



El cine documental y la construcción de la alteridad en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina (1947-1977)

Por Clara Mancini

Resumen

Este trabajo se propone analizar la construcción del territorio turístico a partir de uno de sus aspectos más simbólicos, la mirada del turista en comparación con la mirada que proponía el cine documental sobre la Quebrada de Humahuaca, un valle montañoso en Jujuy, Argentina. Este concepto, propuesto por John Urry, se utiliza aquí como herramienta para comprender las relaciones interétnicas y prácticas sociales que configuraron a la Quebrada de Humahuaca como un destino turístico y un objeto de observación documental. En este sentido, se analizaron los documentales filmográficos sobre la Quebrada desde las primeras imágenes fílmicas, disponibles en 1947, hasta que se inició una promoción y planificación más sistemática del turismo. En este análisis se pudo detectar cómo se construyó la Quebrada como lugar de destino por contraposición al lugar de origen de los documentales y de los turistas.

Palabras clave: mirada del turista, patrimonio cultural, identidad, otredad, territorio

Abstract

This paper analyzes the construction of the tourist territory from one of its most symbolic aspects, the tourist's gaze in comparison with the documentary's gaze about Quebrada de

Cine Documental

Humahuaca, a mountain valley in the Province of Jujuy, Argentina. The concept of the tourist's gaze, proposed by John Urry, is used here as a tool to understand the interethnic relationships and social practices that shaped the Quebrada de Humahuaca as a tourist destination and as an object of documentary observation. In this regard, we analyze the filmographic documentaries about Quebrada de Humahuaca from the first film images, available in 1947, to the late 1970s, in conjunction with the beginning of the promotion of a more systematic planning of tourism from the Nation and the Province of Jujuy. In this analysis it is possible to detect how Quebrada de Humahuaca was built as a tourist destination as opposed to a place of origin, as depicted in documentaries and constructed by tourists.

Key words: tourist gaze, cultural heritage, identity, otherness, territory

Resumo

Neste trabalho, propõe-se analisar a construção do território turístico com base em um de seus aspectos mais simbólicos, o olhar do turista em comparação com o olhar proposto pelo documentário sobre a *Quebrada de Humahuaca*. Esse conceito, proposto por John Urry, é usado aqui como uma ferramenta para entender as relações interétnicas e práticas sociais que moldaram a *Quebrada de Humahuaca* como destino turístico e objeto de observação documental. Nesse sentido, os documentários filmográficos sobre a Quebrada foram analisados a partir das primeiras imagens disponíveis em 1947 e até 1977, quando foi iniciada a promoção e o planejamento mais sistemáticos do turismo. Nesta análise, foi possível detectar como a *Quebrada* foi construída como local de destino, em oposição ao local de origem de documentários e turistas.

Palabras clave: olhar do turista, patrimônio cultural, identidade, alteridade, território

Datos de la autora

Profesora de Ciencias antropológicas y doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (área de Arqueología). Investigadora asistente del CONICET en el Instituto de Historia y Patrimonio, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Contacto: claraemancini@gmail.com

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2019

Fecha de aprobación: 10 de diciembre de 2019

1. Introducción

A lo largo del siglo XX, la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) atravesó grandes cambios que la redefinieron como lugar de destino de un territorio turístico. Esta configuración se valió de diversas acciones a lo largo del tiempo. El hecho más destacado por la mayoría de las investigaciones ha sido la declaratoria en el año 2003 como Patrimonio de la Humanidad, en la categoría de Paisaje cultural por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). No obstante, la configuración de una mirada particular sobre ese territorio la ubicó como un lugar destacado para ser visitado desde los centros urbanos mucho antes. Se propone en este trabajo el

análisis del cine documental sobre la Quebrada para dar cuenta de un aspecto de este proceso.

La Quebrada de Humahuaca se encuentra en la provincia de Jujuy (República Argentina), en la región denominada Noroeste Argentino (NOA). Esta región ha sido escenario de más de 10.000 años de historia, combinándose de diversas formas ambiente, territorio y sociedad. En esa región se inserta la Quebrada de Humahuaca, uno de los accidentes geográficos más importantes del NOA. Es un valle de origen fluvial que se extiende con orientación norte-sur como una hendidura que separa el ambiente de puna de los valles subtropicales.

Ahora bien, ¿qué implica el turismo en la configuración de los territorios? Se ha demostrado que lugar de origen y lugar de destino están articulados y forman parte de lo que se llamó territorio turístico, dado que el turismo es una práctica social y como tal, ocurre en condiciones específicas que estructuran ese territorio (Bertoncello, 2002). Por su parte, Rémy Knafou (1992) señaló la contradicción que involucra la valorización turística de un lugar de destino cuya lógica y cuyo sentido están en el lugar de origen y no en la sociedad del lugar de destino (Almirón, Bertoncello y Troncoso, 2006; Bertoncello, 2002; Knafou, 1992). De este modo, el territorio del turismo resulta de la dinámica social que se centra en la valoración de la diferenciación de lugares a partir de la que se define y construye el territorio, implicando las dimensiones materiales y subjetivas (Bertoncello, 2002).

La conceptualización más tradicional del turismo como un desplazamiento territorial con fines de ocio supone la existencia en el lugar de destino de ciertas condiciones aptas y deseadas que se definen como los 'atractivos turísticos'. No obstante, estas condiciones no son preexistentes, sino que se constituyen como tales cuando son valorizadas por la sociedad

Cine Documental

de origen, es decir, se construyen en términos relacionales con la sociedad de origen de los turistas (Almirón *et al.*, 2006; Bertoncetto, 2002; Tommei y Benedetti, 2014). Por consiguiente, el turismo es un fenómeno inherentemente espacial, ya que en sus actividades crea formas, funciones, procesos y provoca ritmos, de manera que genera una dinámica particular a los lugares, paisajes y territorios (Canela Salgado y R. J. dos Santos, 2011). Al respecto, John Urry ha trabajado la idea de la "mirada del turista", que se construye en relación con su opuesto, es decir, aquellas formas no turísticas de la experiencia y la conciencia social, de modo que lo que "conforma una mirada particular del turista depende de aquello con lo cual se contrasta, y de cuáles resulten ser las formas de actividad no turística" (Urry, 2004: 3).

De este modo, nos interesamos por los procesos de construcción del territorio del turismo en la Quebrada de Humahuaca, en particular por la construcción de la mirada del turista sobre la Quebrada. Consideramos que este proceso ocurrió de forma imbricada con el proceso de patrimonialización, como un discurso externo a la Quebrada. Así, la Quebrada se ha definido desde la alteridad: tanto para el saber experto como para el turismo, la Quebrada se ha caracterizado como un 'otro' a descubrir. Por ello interesa analizar aquí cómo se representaba la Quebrada de Humahuaca en el cine documental etnográfico realizado desde 1947, con las primeras imágenes de filmación documental, hasta 1977, es decir, antes de que se comenzara con la promoción y planificación más sistemática del turismo en la Quebrada desde la Provincia y la Nación a partir de 1980. Se han relevado distintos archivos y publicaciones, y del conjunto de fuentes alcanzado se seleccionaron 15 films que retrataron el lugar, sus costumbres y su gente (tabla 1, tabla 2).

