización y contradicción que actúa de forma simultánea sobre los conceptos y sobre la forma en que éstos son mostrados.

Las imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos sino por medio de operaciones mentales, perceptivas, reglas gráficas y tecnológicas. Pero la materialidad ha de tenerse en cuenta en su relación directa con la representación (Palazzi, 2010: 218).

Trapero nos ubica frente a una propuesta para nada ingenua y totalmente ideológica, plagada de sentidos y puntos de vista que se reflexionan a sí mismos en diferentes capas de la enunciación. De esta forma, el autor va desenmascarando su propia mirada e interpellando al espectador de la misma manera, en una sucesión sin cortes sobre la realidad que va mutando en la movilidad de su punto de vista. Esta elección estética lograda en el plano secuencia no sólo nos compromete, sino que nos lleva a reflexionar sobre la reflexión misma, efecto que enfatiza la representatividad del recurso del cine dentro del cine, un cine autorreferencial. El cine, entonces, es presentado como discurso reflexivo sobre su propia construcción relatora.

Francastel, en *Etudes de Sociologie de l'art*, propone como fundamento a su teoría la idea de que todo "artista traduce, mediante su lenguaje particular una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive". Si una obra de arte es el reflejo de su entorno social, esto la convierte en el instrumento más apto para entender la compleja trama de significaciones que constituye una cultura en un momento dado de su desarrollo (De la Torre, 2014: 1).

### **Cuerpo/espacio e identidad, ¿cómo nos vemos?**

"La situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas, así, el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación" (Martínez Barreiro, 2004: 130).

En el primer nivel formal del filme que analizamos, nos encontramos con un espeso concepto que titula el trabajo y que atraviesa los conceptos de cuerpo y espacio desde toda coordenada: ¿qué significa ser nómada? Se entiende por grupos nómades a aquellos que permanecían en un espacio determinado durante el tiempo que el ecosistema les brindaba recursos, tras lo cual se trasladaban por conveniencia. Esta práctica de traslado les permitía no depender solamente de un único recurso, por ejemplo la pesca o la caza. De tal manera, estos grupos tenían la capacidad de cambiar su dieta, elaborar nuevos recursos para su supervivencia y cambiar de espacio.

Ser nómada, en consecuencia, implicaba conocer perfectamente un territorio y tener la capacidad de adaptarse a los cambios medioambientales. Asimismo, constituyó una forma de defensa ante el avance europeo, ya que los pueblos nómades podían utilizar la estrategia de "desaparecer" para mantenerse vivos. De esta manera, los "campamentos base" se ubicaban en zonas poco localizables por el enemigo y estaban constituidos por casas fácilmente transportables; los paravientos tan detenidamente descritos por los europeos corresponden a este tipo de viviendas.

Esta capacidad de adaptabilidad de los cuerpos y de los espacios ha acompañado históricamente al ser humano. Al respecto, Bourriaud (2009) concibe la capacidad de desplazamiento como:

[...] aquella de adaptación y de creación de nuevos espacios de diálogo en cada nueva localización. La capacidad de generar y formar parte de nuevos relatos en diferentes situaciones, de participar de nuevos discursos, de profundizar en el pensamiento, descubriendo y generando nuevas “capas”, nuevos recorridos (Bourriaud, 2009: 121 y 122).

2.- “A principios del siglo XX en Argentina, al igual que en otros países del mundo, la postal fotográfica ideó algo así como un primer mapa visual del territorio nacional descompuesto en innumerables tomas fáciles de adquirir por pocos centavos. Ciudades, paisajes y pobladores característicos fueron los tópicos más recurrentes de esos cartones sobre los que se imprimía la leyenda ‘Rep. Argentina’ o el tradicional ‘Recuerdo de la Rep. Argentina’. Esas imágenes que comenzaban a darse el trabajo de construir ‘lo típico’ consideraron como pobladores representantes del país a dos grupos sociales: gauchos e indios” (Masotta, 2003: 3).

