

Ecole doctorale de l'EHESS

Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain - Laboratoire
d'anthropologie des institutions et organisations sociales

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'École
des hautes études en sciences sociales et l'Université de Buenos Aires

Discipline : ANTHROPOLOGIE SOCIALE ET ETHNOLOGIE

SOLER CAROLINA

**Cinéma communautaire et
souveraineté visuelle parmi les Qom
(Tobas) du Chaco argentin**

Thèse dirigée par: COLLEYN Jean-Paul et TOLA Florencia Carmen

Date de soutenance : 27 mars 2019

Rapporteurs 1 GIORDANO Mariana Lilian, UNNE-IIGHI-CONICET
2 GIUDICELLI, Christophe, Université de Rennes 2- CERMA-CNRS

Jury 1 TOLA Florencia Carmen, UBA-CONICET
2 COLLEYN Jean-Paul, IMAf-EHESS-CNRS
3 MASOTTA Carlos, FLACSO-UBA-CONICET
4 GIUDICELLI, Christophe, Université de Rennes 2- CERMA-CNRS

*A la memoria de mi madre, de quien
aprendí a crear un hogar no importa
dónde*

*A la memoria de Ana Martínez, por
su generosidad, sus enseñanzas y su
entrega*

*A la memoria de Ezequiel Jacobo
Zacarías, por su incondicional apoyo
al cine del Barrio Toba*

*A la memoria de Patricio Taish,
entrañable cineasta y amigo shuar*

REMERCIEMENTS

I — AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se inició por fuera de la academia y por fuera de una estructura institucional universitaria. Surgió del fuerte deseo de compartir saberes al descubrir que en un rincón de Argentina había indígenas interesados en aprender a hacer su propio cine y construir una comunicación autónoma. Este recorrido comenzó en 2010 y transitó por diversas sendas hasta que, finalmente, dio con instituciones universitarias en las que pudieron enmarcarse las experiencias y las reflexiones aquí sintetizadas. Esta tesis es desbordada por la densidad de lo vivido y por la generosidad de tantas personas que la hicieron posible.

*Tratando de esbozar cierta cronología en la sucesión de los eventos, voy a empezar agradeciendo a las personas que me recibieron en Resistencia en 2010, durante el tercer Festival de Cine Indígena del Chaco. En primer lugar, a todos comunicadores indígenas que se estaban formando en ese momento y, especialmente, a Juan Chico por haberme abierto las puertas para trabajar en el Departamento de Cine Indígena de la DCEA, por su confianza en lo que yo podía ofrecer y por las enriquecedoras charlas y experiencias que hemos compartido, y a Viyen Leiva y Bashe Charole, quienes —en esa primera etapa— me pusieron al tanto de todo lo que estaba ocurriendo durante los ajetreados talleres del CEFREC y, a lo largo de los años siguientes, siguieron mostrándose presentes y generosos para ayudarme a comprender este universo en el que trataba de introducirme. También quiero mencionar a Fabián Valdez, que me ayudó a comprender el proceso de rodaje de *La nación oculta* y a interpretarla; sin su mirada, el capítulo 3 de esta tesis hubiera sido muy distinto.*

Agradezco muy especialmente a Lecko Zamora, por las distintas charlas y reflexiones que me llevaron a ver con nuevos ojos las primeras experiencias de cine indígena en el

Chaco, así como también por invitarme a colaborar en la construcción de un cine wichí; su confianza en mi trabajo y su afecto son invaluable. También a Shailil y Tibusay Zamora Aray por el acompañamiento y los momentos compartidos, y a todo el equipo de extensión universitaria del proyecto de memoria wichí, especialmente a Raúl González y Belén Carpio, quienes no sólo me aconsejaron en múltiples oportunidades, sino que me ayudaron a conseguir bibliografía valiosísima.

Quiero expresar mi mayor gratitud a los integrantes de la DCEA de los primeros tiempos, quienes empezaron a formar a los indígenas chaqueños en los oficios del cine: Marcelo Pérez (pilar fundamental) y Alejandra Muñoz, quienes —cada uno a su manera— me brindaron su apoyo y acompañamiento. Más tarde, a Roly Ruiz, porque apostó a ciegas por mi trabajo mostrando una confianza absoluta en mi tarea y estando al pie del cañón para ayudarme en cuanto me hiciera falta. Igualmente agradezco al equipo que estuvo en la DCEA entre 2014 y 2016: Valeria de Pedro, Cristian Ice (quien también hizo las animaciones del video de los chicos del Barrio Toba), Lucas Brito Sánchez, Karina Montiel, Ignacio Zabalúa, Omar González y todos los que allí trabajaban. Finalmente, a Arturo Fabiani, que cuando asumió como director me dio su total apoyo para que diera continuidad al trabajo ya iniciado; su consejo y acompañamiento hasta el presente fueron fundamentales.