Nº	AÑO	TÍTULO	DIRECTORA	INSTITUCIÓN	REFERENCIAS ÉTNICAS	VISIÓN SOBRE QUEBRADA
1	1947	Una institución en marcha	Héctor C. Peirano	ICUNT	No figura, pero se hace referencia a la "guerra gaucha"	Histórica, heroica. Opuesta a la modernidad de las ciudades. "Sus pintorescos rincones traen recuerdo de las gestas heroicas que afirmaron la libertad de nuestro pueblo" (1905")
2	1948	Los pueblos dormidos	Leo Fleider	CINEPA	kollas. La homogeneidad del pueblo argentino la trae el estado	Quebrada representa el atraso. Pueblos dormidos: detenidos en el tiempo. "Van y vienen como hormigas, afanosas y dolientes" (04'18"); "Lo que pasa en un día es lo mismo que pasa en un año. Y en cien." (04'25"). Es el estado nacional el que trae orden y progreso. "Los padres mandaban a los hijos al trabajo desde temprana edad. Pero la nación, afanosos por tener hijos sanos y fuertes, obliga a los padres a mandarlos a la escuela" (05'35"). El único corte o cambio a esa monotonía es en carnaval: "Pero un día despiertan los pueblos dormidos para airear la alegría" (11'56")
3	1949	En las tierras del silencio	Héctor C. Peirano	ICUNT	kollas - gente de los cerros	Primitiva, ancestral, pagana y católica. Silenciosa, quieta: "Silencio que envuelve a gentes tranquilas, deserenos permanecer en la vida, contagiadas por el quietismo de la naturaleza" (04'08"). El carnaval como un quiebre del silencio: "Comparas de diablos ruidosos e inquietas atruenan con músicas y cantos los ámbitos mudos de las silenciosas tierras. El carnaval ha llegado para poner una pausa de alegría, casi de locura, en el alma tosca y reconcentrada de los hurafios habitantes de los cerros" (10'04")
4	1958	Defensa del Pucara	Julio A. Rosso	Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia	Humahuacas y "cultura quebradeña", considerado "prehistórico". Lo indígena está extinto	Se presenta a lo indígena como extinto: "Aquel día que asomaron a su horizonte los hombres barbados que habrían de valers de armas del mismísimo y temido trueno, el sol tribal del tatañiñi inició la marcha hacia el ocaso" (02'54")
5	1959	Al corazón de las kenas	Concepción Prat Gay de Costenla	Constenla Films	kolla	Ancestral, visión romántica y estetizada (actores). "Cuando el amor enmudece la poca voz que tiene un kolla, la quena es portadora de sus promesas o de su canto" (04'00")
6	1959	Alpa tupac (tierra prodigiosa)	Concepción Prat Gay de Costenla	Constenla Films	kolla. Ide nñida mestiza (sincretismo)	Pueblo tranquilo, muy creyente, heredero de la tradición indígena y católica. Es una visión romántica de un pueblo que "se va". Se la presenta como lugar de turismo. Es la visión del turista que llega a Jujuy: "Sorprende el aspecto de Alto Comedero. Quizás porque pensábamos encontrar solamente kollas, cardones y llamas" (00'42"). Contraposición entre el habitante urbano criollo de la ciudad de Jujuy moderna y la población kolla (de puna y quebrada): "La boutique de la calle Belgrano atrae a la elegante jujeña. Entanto en una esquina de la calle Alvear recitan las kollas" (02'09"). "Viajero de los cuatro horizontes que llegas a Jujuy por cualquiera de sus caminos, venid y oíd que die el silencio de estas tumbas. ¿Qué es lo que sobresalta todavía el andar de las vicuñas? ¿Y qué guardan en custodia eterna los cardones? para comprender mejor estos pueblos hermanos de un mundo que se va" (18'04")
7	1960	Jujuy canta y baila	Sin datos	Filmoteca Argentina. Sucesos argentinos	Identidad mestiza (sincretismo), el indígena se fusionó con el español	Contrapone a la ciudad de Buenos Aires (desde donde parte "el visitante" de la Quebrada). Se caracteriza por la crudeza de su ambiente, por ser ancestral, "típica" en sus costumbres, "en una quebrada milenaria de piedra, cardón y quena" (01'45"). Solo alegre en el Carnaval. Sincretismo: "En el corazón del ekeñcho se funden lo cristiano y lo pagano" (05'35"). Carnaval como esperanza y alegría del pobre (como parte de la identidad quebradeña)
8	1960	Tiempo de adoración. Cine documento nº38	Libro: Fray Salvador Santoro OP	ICUNT	No, se muestra el "sincretismo", la Quebrada se presenta como devota católica	Se presenta la Quebrada como católica, se muestra como pintoresco el sincretismo de una población que no se muestra como indígena, si como población desolada, sacrificada, trabajadora: "Hijos de la soledad, los hombres de la Quebrada consuelan su polvorienta desolación y el gus to espeso de sus días iguales en estas fiestas devotas y sencillas" (04'35"). Es interesante que destaca la navidad, tiempo de adoración con más recogimiento y no al carnaval, que no cuadra con la imagen de devoción católica por la alegría y el desborde.
9	1964	Sucesos argentinos, edición noroeste nº5	Sin datos	Sucesos Argentinos de Antonio Angel Díaz	No aparecen	La Quebrada se presenta como silenciosa, plácida un paisaje o escenario para apreciar (por el turista). "Jujuy, la Quebrada de Humahuaca, silenciosa y plácida nos ha prestado su escenario tantas veces cantado en zambas y carnavales para que nuestra inquietud viajéramos en el celuloide el paisaje" (03'08")
10	1966	Jujuy. La Quebrada de Purmamarca	Jorge Preloran	Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT)	Omaguacas y kollas. Realiza una diferenciación por rasgos	La Quebrada de Purmamarca se presenta como aislada, monótona, rutinaria (y cíclica), tradicional, pintoresca, un pueblo muy devoto. Tradicional y tanto al margen del capitalismo. "Aquí la vida es sedentaria y tranquila. Los quehaceres rutinarios y cíclicos se cumplen lógicamente sin apuro" (01'18")
11	1967	Un tejedor de Tilcara	Jorge Preloran	Universidad Nacional de Tucumán	Omaguacas. Desorientados de lo incaico. Mestizo (telar)	Centrado en el tejido, refiere a la tradición (viejo arte de tejer). Se mencionan las costumbres como tradicionales. La Quebrada como tradicional (opuesta a la modernización de la industria)
12	1968	Chuculezna	Jorge Preloran	FNA	No hay diálogos ni narración	La Quebrada se presenta como ancestral, silenciosa, de trabajo. Esta crudeza del paisaje y el hombre se rompe con las campanas de la escuela, y los guardapolvos blancos, que conecta a la Quebrada con cualquier escuela del país. Hay una tensión entre lo "atrasado" y lo bello
13	1968	Señalada en Juella	Jorge Preloran	FNA- UNT- Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folkloricas Argentinas	Hay referencia a tradiciones incaicas y españolas. Se presenta a Juella como la mezcla de esas dos	Visión nostálgica y romántica. Se muestra a la profunda riqueza cultural de la población en contraste con la sencillez y pobreza de la región. Se intenta hablar por la población (por momentos el narrador se vuelve el protagonista, incluso se usa una tonada local pero que se percibe impuesta. "No es de extrañar, por lo tanto, que aún hoy a lo largo de la cordillera se acostumbre hacia fines del verano combinar una celebración profana europea como lo es el carnaval con una autóctona de los andes como lo es la señalada" (02'00")
14	1969	Medardo Pantoja	Jorge Preloran	FNA	No hay diálogos ni narración	No hay una narración, el hilo argumental es la obra del pintor jujeño. Se suceden paisajes y escenas de la Quebrada con los cuadros que as pres entan. Aparece feria, intercambio, paisajes, fauna, carnaval acompañado de música (quena) en representación de "lo típico" de la Quebrada
15	1977	Las 14 estaciones	María Ester Bianchi	FNA- Regimen de fomento al cine de	Se habla de lo indígena, pero como herencia ("puro o	Se trata de la celebración de Semana Santa en Tilcara, y se muestra a la población como muy religiosa, devota. Mira las ermitas como una costumbre autóctona, que se aprecian porque son católicas, pero con un sabor diferente que le da su unicidad