3.- Estas postales fueron parte de un proceso de alterización y marcación de *lo indio* (Briones, 1998) al interior del discurso utópico de la nación y de la subjetividad de la vida privada metropolitana. Postales criollas que, en la creación del cuerpo visible de un país dócil y a escala, encontraron otras miradas y otros gestos (Masotta, 2003: 14. El subrayado es nuestro).

El trayecto nómada, a nivel de concepto por el cual el director nos traslada en este único plano secuencia, nos coloca ante un acto errante para descubrir las nuevas perspectivas que devienen entre discursos que podrían ser antagónicos. Esta apuesta estética nos plantea una subjetividad nómada que no entiende de identidades puras o fronteras lineales, ni corre tras la añoranza de un pasado como origen verdadero. La subjetividad nómada se caracteriza por su flexibilidad y capacidad de adaptación; es compleja, abierta y está siempre en construcción.

### Primera mirada: la postal<sup>2</sup>

En el primer plano, que abre el corto, se pueden ver, a través de un plano abierto que muestra la vasta llanura pampeana, dos sujetos caracterizados como pertenecientes a los pueblos originarios, un par de caballos en la lejanía y un tercer personaje indio también alejado. Los dos sujetos cocinan al fuego un par de animales despellejados al lado de lanzas visibles que marcan el sitio en que se encuentran.

Al comienzo del corto vemos, entonces, que la representación de los personajes coincide con esa imagen estereotipada del indígena ya acuñada por la mirada eurocentrista y generada desde una idea de estado-nación en proceso de consolidación y producción de alteridades, imagen propia del 1900. Los actores representan a los indios ranqueles con largos cabellos, poca ropa para la temperatura sureña y muestras de “salvajismo” o barbarie representadas por la acción de cocinar a la leña, a la intemperie. Espacialmente, la llanura inmensa y despoblada, enfatizada por el áspero sonido del viento, refuerza la imagen.

Luego de esta primera postal en que la cámara retrocede, la imagen y el texto (audio) juegan reforzando la forma peyorativa de ver históricamente a los originarios de América a través del actor que protagoniza la escena. Puede observarse en este personaje su incapacidad para nombrarlos y la incoherencia, en relación con el guion, de dirigirse tan formalmente a los “indios”. De esta manera, comienza a desdibujarse la representación del concepto de la primera parte del corto para inaugurarse el concepto que domina en la segunda parte. Allí, con el retroceso de la cámara, inician una nueva mirada y una nueva conceptualización de la “otredad”.

En el cine la identificación no resulta del lazo psicológico del espectador con los personajes, sino del efecto estructural de cada situación fílmica, que distribuye los lugares intersubjetivos en el interior de la ficción. Cada uno de estos puntos de vista, sea o no el de un personaje de la ficción, inscribe necesariamente, entre las diferentes figuras de la escena, una cierta jerarquía, les confiere más o menos importancia en la relación intersubjetiva, privilegia el punto de vista de ciertos personajes, subraya ciertas líneas de tensión y de separación (Aumont, 1983: 278).

Siguiendo esta nueva narración propuesta por el plano secuencia se escucha a alguien del equipo de producción (y en doble juego) preguntando en *off*: “¿Liberamos a los indios?”. Simultáneamente, la cámara descubre cómo se desarma la escena y los “indios” son abrigados por el equipo de producción y el actor, mientras el guionista y el director debaten sobre el texto. En este punto, vemos que se despliega en el horizonte el contexto real espacial que da cuenta de una zona a las afueras de la urbanidad. El plano que muestra esta nueva imagen se cierra porque esta nueva representación de espacialidad no necesita ser vasta y extensa, necesita ser real y cruda. El objetivo, aquí, es exponer el truco del rodaje, la falsedad de los escenarios y la precariedad del margen conurbano bonaerense.