Agradezco a mi directora por la Universidad de Buenos Aires (Argentina), Florencia Tola, quien —en 2011— aceptó ayudarme a encausar mi entusiasmo y mis ideas sueltas en una investigación académica; sin su apoyo y su confianza esta investigación no hubiera sido posible. Y agradezco también a Jean-Paul Colleyn, quien un año más tarde dirigió mis estudios de máster en la École de hautes études en sciences sociales (EHESS, París, Francia) y aceptó la osada tarea de continuar acompañándome durante el doctorado en cotutela internacional; gracias por su apoyo a lo largo de estos años, sus aportes sobre el cine y la imagen en antropología fueron fundamentales para mi trabajo.

Esta investigación no recibió financiamiento de instituciones académicas hasta una etapa tardía; el trabajo de campo tuvo lugar en gran parte gracias al aporte del Instituto de Cultura del Chaco a través de la DCEA, que financió el dictado de los talleres de cine indígena; más tarde, algunos talleres de videodanza fueron apoyados desde el Área Danza del Ministerio de Cultura de la Nación, con el incondicional y generoso acompañamiento de Mariela Queraltó. Algunos municipios del interior ofrecieron comida, alojamiento y, en algunos casos, los traslados; por ello agradezco a la Municipalidad del El Sauzalito, a la de La Leonesa y a la Delegación Municipal de Fortín Lavalle. En 2016 recibí una beca del

CONICET (Argentina) para abordar la etapa de escritura de esta tesis y, más tarde, una beca Saint-Exupéry —cofinanciada por el Ministerio de Educación y Deportes de la Nación (Argentina) y el Ministerio de Asuntos Exteriores y Desarrollo Internacional (Francia)— para realizar una estancia corta en la EHESS. Sin todos estos apoyos, este trabajo no hubiera podido llevarse adelante.

Mi experiencia con el cine indígena no se inició en el Chaco, sino con los shuar del Centro Kupiamais, en la Cordillera del Cóndor (Amazonía ecuatoriana). Con ellos comenzamos a crear nuevas maneras de compartir la realización audiovisual. Verenice Benítez fue quien me invitó a participar del proyecto Estsa-Nantu/Cámara-Shuar y le agradezco su amistad y su confianza; su sensibilidad, su temple y su paciencia me llevaron a aprender lecciones fundamentales para encontrar mi propia manera de abordar los talleres de cine indígena en otras regiones. También agradezco a Donatien Costa, por acompañar siempre el proyecto de cine shuar, por sus charlas, su entusiasmo y su amistad; a Franco Passarelli, que me acompañó durante un tiempo en mi segunda estancia en Kupiamais, por su apoyo y su amistad, que fueron fundamentales para sobrellevar la intensidad de esa experiencia; a Domingo Ankuash, líder shuar y principal promotor del cine, por haberme abierto las puertas de su comunidad y la de su casa; a Raúl y a las familias Ankuash y Taish, especialmente a Rosa y Patricio, a quien nunca dejaremos de echar de menos.

Volviendo a la región chaqueña, esta tesis no hubiera sido posible si distintos qom no me hubieran abierto las puertas de sus casas y comunidades. Agradezco a la comunidad Paraje Maipú de La Leonesa, especialmente a los Lencinas y González por hacerme sentir parte de sus familias; a Lissa, por su potencia y entusiasmo permanente y por empujarme a ir a enseñarles cine; a Lía, Aldana, Romina y Claribel, por todos los aprendizajes compartidos y por visitarme en La Plata; a Miguel Lencinas, Bernarda González, Mario González y Ana y Pablo Escalada, quienes nos recibieron en sus casas y confiaron en nuestro trabajo con los jóvenes; a Gloria, Arnaldo, Juana, Érica y Flaminio, por sus consejos y amistad, y también a los más jóvenes: Ramiro, Melanie, Naim, Ángeles, Nehemias, Melina y Ayelén, por compartir con nosotros sus danzas y sus juegos con las chicharras. Agradezco también el caluroso recibimiento de Liliana Segundo y Sergio López en la región de Las Palmas; gracias por su apoyo y sus iniciativas. Y a Juan Longo, que me brindó una gran ayuda durante mi primera estancia en La Leonesa, por su entusiasmo y generosidad.

A Mabel Filimon, amiga querida, le agradezco su acompañamiento y su entusiasmo a prueba de todo; gracias por enseñarme tanto sobre las mujeres qom y los saberes del monte. Le agradezco también a su madre Cristina, porque esta tesis le debe mucho a su generosa forma de compartir; a José Moreno, traductor implacable y sagaz (esperemos que el tiempo nos enseñe a sanar su dolorosa pérdida), y a Agustín, Facundo, Victoria y Ramiro Moreno, por acompañarnos en tantas iniciativas.

Mi mayor gratitud al grupo de danza y teatro Pocnolec: Rosa Suárez, Carlos Lorenzo, Hernán Carmelo, Víctor Rodríguez, Gustavo Cantero y Samhuel Celma, por compartir no sólo sus danzas y sus proyectos, sino también por enseñarnos tanto sobre el monte, el saber de los ancianos y la cosmovisión qom.