Tabla 1. Documentales en los que figura la Quebrada de Humahuaca (1947-1977, elaboración propia)

2. Algunas consideraciones sobre los documentales etnográficos, el turismo y la otredad

Algunos autores han definido el cine documental etnográfico de forma estricta, es decir, se trata del cine de antropólogos cuyo carácter es científico y etnográfico antes que artístico; mientras que una definición más amplia engloba como cine etnográfico a todo aquel que presenta una mirada sobre otra sociedad (Campo, 2015). Por lo tanto, este tipo de fuente documental puede iluminar algunos aspectos de la mirada de las sociedades de origen sobre la Quebrada. En este sentido, la mirada del documental se solapa con la mirada del turista, ambas provienen de un lugar diferente al que retratan y, de hecho, en su mayoría provienen de Buenos Aires y Tucumán.

Por otro lado, al referirnos al cine documental, suele haber un sesgo positivista, cuyo ideal es una realidad captada de forma bruta, sin ninguna interferencia (Caiuby Novaes, 2010). Esta preocupación se advierte especialmente en algunos de los documentales analizados, como podemos ver en el inicio de *Tiempos de adoración* (Santore, 1960):

El espectador debe advertir que la autenticidad del material tratado (danzas, música y corales, filmados y grabados directamente en la región a los lugareños) obliga en algunos casos a apartarse de los criterios artísticos que rigen para producciones de otro tipo, como asimismo del libreto original de Fray Salvador Santore O.P.

De forma similar, según Jorge Prelorán el cine documental etnográfico debe recopilar imágenes y sonidos genuinos (Prelorán, 2006) y su audiencia, aunque está implícita en los documentales, se define por el opuesto tal como Urry (2004) lo plantea para la mirada del turista. En todo caso, lo que unifica a los documentales que se seleccionaron (tabla 1 y tabla 2) es que tienen la intención de documentar diferentes

Cine Documental

aspectos de la Quebrada y acercarla a otro público diferente, de los centros urbanos.









Nº	AÑO	PORTADA O TÍTULO	Nº	AÑO	PORTADA O TÍTULO	Nº	AÑO	PORTADA O TÍTULO
1	1947		6	1959		11	1967	
2	1948		7	1960		12	1968	
3	1949		8	1960		13	1968	
4	1958		9	1964		14	1969	
5	1959		10	1966		15	1977	

Tabla 2. Imagen inicial o título de los films (elaboración propia a partir del recorte de los documentales)

Según Javier Campo (2015), el primer film argentino que registró prácticas culturales ajenas al equipo realizador fue *El último malón* de Alcides Greca (1918). En las siguientes décadas y de forma paulatina, comenzaron a aparecer otros cortos y largometrajes que hoy denominaríamos documentales de tipo etnográfico. En particular, con el avance tecnológico que impulsó la Segunda Guerra Mundial se aceleró el desarrollo en la comunicación de masas que, en el territorio argentino

Cine Documental

durante las presidencias de Perón entre 1946 y 1955, se tradujo en iniciativas políticas por parte de los gobiernos provinciales y nacional para impulsar la prensa gráfica, radiofónica y la industria audiovisual (Galak y Orbuch, 2017). En ese marco, surgió dentro de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) el Instituto Cinefotográfico (ICUNT), que, a partir del antecedente del Gabinete de Fotografía y Dibujo de la UNT dirigido por Héctor C. Peirano, pasó a ser en 1946 el Instituto Cinefotográfico con el mismo director (Díaz Suárez y Enrico, 1997). En el ICUNT se realizó uno de los primeros documentales etnográficos que tenemos registrado, *En tierras del silencio* (Peirano, 1949), dirigido por el propio director del ICUNT. Peirano ya había incluido en su cortometraje sobre la UNT (*Una institución en marcha*, 1947) imágenes de la Quebrada, mostrando la importancia para la elite tucumana de ese lugar, al incluir en este cortometraje dedicado a la universidad tucumana un pequeño segmento sobre Jujuy y la Quebrada. El ICUNT tuvo gran desarrollo durante el peronismo, recibiendo fondos y promoviendo la producción y distribución de sus películas. Desde 1947 hasta 1952 el Ministerio de Educación llevó a cabo el proyecto Cine Escuela Argentino, destinado a la producción y distribución de cortometrajes pedagógicos que funcionaron como material didáctico en las escuelas del país y el documental *En tierras del silencio* fue adquirido para su distribución¹. Posteriormente, el ICUNT sufrió un incendio, pero continuó su tarea, cambió de sede y desde allí realizaron nuevas producciones. Entre estas, la película *Tiempo de adoración* (1960), de la serie *Cine documento*, con libro de Fray Salvador Santore O.P. Este film y *En tierras del silencio* circularon por diversas pantallas y festivales en Cosquín y Mar del Plata, y fueron exhibidos por el Fondo Nacional de las Artes (Díaz Suárez y Enrico, 1997).

Por otro lado, en Buenos Aires, CINEPA, una productora independiente creada en 1947, comenzó una producción de

Cine Documental

contenidos audiovisuales y distribución por el país y América Latina. Aunque se especializó en cortos de animación para la venta, entre sus primeras realizaciones encontramos el documental *Los pueblos dormidos* (1948) dirigido por Leo Fleider. Esta película obtuvo el Primer Premio de Cintas Documentales en el Festival de Cine de Mar del Plata.

Los documentales *Al corazón de las kenas* y *Allpa tupac (tierra prodigiosa)*, de 1959, fueron ideados y dirigidos por Concepción Prat Gay de Constenla. Tucumana de nacimiento, perteneciente a la elite, Prat Gay de Constenla fue maestra, pedagoga y licenciada en periodismo. Ejerció cargos en la UNT, en el área de las lenguas y también en la Escuela de Periodismo. Manejaba su propia productora, Constenla Films y para poder financiar sus documentales se relacionó con el gobernador de Jujuy y funcionarios de la provincia, así como con diversas autoridades a nivel nacional², consiguiendo financiamiento del Instituto Nacional de Cinematografía y del gobernador de Jujuy, Horacio Guzmán³. Su vinculación con la provincia de Jujuy venía ya por su padre, un escultor tucumano que en sus últimos años se dedicó a retratar "una raza doliente", parte de la realidad del norte. Tras larga permanencia en la Quebrada de Humahuaca realizó obras como *El tocador de quena* o *Mascador de coca*⁴, inspirado en lo "vivido en esa atmósfera diáfana, en medio de esos cerros multicolores, mezclándome y haciendo vida común con esa raza pura y genuinamente nuestra"⁵.