### La segunda mirada

En esta segunda y más larga secuencia, la propuesta es diferente a la de la primera apertura de la cámara; el concepto de cuerpo es deconstruido en una actualización ante la imagen actual del sujeto en cuestión de su representación. Sin embargo, el discurso despectivo respecto a la

figura del indio continúa funcionando soslayadamente, ya que se lo muestra como parte de un estrato social específico, y en su cotidianidad; aquí, entonces, el “indio representado” se transforma en “persona indio” que se ofrece a llevar al actor “protagónico” hasta un sitio con acceso a Internet.

El actor “protagónico”, por su parte, vistiendo aún el traje de militar, monta la modesta motocicleta del “indio” para transitar por la carretera que lo conduce a una zona que, aparentemente, le pertenece, y que conoce. En el trayecto, la imagen nos increpa durante el recorrido que muestra un paisaje urbano mientras expone una conversación que mantienen ambos personajes. En ésta, quien actúa como militar manifiesta su ignorancia respecto a la identidad del que actúa de “indio”, y también en cuanto a ubicación geográfica de los distintos grupos aborígenes argentinos; al mismo tiempo se pone en evidencia la ironía de forzar, en la representación, a un hombre de origen toba en el papel de uno ranquel: el equipo de filmación no registra esta diferencia, a pesar de que el “personaje indio” insiste en que ya ha aclarado el asunto en repetidas oportunidades.

Siguiendo el recorrido de Tonolec, nombre real del personaje actor toba que hace el papel de ranquel, vemos cómo éste se convierte progresivamente en una “persona común”, tal vez un hombre olvidado y marginal. Llega a su casa, ubicada en un contexto urbano marginal modesto donde hay autos viejos y piso de tierra; entramos con él en su casa y nos encontramos con un espacio humilde, pequeño, de paredes descascaradas. Luego, el personaje se mueve hacia otra habitación, también pequeña, donde hay niños mirando televisión; allí, se encuentra con sus pares, con los que mantiene una breve conversación en lengua nativa (lengua *qom*), que no es traducida (valga la aclaración) mientras se recoge el pelo, y toda esa secuencia da cuenta de una cierta cotidianidad.

Al mismo tiempo, mientras esta conversación está llevándose a cabo, a través de una ventana de la casa que se vislumbra en el fondo, puede observarse la llegada de un vehículo importante (en contraste con la motocicleta) en la profundidad de campo. De este nuevo vehículo baja un supuesto integrante del equipo de producción vestido con botas, cual estanciero, que viene a traer, a modo de obsequio, unos alimentos que quedaron del rodaje.

Esta última acción marca una diferencia con el “otro” en aspectos socio-económicos, que son los nuevos factores que configuran la mirada. Cuando Tonolec recibe los alimentos, expresa con actitud de orgullo que “él no los necesita”, que su dignidad está entera y que él será quien ayude a otros. Todo un acto de reivindicación que se extiende en la toma abierta nuevamente, de él mismo avanzando en un largo recorrido por un camino abierto que lo vuelve a sacar del barrio y lo regresa al paisaje mixturado aún con el poblado, pero que tiene la misma atmósfera que veíamos en el comienzo del corto.

El plano es abierto, compuesto, por un punto de fuga que abre el horizonte y nuestro personaje avanzando en su consigna de reivindicación y fortaleza. Cuando ese cuerpo se va perdiendo en la llanura o en la marginalidad de la ciudad, la cámara se mueve desprolijamente y nos muestra una capa más, dentro del relato. En la imagen de cielo abierto, aparentemente final, aparece el equipo de filmación, develando una nueva mirada tras la cámara.

### **El sentido de nómade en Trapero: su relación con los conceptos de espacio y cuerpo**

El concepto de nómade, como hemos indicado previamente, constituye una noción clave en este relato fílmico, ya que no sólo forma parte del título descriptivo, sino que representa, de alguna forma, la materialidad de la obra y la posibilidad de exponer los conceptos de cuerpo y espacio.