Un gran agradecimiento a cada uno de los jóvenes del Barrio Toba: Iván Ojeda, Daiana Canciano, Juan Ayala, Alexander Gómez, Luis García, Marisa Castillo y Milagros González, gracias por recibirme y enseñarme tanto sobre la juventud, su barrio y sus sueños. A Ana Martínez, por habernos brindado sus saberes y afecto, por haber apostado hasta sus últimos días a recuperar la historia del barrio y de su comunidad indígena, y a su hermana Rosa por acompañarnos también en el proyecto de llevábamos adelante. Al cacique Luis García, don Contreras y Alejo Ojeda, por compartir sus historias, y a Nelson Cisneros, secretario de la escuela —y al equipo docente y administrativo— porque sin su apoyo mi trabajo no hubiera sido posible. Gracias, Nelson, también por brindarme tanta información útil durante la escritura de la tesis.

Mi trabajo de campo cambió radicalmente cuando descubrí que la experiencia podía ser mucho más enriquecedora si se trabajaba con un gran equipo. Gracias, Eugenia Mora, por contagiarme tu sensible mirada y ser una fuente constante de inspiración. Gracias, querida Ladys González, por tu hermosa amistad y espíritu circular, por estar atenta a tejer vínculos siempre. Gracias también a Abril López y Josefina Lens, por ponerle el cuerpo como dos titanas a la producción de los talleres en los recónditos lugares que visitamos. También a Carlos Morales Michelini, por haber sostenido el micrófono en el Barrio Toba y estar siempre dispuesto para dar una mano o un abrazo.

Por otra parte, quiero mencionar a Marilyn Granada; ella fue una gran referente y madrina de los talleres de videodanza; agradezco su generosidad y el haberme compartido su experiencia con los wichís en varias oportunidades. También a Karina Rojas, incansable gestora; siempre acercó su ayuda y tejió redes sólidas, y a Gabriela Morinigo y Ana Noriega, generosas y grandes compañeras de trabajo.

Muchos colegas y admirados investigadores me han ofrecido ayuda y asesoramiento en el período de trabajo de campo y de escritura de la tesis. Agradezco a Gabriela Zamorano Villarreal, referente fundamental del cine indígena, por las múltiples charlas y por su generosa y atenta lectura. A Laurel Smith, que me compartió sus artículos e ideas; gracias por el cálido intercambio. A Amalia Córdova, por haber mostrado tanto entusiasmo con los artículos que le envié. A Mariana Giordano, por su recibimiento en el IIGHI cuando mi trabajo de campo era aún incipiente y, además, por haberme brindado material fotográfico fundamental y orientado en tantos sentidos. A Pablo Wright, generoso transmisor de las palabras de Mateo Quintana en cintas de cassette; gracias por prestarme ese preciado tesoro y por las charlas y consejos sobre pentecostalismo qom. A Mariana Chaves, por sus consejos siempre atinados y por su cálida amistad. A Silvia Citro; nuestro encuentro en Chaco y los intercambios que tuvimos sobre la experiencia de campo dieron mucha luz a esta tesis. A César Ceriani Cernadas, Mariana Gómez, Alejandro López y Agustina Altman, por las múltiples recomendaciones bibliográficas y orientaciones para pensar la religiosidad guaycurú. A Diana Lenton, consejera implacable, por haber estado tan dispuesta a ayudarme durante la última etapa de escritura. A Mariela Rodríguez y María José Figueredo, por la amistad y los múltiples consejos, por haber estado al pie del cañón en tiempos de crisis. A Anne Gustavsonn, por su amistad, consejos y por las ideas compartidas. A Irene Depetris Chauvin, por orientarme con la bibliografía y abrirme puertas. A Marisa Censabella, por tener el consejo justo en el momento oportuno.

Durante mis estancias en Francia, creé mi pequeña familia parisina. Lucila Szwarc y Emiliano Medus, dos amigos fundamentales —y para toda la vida— con quienes compartí trabajo y risas durante largas jornadas de estudio en la Casa Argentina, me enseñaron que escribir siempre es mejor rodeada de cariño. Violeta Ramírez, otra amiga incondicional, fue un gran sostén en mi primera etapa en París y en la última etapa de escritura; sin su ayuda, la burocracia francesa hubiera sido aún menos llevadera. Agradezco a Julián Gómez y Frédéric Duhem, mi “hogar postal” en París, por su hermosa amistad que atraviesa no sé ya cuántos años, a Caroline Bougeard, por su amistad y por enseñarme cómo se milita en la Francia de tierra adentro; a Lola Montalant, por su amistad y ayuda imponderable en mi etapa de máster, y también a Martín Londoño, por su gran trabajo en la versión francesa del resumen de esta tesis. En la segunda etapa parisina, Melina Tobías y Dolores Señorans han sido grande amigas y consejeras, estando siempre atentas para darme el consejo que necesitaba.