Luego, el noticiero *Sucesos argentinos* fue creado por el empresario Ángel Díaz, que era dueño de la revista *Cine argentino* y una agencia de publicidad. La primera emisión tuvo lugar en agosto de 1938 y se transmitía al inicio de una sesión de proyección de películas en los cines, una vez por semana, hasta 1972 (Kriger, 2009). Se trataba de una empresa privada, pero, debido a algunas medidas proteccionistas hacia

Cine Documental

los noticieros y su exhibición obligatoria en los cines, era dependiente del Estado. No obstante, se mantuvo vigente en el peronismo, negoció con la Revolución Libertadora, con Arturo Frondizi y con Arturo U. Illia. Tanto el documental *Jujuy canta y baila* (1960) como el *Episodio n.º 5 Noroeste* (1965), que presenta a la Quebrada de Humahuaca, son parte de las producciones que realizaron.

Por otro lado, el Fondo Nacional de las Artes (FNA) fue otra institución que produjo gran cantidad de cine documental etnográfico. Su director fue Augusto Raúl Cortazar desde su creación en 1953 hasta que renunció por los cambios políticos del país en 1974. Allí, presidía la Comisión de Expresiones Folklóricas y fue el asesor del Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas, desde donde asistió al rodaje de 23 películas de diverso metraje⁶. Cortazar fue uno de los principales especialistas del folklore, profundamente nacionalista católico, su interés era realizar un mapeo de ceremonias, costumbres y artesanías, que eran testimonios de la 'cultura popular' que se estaba extinguiendo en manos de la modernidad (Taquini, 1994). Fue mentor de Jorge Prelorán en el comienzo de su carrera como documentalista, y los documentales que tratan sobre la Quebrada se realizaron en el marco del FNA⁷, pero también fue convocado por el ICUNT (Díaz Suárez y Enrico, 1997), por lo que la división entre una mirada de Tucumán y de Buenos Aires se desdibuja. Prelorán es tal vez la figura más destacada del cine etnográfico nacional. Sin respetar un estricto marco teórico antropológico, realizaba observación participante por un tiempo prolongado con el fin de registrar "las actividades de los hombres en un medio natural hostil" (Campo, 2015: 81). Él mismo definió la meta de su trabajo: "lo que me motivaba era pensar que si el espectador eventualmente visitara esa región del Norte del país como turista, e interactuara con nativos del lugar, se

acordaría del filme y mejoraría su trato para con los lugareños" (Prelorán, 2006: 20).

También en el marco del Fondo Nacional de las Artes, pero bajo el Régimen de Fomento al cine de cortometraje, María Ester Bianchi dirigió el documental *Las catorce estaciones* (1977). Si bien es posterior a los demás documentales, es aún representativo del accionar de esta institución y de las investigaciones en folklore de esta etapa, que no llegaban a modernizarse por la influencia de los gobiernos conservadores y *de facto*. Este es el último documental sobre la Quebrada de Humahuaca del período en análisis, previo a la planificación y promoción sistemática del turismo en la Quebrada de Humahuaca por la Provincia de Jujuy. Fue realizado durante la última dictadura militar (1976-1983) y representa lo que consideramos el final de una primera etapa de las visiones de la Quebrada de Humahuaca.

Las elites políticas y los intelectuales de la primera mitad de siglo XX coincidían en definir la Quebrada de Humahuaca como criolla o mestiza, a diferencia de la Puna de Jujuy que se describía como indígena y principalmente kolla⁸ (Espósito, 2014; Karasik, 1994; Manzini, 2016). Se reconocía un componente indígena en la Quebrada, pero fusionado con lo español y dando origen a lo 'verdaderamente' nacional. En este sentido, la Quebrada se representaba como 'otra', pero parte de la nación. Al regreso de la democracia, y en el marco de un contexto general para América Latina, comenzó un proceso de reconfiguración de las identidades indígenas donde la identidad nativa se infiltra en las narrativas homogeneizantes de la identidad nacional definida como criolla (Lazzari, 2012). Este proceso fue acompañado de legislaciones que buscaron reconocer y garantizar derechos. Como resultado de estas transformaciones, encontramos en la actualidad en la Provincia de Jujuy cerca de 300 comunidades originarias

reconocidas, gran parte de ellas en la Quebrada de Humahuaca (Mancini, 2016).

3. La construcción de una mirada y la alteridad de la Quebrada

3.1.El turismo en la Quebrada

El turismo en la Quebrada de Humahuaca comenzó paulatinamente a desarrollarse con la llegada del ferrocarril que se puso en marcha a principios del siglo XX y atravesaba toda la Quebrada. En un primer momento, arribaban los veraneantes que provenían de las capitales provinciales del norte argentino y construyeron casas de fin de semana y para las temporadas de veraneo (Bertoncello y Troncoso, 2003; Janoschka, 2003; Seca, 1989). De este modo, hacia 1920 algunos pueblos de la Quebrada se convirtieron en 'villas veraniegas', particularmente Maimará y Tilcara (Seca, 1989). Algunas de estas familias fueron muy importantes en la vida de los pueblos. Entre ellos, la elite de los ingenios azucareros tomó a la Quebrada en las décadas de 1920 y 1930 como destino privilegiado.

Además de ese turismo de 'veraneantes', hacia 1930 empezó a desarrollarse la vinculación entre la red nacional de caminos y la promoción del turismo, que se articulaba con educación patriótica. Anahí Ballent definió esta relación como "orgullo patriótico en la mirada turística sobre el territorio nacional" (2003: 2). Así, la Quebrada se fue constituyendo como destino de invierno también y comenzó a recibir turistas de todas partes, especialmente de la región metropolitana.

Avanzado el siglo XX se consolidó, por un lado, el denominado 'turismo de masas' como producto de una conquista social y, por otro lado, por emulación de las prácticas de la clase alta, gran parte de la sociedad accedió al turismo como

práctica social (Bertoncello, 2002). En el caso de la Quebrada, esto implicó su reconversión de destino privilegiado de veraneo para las elites de las ciudades del noroeste argentino, en destino también de invierno y con visitantes de todo el país, en especial de las grandes ciudades (Janoschka, 2003).

Más adelante, en un contexto de intensificación y expansión del turismo en la economía internacional, que se acompañaba de un proceso de diferenciación de los destinos turísticos, la Argentina registró desde 1983 un gran crecimiento del sector (Janoschka, 2003). Este incremento de la llegada de turismo internacional a la Quebrada se sumó al turismo nacional, que venía en alza desde el peronismo. El gran incentivo que realizó la provincia en el desarrollo del turismo se materializó en la promoción de la postulación ante la UNESCO de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad, que consiguió su título en el año 2003 (Troncoso, 2008; Borghini *et al.*, 2009; Mancini y Tommei, 2012).

3.2. El discurso patrimonial autorizado: una red de actores

Los documentales sobre la Quebrada de Humahuaca fueron realizados en un contexto de investigaciones científicas, reconocimientos patrimoniales y movimientos artísticos: era un territorio estudiado por arqueólogos, recorrido y restaurado por arquitectos, observado y pintado por artistas: toda una serie de discursos que formaron parte de un discurso patrimonial autorizado (DPA), como lo define Smith (2012).