En relación con la materialidad, el concepto de nómade se corporiza, en primera instancia, por medio del plano secuencia, es decir, el movimiento permanente de la cámara también se vuelve nómade en el sentido de su constante desplazamiento, como una primera postura significativa de parte del autor. El constante desplazamiento, por tanto, alude de alguna manera a la idea

de viaje inacabado, un viaje que nos posiciona en la actualidad según Trapero, en búsqueda de repuestas a los interrogantes que ésta plantea.

[...] el desplazamiento en el espacio se vincula con la adquisición de conocimiento: el objeto a conocer está lejos y el viaje es la práctica que permite salvar esa distancia, aunque conservándola como condición *sine qua non* (Phenos, 2006: 5).

Cuando comenzamos a ver el corto, observamos que el primer plano compositivo recrea la representación configurada a finales del siglo XIX sobre el imaginario de las pampas y sus costumbres. Es una imagen donde las evocaciones al tránsito, al tedio de las grandes distancias, al peligro de los desiertos y de sus habitantes indígenas formaron todo un modelo de dispositivos y esquemas de representación que continuarían presentes durante todo el siglo e, incluso, seguirían siendo cuestionados de alguna forma en las discusiones sobre las búsquedas de un arte nacional a principios del siglo XX y en las temáticas gauchistas, criollistas e indigenistas de la época.

La idea del campo o del desierto como escenario, tan internalizada en nuestra idiosincrasia, sigue exponiendo la idea desoladora de horizonte. Es decir que el autor, como punto de partida, nos enfrenta espacialmente a una identificación de realidad plasmada de adversidad, de inmensidad y de extensión. El espacio siguiente, por otra parte, puede identificarse con una zona periférica; a partir del tránsito que realizan los personajes, se va develando un paisaje correspondiente a alguna marginalidad urbana que termina de dibujarse en la casa del protagonista. Con este espacio, el relato enuncia una nueva configuración espacial para el hábitat de los personajes indígenas: una configuración actual de desplazamiento hacia los márgenes sociales, económicos y culturales, en los cuales la vida moderna y el confort llegan a duras penas. Por último, se nos presenta la imagen del cielo abierto, en la cual los interrogantes se abren para pensar en proyección y en una condición inacabada.

Estos tres espacios se pueden relacionar con la clasificación que hace al respecto Massey (2007), quien establece tres maneras de pensar el espacio. Éstas son:

1. el espacio como producto de relaciones,
2. el espacio como dimensión de la multiplicidad,
3. el espacio como “siempre bajo construcción”: nunca es cosa acabada, siempre hay relaciones que quedan por hacerse (o no hacerse) y/o que pueden modificarse.

De alguna manera, Trapero, en su desplazamiento de plano secuencia, va desplegando las relaciones de los sujetos con el espacio y sus formas de pertenencia a éstos hace doscientos años, en contraste con las de la actualidad. Mostrar al protagonista en la desolada pampa o en la periferia urbana es una manera muy clara de exponer la adversidad social en la que hoy se encuentra, una desigualdad signada por sus orígenes y enfatizada por cuestiones de clase. Por otro lado, en el corto de Trapero podemos encontrar la idea de espacio en construcción. Esto último se inserta a través del concepto de nómada que enmarca la obra y el movimiento de cámara que va construyendo el espacio en su movilidad.

El espacio (las geometrías del poder que lo constituye) está siempre en vías de producción y –por eso– siempre abierto al futuro. Y –por eso a su vez– abierto también a la política. El hacer del espacio es una tarea política. Si lo conceptualizamos de este modo, el espacio plantea un verdadero desafío a la política (Massey, 2007: 5).