Al llegar a Chaco tuve la cálida acogida de Gustavo y Andrés, quienes me hospedaron en su casa; gracias por permitirme ser parte de ese refugio de puertas abiertas siempre poblado de maravillosas personas. Cuando finalmente me instalé en la ciudad de Resistencia tuve que crear mi propia familia de roqshepi; con Darinka Docnich —mi estancia en Chaco no hubiera sido la misma sin su abrazo—, Miguel Sánchez y Mauro Aranda logramos formar un pequeño y ecléctico hogar donde transitamos hermosos e intensos momentos. Gracias también a Alejandro Quenardelle, Milagros Villalba, Anita, Emmanuel Álvarez y Nazarena Bertonazzi, afectos chaqueños y parte de la misma familia, y a Melisa Sotelo, por la amistad y las generosas charlas, ideas y sueños compartidos.

A los amigos que siempre han estado y estarán, gracias por mantener intacto el afecto a través de los años y los turbulentos cambios por los que nos lleva la vida: Ana Clara Pedersoli, Victoria Stringa, Lucía Trotta y Diego Galeano, amigos y sostenes fundamentales. Gracias, Diego, también por los consejos y la lectura de algunas partes de la tesis, y gracias, Cole Riski, por el acompañamiento, la amistad y el coworking a la distancia. A Ana Butto, Delfina Magnoni y Malena Battista, colegas antropólogas visuales, gracias por estos años compartidos de experiencias cruzadas y aprendizajes.

En este pequeño club de colegas también está Laura Lugano, heroína de la lectura rápida y los resúmenes lúcidos; su ayuda y trabajo sostenido en la etapa final de escritura fueron fundamentales para que esta tesis pudiera responder a las demandas de la cotutela internacional. Gracias también a Laura Travascio, amiga de siempre y rescatista en momentos de crisis tecnológicas; a Laura Araujo y a Alix, por su ayuda en tantas correcciones y revisiones de mi imperfecto francés, y a Mabel Márquez, por tantos años de apoyo y amistad.

Last but not least, la familia que está en el día a día apoyando mi trabajo y acompañándome en mis recorridos, no sólo dándome las fuerzas y el afecto necesarios sino también leyéndome y aconsejándome: mi hermana Mariana Soler, mi cuñado Martín Romano, mis sobrinos Sofía y Matías, mi papá, que me enseñó que siempre hay que seguir la propia senda; mi madre, que ya no está, pero ha sido y sigue siendo un sostén afectivo fundamental, y mis suegros Alfredo y Gladys. Les agradezco infinitamente a todos ellos y a Eduardo Rezzano, mi compañero, por hacerme tan alegres y felices los días y por acompañarme en tantos emprendimientos (no siempre los más ortodoxos). Si esta tesis está escrita en un correcto castellano es por su lúcida revisión y lectura.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

À partir de l'année 2008, divers agents de l'État Provincial du Chaco (Argentine) ont mis en place des initiatives vouées à la formation et à la diffusion cinématographiques au sein des populations indigènes de la région. Pour l'occasion, un domaine spécifique de cinéma indigène fut créé au sein du Département de Cinéma et Espace Audiovisuel de l'Institut de Culture du Chaco récemment fondé. Partant de notre travail ethnographique sur le terrain, cette thèse prétend enquêter et analyser à la fois le surgissement de ce genre de cinéma et l'expérience des ateliers de cinéma menés parmi les Qom. Mobiliser le concept de souveraineté visuelle développé par Michelle Raheja (2010) nous a permis de relever un positionnement politique défini dans ces premières expériences de cinéma indigène menées dans le Chaco. Nous révélons de quelle manière cette notion est mise à l'épreuve quand le public hégémonique remet en question l'indigénéité de certaines productions audiovisuelles ou quand ces représentations vidéo sont rejetées par la communauté elle-même. Nous introduisons également la notion du cinéma comme médiation —ou cinéma médium—, un cinéma réalisé en communauté dans lequel l'individualité s'estompe généralement et le rôle de l'auteur opère à travers de consensus sociaux singuliers qui impliquent, outre des tensions, la redéfinition des rôles et des stratégies de réalisation. Au-delà du processus même de réalisation d'un film, ce concept traverse également les liens unissant les jeunes réalisateurs et les adultes qui les habilitent, les êtres humains et non-humains, le passé et le présent, le local et le global. Nous avons analysé comment, dans certains cas, la médiation s'élabore à partir d'éléments et d'esthétiques étrangères aux contextes locaux et indigènes, produisant des agentivités innovatrices. Dans d'autres cas, la médiation se déplace vers l'ontologie du film et ses affectations. En effet, ceci nous permet d'examiner à quel point le registre audiovisuel opère sur le passage du temps, en fixant l'évanescence et l'éphémère et réinscrivant dans le présent les êtres et les objets ayant sombré dans le passé. Finalement, nous proposons de concevoir le cinéma indigène comme un *cinéma inversé* capable de présenter les épistémès indigènes sans avoir à relever les impositions des regards hégémoniques.