El siglo XX comenzó con un fuerte proceso de homogeneización de la Quebrada bajo la épica de la Independencia como origen de la jujeñidad. Esto estuvo acompañado, por un lado, por políticas patrimoniales que

consagraron un tipo de patrimonio nacional como 'histórico' y otro tipo de patrimonio, el indígena, como 'arqueológico' y que como tal no les correspondía a las poblaciones contemporáneas (Karasik, 1994; Mancini, 2016). Este despojo fue el necesario reflejo del despojo de territorios por parte de las elites. El DPA se consolidó a la par de la construcción de este territorio como destino turístico, por su paisaje y su patrimonio histórico. En este sentido, ya desde 1930 instituciones, intelectuales, políticos fueron acotando ese patrimonio mientras se configuraba el itinerario por la Quebrada. De hecho, como parte de la corriente del nacionalismo, especialmente desde 1930, se daba en la Quebrada de Humahuaca la búsqueda de 'lo americano' que intentaba dar con la raíz indígena de América, testigo de un pasado admirable, pero ya extinto. En ese marco se dio el recorrido de los arquitectos por la Quebrada, para definir una tradición de la arquitectura colonial que hallaron en la arquitectura religiosa del Noroeste y describieron como la fusión de lo indígena y lo español (Buschiazzo, 1982).

Diversas formas del arte y la ciencia se ocuparon de trabajar sobre esta visión de la Quebrada, que fue elegida como un destino pintoresco y representante de 'lo nativo'. Al aproximarse a la historia de la activación patrimonial de la Quebrada, se encuentran las diversas vinculaciones entre estos actores intervinientes. Así, por ejemplo, junto a los investigadores, llegaron algunos pintores, como José A. Terry, que fue invitado por los arqueólogos Ambrosetti y Debenedetti (Armanini, 1969) o el artista Francisco Ramoneda, cuya primera aproximación a la Quebrada fue junto al arqueólogo Márquez Miranda (Fasce, 2014). Pero también es observable en los documentales, como en el caso de Concepción Prat Gay de Constenla, que provenía de una familia de veraneantes de la Quebrada.

3.3. Los documentales etnográficos: entre DPA y la mirada del turista

Por consiguiente, los documentales estaban insertos en esta constelación de sentidos del DPA y operaron como un poderoso dispositivo que concebía y cristalizaba una mirada sobre la Quebrada desde los principales lugares en los que se formaba la mirada del turista: Buenos Aires y Tucumán. Incluso algunos documentales tenían una clara intención de dirigirse a los visitantes de la Quebrada, como podemos apreciar al inicio de *Allpa Tupac (tierra prodigiosa)*:

También se arriba a ella por avión, sorprende el aspecto de Alto Comedero. Quizás porque pensábamos encontrar sólo kollas, cardones y llamas. Viajero de los cuatro horizontes que llegas a Jujuy por cualquiera de esos destinos, yo te enseñaré esta tierra prodigiosa, Allpa Tupac.

Este fragmento nos da una pauta muy clara de cuál es la mirada que se propone sobre la Quebrada y quién es, por contrapartida, el turista. También lo expresaba Prelorán con sus propias palabras: "Mi esperanza era que los que hubieran visto la película se sintieran motivados a salir del encierro de la ciudad" (Prelorán, 2006: 20). Su intención para realizar documentales era impactar en la mirada del turista, educarlo en la apreciación de las distintas formas de los hombres de adaptarse a un medio descrito como hostil, áspero e inhóspito, en todos sus documentales analizados.

En *Jujuy canta y baila* también se sitúa al espectador viajando, en este caso explícitamente desde Buenos Aires, como se dice al principio:

Vamos dejando allá lejos y allá abajo la enorme ciudad que se despereza en sus rascacielos con la primera luz de la mañana. Nos alejamos suavemente de este febril Buenos Aires y nos vamos casi en

Cine Documental

puntas de pie, como para no despertarlo del todo. Y allá se queda la urbe medio dormida, junto a su río inmenso y leonado. Rumbo al norte, nuestra meta es Jujuy, tierra de típicas costumbres donde la última extensión de Argentina se hace soledad en una quebrada milenaria de piedra, cardón y quena.

Así, se hace evidente por un momento cómo la configuración de un territorio turístico involucra en el mismo movimiento al lugar de origen y al de destino. Mientras que el turista es urbano, lugar de modernidad, veloz y en transformación, la Quebrada se propone típica o tradicional, lenta y estanca. Además, el observador del documental y el turista se fusionan en este caso y se definen por oposición a la Quebrada.



Figura 1. Imágenes del inicio de *Allpa Tupac (tierra prodigiosa)*, 1959

En el cortometraje *Allpa Tupac* aparece desde el comienzo la persona que narra, que es claramente una turista (fig. 1) cuya imagen aparece junto a un texto narrado dirigido a los viajeros, con guías de turismo en sus manos. Entonces, la mirada de estos documentales en primer término es no local pero, además, se trata de una mirada de la modernidad sobre un mundo que se considera opuesto: atrasado. Vemos en el mismo documental que la narradora se encuentra con la "elegante jujeña", habitante de la ciudad de San Salvador, y en la siguiente imagen también de la ciudad con las 'kollas': "La boutique de la calle Belgrano atrae a la elegante jujeña. En tanto en una esquina de la calle Alvear recitan las kollas" (min. 2). Es destacable que las mujeres referidas en la imagen

Cine Documental

están con un canasto en una esquina del centro, pues es la propia oposición que se genera entre texto e imagen la que define a las kollas como no elegantes, no consumidoras, o pobres; pero se nos indica que mantienen tradiciones (según la narración, ellas recitan, mientras la elegante jujeña compra).



Figura 2. *Defensa del Pucará* (min. 9)

En el documental *Defensa del Pucará* (Julio A. Rosso, 1958), que trata de sus habitantes, el hallazgo de las ruinas y su reconstrucción, se hace la siguiente reflexión al final, mientras aparece una imagen del ferrocarril de la Quebrada (fig. 2): "Un eclipse de tiempo tiene tendido su velo entre nuestra civilización y la cultura quebradeña cuyo testimonio de existencia se muestra concretamente en Tilcara desde las ruinas reconstruidas del Pucará" (min. 9). Es llamativo que sean pocos los documentales que muestran o mencionan el ferrocarril en la Quebrada de Humahuaca, que era un elemento organizador clave en el territorio. En la mayoría no aparecen rastros de la modernidad ni de otros turistas. La Quebrada se nos muestra aislada y marginal. Este discurso sobre la Quebrada se compone de lo que se muestra como típico, pero también de lo que se excluye del relato, que son silencios significativos que habilitan o restringen campos de acción (Crespo, 2017).



Figura 3. Fotogramas (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) de: 1) *Los pueblos dormidos* (Fleider, 1948); 2) *En tierras del silencio* (Peirano, 1949); 3) *Al corazón de las kenas* (Prat Gay de Constenla, 1959); 4) *Allpa Tupac* (Prat Gay de Constenla, 1959); 5) *Señalada en Juella* (Preloran, 1968); 6) *Hermógenes Cayo* (Prelorán, 1969)

Por otro lado, la descripción más frecuente para el ritmo y la organización del tiempo en la Quebrada es la lentitud, el hastío, pueblos dormidos, en silencio. Esto parece romperse solamente en el carnaval que, por el contrario, se propone alegre, con música. Es frecuente que el momento del carnaval se acompañe con música alegre por oposición al resto del relato documental, que se acompaña con sonidos o músicas menos alegres. Por ejemplo, en *Los pueblos dormidos* se dice: "Pero un día despiertan los pueblos dormidos para airear la alegría" (min. 11), y en *En tierras del silencio* escuchamos (min. 10):

Acompañado de cajas, charangos y quenas, señala el comienzo de la fiesta que prolongará su bullicio a lo largo de siete días interminables. Las silentes tierras, el carnaval ha llegado para poner una pausa de alegría, casi de locura, en el alma férrea y concentrada de los huraños habitantes de los cerros.