Con respecto a la noción de cuerpo, el director parte, en un primer momento, del cuerpo estereotipado; tal decisión es enfatizada por el evidente error de utilizar un indio toba para emular a un indio ranquel. El “salvaje” comiendo a la intemperie o el “indio” marginal de la periferia urbana conservan, *ex professo*, un discurso que alude a la percepción y la valoración de los cuerpos, así como de las identidades sociales, vinculados a formas de operaciones modales y

argumentativas que expresen los efectos de sentido de autenticación y “sinceridad” para buscar legitimarse y/o consolidar las respectivas representaciones sociales que vehiculizan.

De esta manera, se genera en el espectador la reacción de compromiso ante su propia percepción de la verdad singular de estos cuerpos, identidades y espacios de lo real social, o bien del sujeto real del discurso, aun en la franja de la barbarie, que estos cuerpos testimonian.

El inacabado relato de reflexión e inflexión que realiza el autor en su obra *Nómade* nos sitúa ante el replanteo de la representación en sí misma y de la representación de los elementos que la constituyen: cuerpo y espacio. En este sentido, *Nómade* es la mirada y la construcción de representación: “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. No es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (Le Breton, 2002: 13).

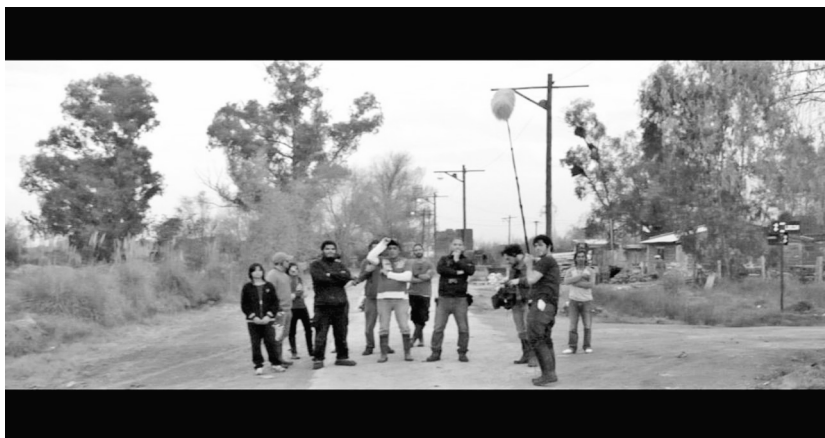
### Último plano y cielo abierto en la mirada final

Una diferencia entre el ojo humano y la cámara es que ésta última limita el espacio mediante el enfoque y, al seleccionar el espacio encuadrado, deja afuera parte de la realidad. Es decir, lo que se ve en la pantalla está en campo porque queda dentro de la visión de la cámara, mientras que todo lo que sale de la pantalla, y queda fuera de ésta, se llama *fuera de campo* o *espacio off*.

Se puede decir, entonces, que el fuera de campo es aquello que el espectador, basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro, comprende que existe fuera del encuadre. Es un espacio invisible que rodea lo visible. En ese espacio invisible continúa la vida de los personajes ausentes del cuadro. Este fuera de campo casi nunca es neutro; siempre tiene una función, una significación.

Lo ausente como discurso, en esta ocasión, es el plano secuencia que acompaña la intención reflexiva de la obra, ya que la profundidad de campo, como buen aliado del plano secuencia, permite que una acción se desarrolle en un largo período de tiempo y en diversos planos espaciales sin necesidad de cortes. En esta representación audiovisual, lo ausente del fuera de campo, para quien mira a través de la cámara, que concluye su recorrido con el plano abierto del cielo, nos vuelve a abrir interrogantes sobre los conceptos de cuerpo y espacialidad en la mirada de Trapero y de sus potenciales espectadores.