Mots clés Cinéma indigène / souveraineté visuelle / Chaco argentin

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

Since the year 2008, different agents linked to the provincial state of Chaco (Argentine Republic) generated teaching and dissemination initiatives of the cinema among their indigenous populations, and, consequently, a specific area of indigenous cinema was created within the recently founded *Instituto de Cultura del Chaco*, within the framework of the *Departamento de Cine y Espacio Audiovisual*. After a multisite ethnographic fieldwork among the Qom (Toba) peoples of the Argentinian Chaco, this thesis aims to investigate the emergence of this cinema, as well as the experiences of film education carried out by the author herself. The concept of visual sovereignty proposed by Michelle Raheja (2010) is taken, which defines a political position found in the first indigenous film experiences developed in the Chaco. It shows how this notion is put into tension when the indigeneity of some audiovisual productions is put in doubt by a hegemonic audience or, even when the representations recorded in video are rejected by members of the community itself. It also presents the notion of cinema as mediation —*cine medium*—, carried out communally, in which the first person generally blurs, and the authorship operates through singular social consensus that implies, in addition to tensions, the redefinition of roles and the posing of new filmmaking strategies. Beyond the process of making a film, this notion crosses the relationships between the young filmmakers and the adults who enable them, between non-human beings and human beings, between the past and the present, between the local and the global. In some cases, it is analyzed how mediation occurs with foreign elements and aesthetics within local and indigenous contexts and generates novel agency; On the other hand, the notion of mediation moves towards the ontology of the film and its affectations, and it is investigated how the audiovisual record operates over the trace of time — fix the ephemeral and evanescent and transcend death to beings and objects, to bring them to the present—. Finally, the conception of indigenous cinema is proposed as a *reverse cinema* that can present indigenous epistemes, that is not forced to respond to hegemonic views.

Keywords

indigenous cinema / visual sovereignty / Argentine Chaco

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Resumen

A partir del año 2008, distintos agentes vinculados al Estado provincial del Chaco (República Argentina) generaron iniciativas de enseñanza y difusión del cine entre sus poblaciones indígenas, y, consecuentemente, se creó un espacio específico de cine indígena dentro del recién fundado Instituto de Cultura del Chaco, en el marco del Departamento de Cine y Espacio Audiovisual. Tras un trabajo de campo etnográfico multisituado entre los *qom* (tobas) del Chaco argentino, esta tesis se propone indagar sobre el surgimiento de este cine, así como también sobre las experiencias de enseñanza de cine llevadas a cabo por la propia autora. Se toma el concepto *soberanía visual* propuesto por Michelle Raheja (2010), que define un posicionamiento político hallable en las primeras experiencias de cine indígena desarrolladas en el Chaco. Se muestra como esta noción se pone en tensión cuando la indigeneidad de algunas producciones audiovisuales es puesta en duda por un público hegemónico o, incluso, cuando las representaciones registradas en video son rechazadas por miembros de la propia comunidad. Se presenta también la noción de cine como mediación —cine médium—, realizado comunitariamente, en el que la primera persona generalmente se desdibuja y la cuestión autoral opera través de singulares consensos sociales que implican, además de tensiones, la redefinición de los roles y el planteo de nuevas estrategias realizativas. Más allá del proceso de realización de una película, esta noción atraviesa las relaciones entre los jóvenes realizadores y los adultos que los habilitan, entre los seres no humanos y los humanos, entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global. En algunos casos se analiza cómo la mediación se da con los elementos y las estéticas foráneas dentro de contextos locales e indígenas y genera novedosos agenciamientos; por otro lado, la noción de mediación se desplaza hacia la ontología del filme y sus afectaciones, y se indaga cómo el registro audiovisual opera sobre el paso del tiempo —fija lo efímero y lo evanescente y hace trascender de la muerte a los seres y los objetos, para traerlos al presente—. Finalmente, se propone la concepción del cine indígena como un *cine reverso* que pueda presentar las *epistemes* indígenas, que no se vea obligado a responder a las miradas hegemónicas.

Palabras clave

cine indígena / soberanía visual / Chaco argentino

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL DE LA THÈSE

INTRODUCTION

La genèse de cette thèse est étroitement liée à la convergence de nos formations d'anthropologue, vidéaste et photographe ayant eu lieu dans la réalisation d'ateliers autour du cinéma indigène. Notre formation anthropologique, quant à elle, a été fortement influencée par l'héritage historiographique de la « crise de la représentation » (Marcus et Fischer, 2000), la reconceptualisation de la « voix native », l'évolution de l'interprétation anthropologique subséquente (Ginsburg, 1991), et l'*émergence indigène* (Bengoa, 2000 [2016]). Dans un premier temps cet ascendant théorique nous a fait fortement douter du bien-fondé de notre intention de réaliser du cinéma ethnographique. La solution à cette impasse s'avéra être de réaliser un cinéma partagé, motivé conjointement par une initiative indigène et par notre seule initiative académique. La recherche que nous présentons découle de cette confluence.