Cine Documental

Las descripciones del carnaval son muy similares en todos los casos. Siempre son presentados como un momento de comunión, alegría y alborozo (fig. 3). La película *Hermógenes Cayo de Prelorán* (1969) es un caso atípico que, aunque de la Puna, resulta interesante para contrastar con la visión bastante homogénea del carnaval. Aquí el carnaval no se describe de esta forma, sino que el protagonista, que no gusta de esta celebración, se refiere a ella como la fiesta del diablo. Se muestra a la gente celebrando a caballo, alcoholizada y a los niños y mujeres huyendo de los festejos como asustados.

En cuanto a la adscripción étnica, la mayoría de los documentales se refieren a la población local como kollas, pero constantemente se señala su vinculación a la iglesia católica. Además, lo indígena se nos intuye o se nos muestra extinto: "Aquel día que asomaron a su horizonte los hombres barbados que habrían valerse de armas del mismísimo y temido trueno, el sol tribal del tata inti inició la marcha hacia el ocaso" (*Defensa del Pucará*, min. 2). Como puede verse en la tabla 1, lo indígena y kolla está latente en esta mirada sobre la Quebrada, pero sobrevive solamente en un conjunto de rasgos 'típicos', atractivos por lo exótico. Este pueblo ya no tiene nada de lo aguerrido del indígena, como se señala en el documental *Defensa del Pucará*. Por el contrario, se lo propone manso, silencioso, sumiso. El kolla, que se imagina desde la comodidad del progreso tecnológico en la vida urbana, utiliza toda su destreza, tiempo y energía en subsistir en un ambiente natural y hostil.

Algunas veces, la mirada sobre la Quebrada busca un punto de contacto. Más allá de la necesidad de definirla mediante la oposición, observamos que la comprensión de un 'otro' no deja de estar mediada por categorías y nociones que son familiares. Esta tensión entre la definición de la Quebrada como 'otro' y

Cine Documental

la búsqueda de semejanzas que permitan al interlocutor traducirla, podemos encontrarla en el acercamiento de algunos documentales al aspecto devoto y religioso de la Quebrada, como en *Las catorce estaciones* o en *Tiempo de adoración*. En ambos casos lo indígena pierde relevancia y se pone en primer plano la creencia católica.

Observamos una operación similar en otros documentales donde la presencia del Estado cobra importancia en el relato del documental. En el caso de *Los pueblos dormidos* esto es evidente: "Los padres mandaban los hijos al trabajo desde temprana edad. Pero la Nación, afanosa por tener hijos sanos y fuertes, obliga a los padres a enviarlos a la escuela. Y las madres kollas saben que en la escuela hallarán el calor humano que ellas no conocieron" (*Los pueblos dormidos*, min. 5).

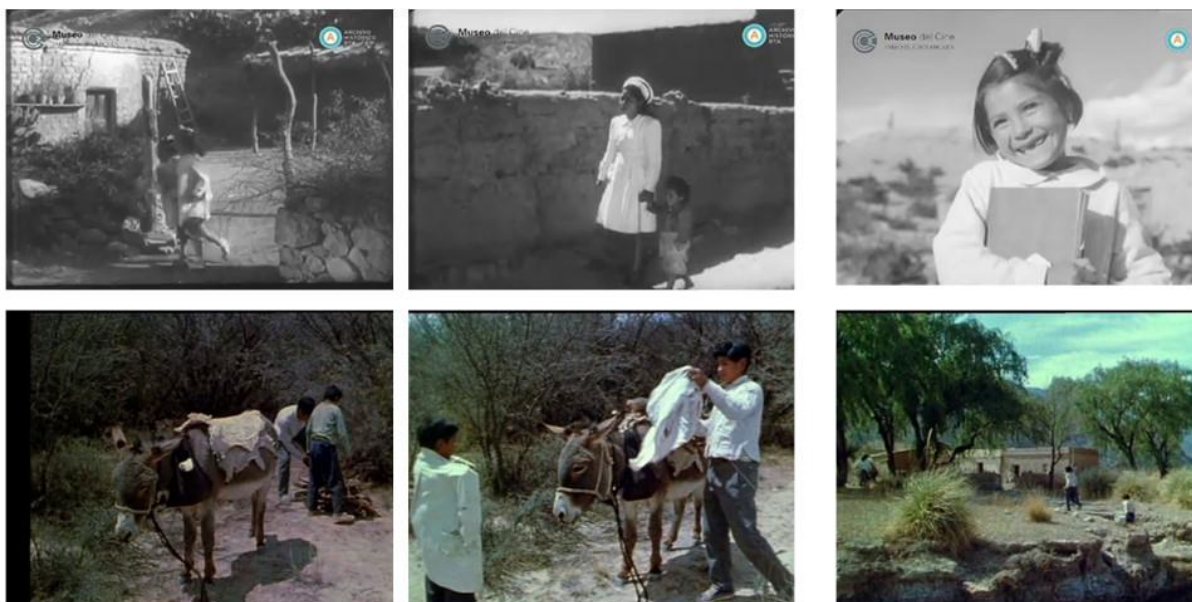


Figura 4. El estado en la Quebrada: arriba, *Los pueblos dormidos* (Fleider, 1948); abajo, *Chucalezna* (Prelorán, 1968).

La escuela especialmente aparece aquí como homogeneizante, el guardapolvo blanco que viste a todos los niños de norte a sur de la nación. En este caso, observamos una intención casi

propagandística de la labor del Estado a la vez que se sostiene una idea de pueblo argentino, en tanto se encuentra bajo el manto del Estado argentino, más allá de sus diferencias. La vinculación del ICUNT con el peronismo otorga sentido a este discurso. En el caso de *Chucalezna* (1968), sin necesidad de relator, se nos muestra cómo los niños pasan de la crudeza del trabajo agrícola a la alegría de concurrir a la escuela (fig. 4).

3.4. La 'otra' mirada

Ha sido señalado que en el turismo hay dos territorialidades que se confrontan, una sedentaria, de los que viven en el lugar, otra nómada. Este enfrentamiento explica buen número de los conflictos del turismo, que se originan en estas diferentes territorialidades (Knafou, 1996). Como hemos presentado más arriba, a principios del siglo XX la Quebrada de Humahuaca se convirtió en un contexto para la socialización de las elites. Esto generaba un enfrentamiento que se ponía de manifiesto de varias maneras.

Con la promoción cada vez más importante que la Quebrada recibía sobre sus costumbres y expresiones culturales, se agravó especialmente el conflicto en la interacción entre los quebradeños y los turistas. Dada su corta estadía, y su falta de distinción social (Karasik, 1994), el quebradeño expresaba más abiertamente su incomodidad con estos visitantes: "Le pedimos a una [mujer] para fotografiarla y nos contestó con gesto de desprecio. La máquina la tomó de espaldas, con su carga al hombro. Después vimos que casi era una niña" (*Autoclub*, 1964: 132).

Susan Sontag afirmaba que hay algo predatorio en el acto de tomar o sacar una fotografía, verlos como ellos no pueden

verse y tener un conocimiento sobre ellos que no poseen. Este acto convierte personas en objetos, que pueden ser poseídos (Sontag, 1979), y en el caso del turismo, consumidos. Cuando a esta afirmación se le agrega la oposición moderno-tradicional, propia de la relación entre quien toma la fotografía y quien es retratado, hay una clara desigualdad de poder (Turton, 2004). Subyace allí, además, la oposición entre lo occidental y no occidental, así como blanco y no blanco. Este encuentro, representado como armónico, no lo era, especialmente para los pobladores locales, pero como muestra la cita anterior, tampoco lo era para los visitantes.