El fuera de campo no es una negación, el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente. Como un conjunto que se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica; para Deleuze (1983) el conjunto de todos estos conjuntos forma una continuidad homogénea, un universo o un plano de materia propiamente ilimitado.



fuelle: <http://www.25miradas.gob.ar/cortos/nomade/>

### **Sinopsis de la película**

Tonolec, un joven descendiente de tobas, es conocedor de sus tradiciones, su historia, su legado y su lengua, pero actúa como miembro de una comunidad ranquel en una película ambientada en 1810, que celebra el bicentenario del primer gobierno patrio argentino. Él, los otros actores y los técnicos que trabajan en el set intentan sobreponerse a la confusión de etnias.

### **Ficha técnica**

Elenco: Abel Tonolec Celin (Toba 1), Ernesto Figueroa (Toba 2), Dante Farías (Toba 3), Mike Amigorena (Soldado 1), Luciano Bonanno (Soldado 2), Lucas Ponce de León (Animal trainer), Martín Mauregui (Historiador), Juan Martín Viale (Sonidista), Ricardo Alfonsín (Camarógrafo), Andrés Aramburu (Asistente de cámara), Fabio Ronzano (Jefe de producción), Néstor Caivano (Cholulo foto), Marcela Orbelli (Cholula foto), Ramón Alberto Aguirre (Toba mayor), Miguel Alejandro Solís (Niño) y Romina Angélica Sandobal (Niña).

Director: Pablo Trapero.

Guion: Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre, Pablo Trapero.



## Bibliografía

AUMONT, J. (1997), *El ojo interminable*, Paidós, Barcelona.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. (1983), *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires.

BARREIRO, A. M. (2004), "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas", en *Papers* 73 [en línea], recuperado el 15 de marzo de 2015 de <http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>.

BOURRIAUD, N. (2009), *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

CHATMAN, S. (1990), *Historia y discurso*, Taurus, Madrid.

DELEUZE, G. (1983), *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, Paidós, Madrid.

DE LA TORRE, M. A. (2014), *Una aproximación a la modernidad. Conformación de una semiósfera* [en línea], recuperado el 15 de marzo de 2015 de <http://es.scribd.com/doc/87632087/Dialnet-UnaAproximacionALaModernidadConformacionDeUnaSemio-2555137>.

FRANCASTEL, P. (1970), *La realidad figurativa. I*, Emecé, Buenos Aires.

GUBERN, R. (1994), *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Gustavo Gilli, Barcelona.

LE BRETON, D. (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad* [1ª edición en francés 1990], Nueva Visión, Buenos Aires.

MASOTTA, C. (2003), Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinas (1900-1940). *Revista Chilena de Antropología Visual* [en línea], N° 3. Chile, 2003, recuperado el 15 de marzo de 2015, de: [http://www.rchav.cl/2003\\_3\\_art01\\_massota.html#Layer1](http://www.rchav.cl/2003_3_art01_massota.html#Layer1).

MASSEY, D. (2005), "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones" en ARFUCH, L., *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Paidós, Buenos Aires.

MASSEY, D. (2007), "Geometrías del poder y la conceptualización del espacio", conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

MERLEAU-PONTY, M. (1997), *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.

PALAZZI, M. I. (2010), La imagen: percepción y representación. El debate desde las ópticas filosófica y gnoseológica, en *Actas de diseño n° 9* [en línea], recuperado el 15 de marzo de 2015, de [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=6065&id\\_libro=148](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6065&id_libro=148).

PHENOS, M. (17 de enero de), Pintar y dominar aldeas ajenas, *Página 12* [en línea]. Recuperado el 15 de marzo de 2015 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-1549-2006-01-17.htm>. VILLAFANE, J. (1996), *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid.

## Filmografía

*Nómade* (2010), Pablo Trapero.

**Lilian Mendizabal**

Es Licenciada en Pintura por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En su hacer artístico ha alternando la plástica, el teatro y el cine. Actualmente, se desempeña como investigadora y profesora titular de las cátedras Realización Aplicada I y II del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Contacto: [limendi@gmail.com](mailto:limendi@gmail.com)