Lors de nos premiers déplacements au Chaco (2010-2011) nous avons observé des initiatives d'enseignement et de diffusion cinématographiques proposés aux indigènes par différents agents étatiques¹. Ces initiatives nous ont décidées à concevoir un projet doctoral qui puisse allier notre désir de faire du cinéma et notre recherche ethnographique.

Les séminaires de formation que nous avons suivi en France en 2012 et 2013 nous ont permis de nous spécialiser dans le domaine de l'anthropologie visuelle, peu développée en Argentine. À l'issue de ces séminaires, nous avons vécu notre première expérience en tant que formatrices cinématographiques pour le projet *Etsa-Nantu/Cámara-Shuar* avec les communautés Shuar de la Cordillère du Condor, dans l'Amazonie équatorienne². Cette expérience a constitué un antécédent fondamental pour approcher le terrain dans le Chaco par la suite. En effet, elle nous a fourni des outils indispensables pour diversifier les manières de réaliser du cinéma communautaire et comprendre la singularité de l'apprentissage cinématographique des Qom (anciennement désignés Tobas) du Chaco argentin.

¹ À partir de l'année 2008 s'est créé un domaine spécifique de cinéma indigène au sein de l'Institut de Culture du Chaco, dans le cadre du Département de Cinéma et Espace Audiovisuel (DeCEA). Des festivals annuels ont également été organisés autour de la thématique indigène. C'est par l'intermédiaire de ces derniers que nous avons connu le travail du Centre de Formation et Réalisation Cinématographique de Bolivie (CEFREC), de *Video nas aldeias* (Brésil), du Conseil Régional Indigène du Cauca (CRIC) et de la Coordination Latino-américaine de Cinéma et Communication des Peuples Indigènes (CLACPI).

² Cette expérience a produit deux courts-métrages de fiction basés dans des mythes (*aumatsamu*) shuar et des apparitions non humaines. Tous deux ont été tournés et scénarisés par les habitants du Centre Shuar Kupiamais (canton Gualaquiza, province de Morona Santiago, Équateur).

Le caractère « périphérique » (Wright, 2008) de cette recherche tient à plusieurs facteurs : en premier lieu à la position marginale de l'Argentine dans la carte politique et économique mondiale, mais aussi à l'isolement de la région du Chaco dans le contexte sociopolitique argentin, et encore à la place même des Qom au sein d'un État qui persécute, assassine et nie historiquement les populations indigènes. Contribuent également au caractère périphérique de cette recherche l'isolement disciplinaire dont fait preuve l'ethnographie *chaqueña* au sein des recherches dédiées aux populations indigènes (Tola, 2013), le pauvre essor de l'anthropologie visuelle en Argentine et, finalement, la quasi inexistence d'études sur les médias indigènes dans le pays.

I — LES EXPÉRIENCES DE CINÉMA INDIGÈNE DANS LE CHACO

Nous avons voyagé à Resistencia, la capitale de la province du Chaco, pour commencer notre travail de terrain en décembre 2014. Ce déplacement donnait suite à une invitation de Juan Chico, représentant et historien qom à la direction du Département de Cinéma indigène, qui nous avait proposé de diriger des ateliers de cinéma dans les quartiers indigènes de Resistencia. Notre terrain a donc commencé à partir d'une demande concrète de formation. Les ateliers ont eu lieu du mois d'avril 2015 au mois d'octobre 2016, période pendant laquelle nous avons réalisé quinze séjours d'entre 15 et 35 jours chacun.

À ces séjours se sont rajoutés trois courts déplacements vers la fin 2017 et deux visites que des jeunes de la communauté Paraje Maipú ont fait à notre domicile de La Plata cette même année et au mois de juillet 2018. Les ateliers eux-mêmes ont constitué une expérience ethnographique à part entière. En effet, l'accompagnement et la cohabitation avec les participants a dépassé les seules fins cinématographiques liées à la thématique audiovisuelle et se sont constituées comme un échange fécond de savoirs et d'expériences.

Notre travail de terrain a été multilocalisé. Les deux premières expériences ont eu lieu dans des quartiers indigènes urbains et périurbains de Resistencia, les quartiers Toba et Mapic. Par la suite nous avons séjourné dans des communautés rurales, Paraje Maipú, à La Leonesa (dans la même région du complexe sucrier Las Palmas del Chaco Austral), et Fortín Lavalle, dans la région de l'Impenetrable, en compagnie du groupe de danse et théâtre qom Pocnolec³.