A partir de las propias fricciones interculturales producidas por el contacto entre el turista y los pobladores locales en esta etapa hubo un impacto en la población local. Paradójicamente, esta ha sido una gran motivación del DPA para intentar retratar 'un mundo que se va', pero también para visitarlo, como un atractivo turístico, una cultura 'en extinción':

Viajero de los cuatro horizontes que llegas a Jujuy por cualquiera de sus caminos, venid a oír que dice el silencio de estas tumbas. Que es lo que sobresalta todavía el andar de las vicuñas. Y que guardan en custodia eterna los cardones, para comprender mejor a estos pueblos hermanos de un mundo que se va (*Allpa Tupac*, min. 16).

Estas contradicciones han generado posturas encontradas entre los propios turistas que llegaban, que no siempre encontraban como 'auténtica' la Quebrada ya atravesada por el turismo: "Alguien nos había dicho en Buenos Aires que ya no existía el carnaval en Humahuaca; que era prefabricado para el turismo... Nos fuimos de Tilcara con algo de amargura por aquella gente, por aquella fiesta" (*Autoclub*, 1964: 132).

Las identidades atraviesan fronteras culturales, confluyen, hay negociaciones de posiciones dominantes y subalternas, resistencias. En este sentido, en términos etnográficos, no

existen formas puras y toda adscripción cultural es sincrónica. La identidad en la Quebrada atravesó diferentes momentos y configuraciones, en especial su reconocimiento indígena. Actualmente existen cientos de comunidades originarias con diversas adscripciones étnicas, aunque predominan las *kollas* y *omaguacas*. Este reconocimiento actual está ligado a su reconocimiento territorial, su historia y tradición en el lugar. En este sentido, consideramos que la identidad kolla, omaguaca e indígena en un sentido más general, se establece a partir de su '*locus de resistencia*', como condición de subalternidad frente a los sistemas hegemónicos, pero a partir de la cual se es capaz de luchar por la tierra, organizar un movimiento de lucha colectiva, o resignificar y reivindicar el propio discurso identitario (Canela Salgado y R. J. dos Santos, 2011).

Consideramos crucial que solamente un año antes de las primeras imágenes tomadas por la UNT, ocurriera el Malón de la Paz (fig. 5), como relata Eulogio Frites (2011: 41), uno de sus protagonistas: "en caravana desde Abra Pampa Jujuy hasta Buenos Aires, 2000 km a pie para demostrar al país y al mundo la presencia indígena en la Argentina". El malón derivó en una devolución de tierras, aunque luego frustrada, que generó una mayor organización de los movimientos indígenas y, a su vez, fue motivando más leyes y garantías. De este modo, cobra sentido el interés de un sector del DPA en representar a la Quebrada como criolla, mestiza, nativa, ancestral, pero no como pueblos con derechos territoriales. La mirada del turista se alimentaba del mismo discurso. Los años siguientes del Malón de la Paz, la Quebrada era representada como pueblo dormido o tierra de silencio. Un mensaje que hoy se nos revela contradictorio, más con la compleja realidad actual de la Quebrada, pero que en esa época se retrataba de forma bastante unívoca. El único documental que menciona el Malón de la Paz no está en la lista de este trabajo porque transcurre en la

Puna, *Hermógenes Cayo* (fig. 5). Tal vez sea el más emblemático de todos los trabajos de Prelorán y cobra un acercamiento mucho mayor con el protagonista. En este sentido, se observa en su postura una mudanza, en el sentido que propone Haber (2011) del domicilio que viene dado por las disciplinas de investigación hacia una conversación intersubjetiva entre Prelorán y el pueblo que quiere representar de la mano de su protagonista.



Figura 5. Imágenes del Malón de la Paz, *Hermógenes Cayo* (Prelorán, 1969)

Retomando el concepto gramsciano de 'subalternidad', Gayatri Spivak (2003) propone generar un espacio o medio a través del cual el subalterno pueda hablar, con el fin de no reproducir las condiciones que generan esa desigualdad. La mayor parte de los discursos y miradas sobre la Quebrada no contemplan ni reflejan demasiado la voz de los quebradeños, sino que se construyen sobre ellos de forma externa. Es así que no es casual que finalmente en *Hermógenes Cayo* apareciera la resistencia indígena ante las condiciones de desigualdad y el reclamo por la tierra de los pueblos originarios.

4. Consideraciones finales

Hemos recorrido varias aristas de la construcción de un territorio turístico. En especial, su aspecto más simbólico: la mirada del turista sobre la Quebrada. Esta mirada se

Cine Documental

construye a partir de una serie de imágenes y discursos que están ligados al cine documental. La valoración del turismo, el discurso sobre el patrimonio y el discurso de los documentales se superponen y provienen principalmente de los mismos orígenes e instituciones. Los documentales están dirigidos muchas veces a los turistas y siempre a personas externas a la Quebrada. Esta última se propone como un 'otro' para la Nación, pensada desde los grandes centros Buenos Aires y Tucumán.

Con el documental etnográfico podemos ver la construcción del lugar de destino a partir de la mirada del turista, que se presenta como opuesta a la Quebrada. Esta oposición a veces se hace de forma explícita, pero también en los silencios o en lo que se oculta, como aquellos que deliberadamente no muestran el turismo ni el contacto con la modernidad de las poblaciones quebradeñas. En ambos casos se está produciendo un discurso para ese público, habitantes urbanos, que pertenecen al lugar de origen del territorio turístico. El efecto parece ser el mismo, la Quebrada se propone como un lugar detenido en el tiempo. Donde la ciudad es ruidosa, en movimiento, acelerada, la Quebrada es silencio, quietud y se encuentra dormida.

Sin embargo, por más que desde los sectores hegemónicos se pretenda hablar por el 'otro', el subalterno, este tiene su propia voz. Queda claro que la organización política de los pueblos originarios no depende de los expertos ni del turismo para expresarse, aunque muchas veces sean discursos que entren en diálogo y se alimenten unos de otros. La omisión de esta organización política o de todo rasgo de conflicto está en función de esa mirada, que se construye desde una relación necesariamente asimétrica.

Finalmente, como plantea Spivak (2003) la tarea del intelectual no debe ser hablar por el subalterno sino

cuestionar la propia categoría de subalternidad, que no es una conciencia única, así como la conciencia hegemónica tampoco lo es. En este sentido, es interesante contrastar esas posturas hegemónicas y cuestionar su proceso de construcción para comprender el proceso de reconversión de la Quebrada en un lugar de destino turístico. Este encuentro pensado por una voz hegemónica como romántico, armónico, ha dejado una impronta que perdura en la configuración del territorio turístico actual. Es por esto que, observando en los márgenes de la mirada del turista, y de esta Quebrada traducida, encontramos los indicios de la Quebrada real.

Bibliografía

Almirón, A., R. Bertoncello y C. Troncoso (2006), "Turismo, patrimonio y territorio. Una discusión de sus relaciones a partir de casos de Argentina", en *Estudios y perspectivas en turismo*, 15, 101-120 (en línea).

Armanini, José (1969), *La Quebrada enigmática*, Buenos Aires, Hachette.

Autoclub, revista del Automóvil Club Argentino (ACA), n.º 17, julio de 1964.