³ Pendant la durée de notre travail de terrain nous avons participé à d'autres expériences cinématographiques : avec les Wichís de El Sauzalito, et avec un groupe de différents peuples indigènes Moqoit, Qom et Wichí de

Ces expériences ont été déterminantes pour aborder différents questionnements attenants à l’audiovisuel indigène. C’est le cas, par exemple, du concept de *souveraineté visuelle* (Raheja, 2010) et comment celui-ci est mis en tension quand le public hégémonique questionne l’authenticité des productions audiovisuelles des indigènes (*cf.* Chapitre 4) ou encore quand les représentations enregistrées en vidéo sont rejetées par des membres de la communauté qui les a produites (*cf.* Chapitre 5). C’est également le cas du débat menant à penser le cinéma indigène comme un cinéma de médiation (*cf.* Chapitre 1) voué à questionner les relations entre les jeunes réalisateurs et les adultes qui les autorisent, le passé et le présent, le local et le global, etc. Dans d’autres cas, cette médiation opère entre les éléments issus d’esthétiques étrangères et les contextes indigènes locaux, produisant des agentivités innovatrices. La troisième partie de cette thèse porte sur l’ontologie du film et ses affectations. Dans celle-ci nous proposons de questionner la manière dont le registre filmique se rapporte au passage du temps, fixant l’éphémère et l’évanescent et sauvant de l’oubli les objets et les êtres du passé en les réinscrivant dans le présent.

Nous proposons de concevoir ces expériences de cinéma indigène en tant qu’expériences de « cinéma inversé », à l’instar de la relecture du concept d’anthropologie inversée (Wagner, 1974 [2016]) que propose Stuart Kirsch (2006). Nous interrogeons également ces expériences à la lumière des nouvelles approches de l’ethnographie « symétrique » pour repenser le rôle de l’ethnographe dans la réalisation des films produits conjointement avec les communautés qu’il étudie.

En somme, l’objectif général de cette thèse est d’enquêter les processus de réalisation cinématographique des indigènes du Chaco pour explorer leurs dimensions politiques en relation à la notion d’indigénéité contemporaine. Cette thèse aborde aussi la notion de souveraineté visuelle, notamment à la lumière de certains regards hégémoniques portés sur le cinéma indigène. D’autre part, nous cherchons à explorer également les liens sociaux actuels et historiques qui s’amorcent dans la production audiovisuelle, réfléchir sur les genres choisis par les communautés et les relations qu’entretiennent ces dernières avec les anthropologues-cinéastes. Ces réflexions se basent sur une recherche historique portant sur l’origine des espaces institutionnels de cinéma indigène et leur contexte politique particulier tant à l’échelle nationale que provinciale.

la province pendant le Festival de Cinéma Indigène de 2015. Ces expériences n’ont pas été incluses dans cette étude.

II — LES QOM

Les Qom, ou Tobas⁴, appartiennent à la famille linguistique Guaycurú (Censabella, 1999 ; Tola, 2013). Actuellement leur population en Argentine atteint les 126 330 personnes, distribuées dans les zones rurales, urbaines et périurbaines des provinces de Salta, Chaco, Formosa, Nord de Santa Fé, Córdoba, Buenos Aires et la Ville Autonome de Buenos Aires⁵.

Les populations historiques qom ont été décimées par les épidémies répandues par l'avancée des espagnols au cours du XVI^{ème} siècle. Les expéditions militaires ont repoussé les survivants à la limite occidentale de la région où ils se sont installés aux marges du fleuve Bermejo et cohabité avec d'autres peuples culturellement apparentés. De cette symbiose sont issus les Qom qui habitent la province du Chaco de nos jours. Il s'agit de sociétés matrilocales et exogames (*cf.* Braunstein, 1983 ; Braunstein et Miller, 1999 ; Cordeu et Siffredi, 1971) qui partagent l'organisation sociopolitique et divers aspects de leurs *sociocosmologies*, caractérisées notamment par l'existence de « maîtres » des animaux et des éléments, ainsi que par la pratique du chamanisme.

À partir du XIX^{ème} siècle, l'occupation et la colonisation du Chaco, l'appropriation des territoires et du bétail des indigènes et l'extermination d'une grande partie de leurs effectifs causée par les guerres et les épidémies ont contraint les Guaycurú à changer radicalement leurs modes de vie. Dans les années 1880, suite à l'essor de l'industrie extractiviste et l'agro-élevage ayant causé l'entrée du pays dans le capitalisme mondial, plusieurs campagnes militaires ont été chargées d'occuper de nouveaux territoires pour y installer des immigrants « blancs ». Ce phénomène s'est accompagné d'une politique d'accueil à l'égard de l'installation industrielle de capitaux étrangers, qui ont bénéficié en cette période de nombreuses licences et facilités.

Les premières tentatives de conversion des indigènes du Chaco au christianisme ont été menées par des missionnaires jésuites pendant la *Colonia*. Cependant, ce processus d'évangélisation n'a pas touché significativement les populations qom (Maeder et Gutiérrez, 2009). Suite à l'expulsion des jésuites en 1767, les franciscains ont pris le relais de leur labour missionnaire dans la région. Finalement, à partir des années 1910, cette tâche a été

⁴ Le terme *qom* signifie “gens” et met l'accent sur le sens relationnel de l'individu. Il peut également être utilisé pour désigner les indigènes en général (Tola, 2013, p. 14). Le terme guaraní *toba* est le plus communément utilisé pour désigner ce groupe, cependant, actuellement de nombreux Tobas préfèrent s'autodésigner Qom. Par conséquent nous utiliserons à leur égard ce terme, tout en précisant que celui-ci n'englobe pas dans ce cas les Moqoit ni les Pilagás.