Ballent, A. (2003), "Monumentos, turismo e historia: imágenes del noroeste en la arquitectura promovida por el Estado, 1935-1945", en *Seminario Estado y políticas públicas*, 1-25, Mimeo Digital.

Bertoncello, R., y C. Troncoso (2003), "El lugar y las redes. Turismo en Quebrada de Humahuaca (Argentina)", en *Huellas*, 8, 11-38 (en línea).

Cine Documental

- Bertoncello, R. (2002), "Turismo y territorio. Otras prácticas, otras miradas", en *Aportes y transferencias*, 6 (2), 29-50 (en línea).
- Borghini, N., M. González y L. Salleras (2009), "Luchas políticas y simbólicas en torno a la idea de Patrimonio en la Quebrada de Humahuaca", en *VIII Reunión de Antropólogos del MERCOSUR RAM "Diversidad y Poder en América Latina"*, Buenos Aires.
- Buschiazzo, M. J. (1982), "La arquitectura colonial", en *Historia General del arte en la Argentina*, vol. I, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Caiuby Novaes, S. (2010), "El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, 103-125 (en línea).
- Campo, J. (2015), "¿Integridad etnográfica versus estética cinematográfica? El caso de *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971)", en *ACENO*, 2 (3), 78-92 (en línea).
- Canela Salgado, H., y R. J. dos Santos (2011), "Etnoturismo, complejidad territorial e populações tradicionais: A territorialização do turismo nos espaços culturais quilombolas", en *Revista de Geografía de América Central, Especial E*, 1-18.
- Crespo, C. (2017), "Contornos de lo decible, exhibible y pensable. Los pueblos originarios en las políticas turístico-culturales en el noroeste de Chubut (Patagonia, Argentina)", en *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, 15 (3), 533-544 (en línea).
- Díaz Suárez, N., y A. Enrico (1997), "Instituto cinefotográfico UNT (ICUNT). Apuntes para una historia I", en *El viejo Tucumán en la memoria*, 11, 101.

Cine Documental

- Espósito, G. (2014), "Discursos civilizadores en los Andes de Argentina: políticos y académicos en la mestización de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy", en *Intersecciones en Antropología*, 15, 219-233.
- Fasce, P. (2014), "Los museos de Ramoneda y Soto Avendaño", en *Boletín de Arte*, 14, 25-31.
- Frites, Eulogio (2011), *El derecho de los pueblos indígenas*, Buenos Aires, PNUD.
- Galak, E., e I. Orbuch (2017), "Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar", en *Cine Documental*, 16, 49-75 (en línea).
- Haber, A. F. (2011), "Nometodología Payanesa: notas de metodología indisciplinada (con comentarios de Henry Tantalean, Francisco Gil García y Dante Angelo)", en *Revista Chilena de Antropología*, 23, 9-49 (en línea).
- Janoschka, M. (2003), "El turismo en la Quebrada", en *La Quebrada*, C. Reboratti (ed.), Buenos Aires, La Colmena.
- Karasik, G. A. (1994), "Plaza grande y plaza chica: etnicidad y poder en la Quebrada de Humahuaca", en *Cultura e identidad en el Noroeste Argentino*, G. A. Karasik (ed.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 35-75.
- Knafou, R. (1996), "Turismo e território. Por uma abordagem científica do turismo", en *Turismo e Geografia: Reflexões teóricas e enfoques regionais*, São Paulo, Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC.
- (1992), "L'invention du tourisme", en *Encyclopédie de Géographie*, A. Bailly, R. Ferras y D. Pumain (eds.), París, Ed. Económica, 827-844.

Cine Documental

- Kruger, C. (2009), "El noticiero *Sucesos argentinos*", en *Historiapolitica.com*, 1-20 (en línea).
- Lazzari, M. (2012), "El pasado-presente como espacio social vivido: identidades y materialidades en Sudamérica y más allá (primera parte)", en *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*, dossier *Questions du temps présent 2013*, 1-10 (en línea).
- Mancini, C. E. (2016), *Arqueología, patrimonio y usos del pasado. Las transformaciones territoriales de la Quebrada de Humahuaca hacia un Paisaje cultural*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Mancini, C. E., y C. I. Tommei (2012), "Transformaciones de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) en el siglo XX: entre destino turístico y bien patrimonial", en *Registros*, 8 (9), 97-116 (en línea).
- Prelorán, Jorge (2006), *El cine etnobiográfico*, Buenos Aires, Catálogos, Universidad del Cine.
- Seca, M. A. (1989), *Introducción a la geografía histórica de la Quebrada de Humahuaca. Con especial referencia al pueblo de Tilcara*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- Smith, L. (2012), "Discourses of heritage: implications for archaeological community practice", en *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*, dossier *Questions du temps présent 2012*, 1-11 (en línea).
- Sontag, Susan (1979), *On photography*, Harmondsworth, Penguin books.
- Spivak, G. C. (2003), "¿Puede hablar el subalterno?", en *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.

Cine Documental

Taquini, G. (1994), "Jorge Prelorán", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 19.

Tommei, C., y A. Benedetti (2014), "De ciudad-huerta a pueblo boutique. Turismo y transformaciones materiales en Purmamarca", en *Revista de geografía Norte Grande*, 58, 179-199 (en línea).

Troncoso, C. A. (2008), "Turismo, desarrollo y participación local. La experiencia de Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina", en *Aportes y transferencias*, 12 (2), 110-130 (en línea).

Turton, D. (2004), "Lip-plates and the people who take photographs. Uneasy encounters between Mursi and tourists in southern Ethiopia", en *Anthropology Today*, 20 (2), 3-8.

Urry, John (2004), *La mirada del turista*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, Escuela profesional de Turismo y Hotelería.

Notas

¹ Según la información que acompaña al documental disponible en el Archivo Prisma (en línea).

² Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Fondo Pablo Giussani-Julia Constenla, Subfondo Concepción Prat Gay de Constenla, caja 1, Contratos Constenla Film, foja 3, carta al presidente del Instituto de Cinematografía, Dr. Roberto Christense, 3 de octubre de 1960.

³ Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Fondo Pablo Giussani-Julia Constenla, Subfondo Concepción Prat Gay de Constenla, caja 1, contratos Constenla Film, fojas 4-5, Memorandum para el Gobernador de Jujuy, Dr. Horacio Guzmán, en relación con la filmación de la película *Misión periodística*, que luego se denominó *Allpa Tupac (tierra prodigiosa)*, octubre de 1960.

⁴ Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Fondo Pablo Giussani-Julia Constenla, Subfondo Concepción Prat Gay de Constenla, caja 1, biografía de Enrique Prat Gay, foja 25.

⁵ *Idem.*

⁶ Una nota de Fernando R. Figueroa titulada "Augusto Raúl Cortazar, a un año de su muerte" apareció en *El Tribuno* el 14 de septiembre de 1975 (en línea).

⁷ Se mencionará en el análisis *Hermógenes Cayo* (1969), definido por el propio Prelorán como documental etnobiográfico. No transcurre en la Quebrada sino en la Puna de Jujuy, pero es una referencia obligada de su obra y por ese motivo se tomará en cuenta, aunque no se incluya en la tabla.

⁸ Utilizamos aquí la forma de escritura *kolla*, por sobre *qolla*, como refieren varios trabajos académicos o *coya*, como se escribía más frecuentemente a comienzos del siglo XX. Según Karasik, *kolla* es la forma preferida por los pueblos originarios. Salvo en caso de que se trate de la palabra escrita por otra persona, usaremos *kolla*.