⁵ Recensements 2010 y 2015 de l'INDEC (Institut National de Recensement et Statistique).

assurée par de nombreuses missions protestantes.

Mariana Giordano (2004) a analysé les imaginaires hégémoniques existant à propos des indigènes du Chaco et proposé divers schémas de représentation qui leur étaient attribués selon les époques. Le schéma civilisateur (1853-1910) a été basé dans la « supériorité culturelle des blancs sur celle des indigènes ». Il a été succédé par le schéma intégrationniste (1910-1940) au cours duquel la notion de « désert » qui avait justifié la conquête et l'occupation lors du premier schéma a été remplacée par le concept de « terre de progrès ». Cette période a donc vu la création de centres voués à former un indigène travailleur qui puisse servir en tant que main d'œuvre agricole.

Les enfants ont été éduqués de manière à s'orienter vers les métiers agricoles. Ceci a instauré un nouveau jeu d'oppositions qui amplifiaient l'antinomie civilisation/barbarie selon laquelle la « civilisation » assurerait le bien-être des indigènes voulant s'intégrer.

Dans l'actualité, après avoir vécu dans des réserves et travaillé dans l'industrie du coton, du bois et du sucre en tant que main d'œuvre précarisée (Cordeu et Siffredi, 1971 ; Gordillo, 2007) les Qom habitent un territoire très limité et dans des conditions environnementales très détériorées. Ils subsistent grâce à des travaux informels et précarisés et aux aides sociales et pensions que leur donne le gouvernement. Plus rarement, ils vendent de l'artisanat et maintiennent des pratiques traditionnelles comme la chasse, la pêche et la cueillette. Cette thèse abordera des aspects historiques spécifiques à chaque communauté avec laquelle nous avons travaillé.

III — LES GUAYCURÚ, COSMOLOGIE ET RELATIONS DE POUVOIR

Chez les Guaycurú, le cosmos est représenté comme une superposition de mondes connectés, habités par des entités qui voyagent entre les différentes strates de celui-ci (*cf.* Cordeu, 1969-1970 ; Métraux, 1935 ; Miller, 1977, 1979 ; Palavecino, 1961 ; Wright, 1997). À l'instar d'autres groupes indigènes des basses-terres latino-américaines, ils conçoivent l'existence de « maîtres » des espèces et des éléments, que les Qom considèrent pères et mères (Cordeu, 1969-1970 ; Métraux, 1946, 1967 ; Palavecino, 1969-1970 ; Tomasini, 1969-1970, Tola, 2010). Ces maîtres régulent les relations entre les divers êtres qui habitent l'univers. Le pouvoir, en tant qu'axe fondamental articulant ces différentes entités, est à l'origine de modèles relationnels caractérisés par l'asymétrie entre les humains et les autres entités. La gestion de ce pouvoir implique d'apprendre à se rapporter aux êtres dotés de

pouvoir (Idoyaga Molina, 1995 ; López, 2013 ; Terán, 1994 ; Tola, 2009, 2010 ; Wright, 2008).

IV — L'ÉVANGELIO PARMIL LES QOM

Cette partie met en revue les divers contacts et approches des missions évangéliques et pentecôtistes et les Qom de la région au cours des années 30, 40 et 50. Nous avons enquêté dans quelle mesure le mouvement de l'*Evangelio* a imposé une série de resignifications de la cosmovision, des normes morales et des institutions politiques de ces groupes. Cette appropriation a surgi d'une interaction syncrétique complexe entre des éléments issus du christianisme —principalement pentecôtiste— et du chamanisme guaycurú⁶ (cf. Chapitre 4).

V — SOUVERAINETÉ VISUELLE, VERS UN CINÉMA INVERSÉ ?

Aux débuts du cinéma indigène dans le Chaco, entre 2008 et 2010, ont eu lieu des ateliers réalisés conjointement par le CEFREC et la CLACPI. Leur objectif était d'encourager les notions de résistance et de militantisme indigènes et développer un *contre-regard* indigène dans le cinéma (Carreño, 2009 ; Giordano, 2009 ; Gustavsson et Giordano, 2013 ; Edwards, 1997 ; Poole, 1997 et 2005 ; Raheja, 2007 et 2010). Cependant, parfois nous avons dû laisser certaines idées de côté pour mieux composer avec les attentes de nos interlocuteurs, qui voulaient certes apprendre à filmer, mais qui manquaient parfois d'intérêt pour le cinéma revendicatif qui leur était proposé dans les ateliers. Ceci nous a conduit à réfléchir sur une forme de « souveraineté visuelle » qui entend de construire un *contre-regard* qui découle du contexte depuis lequel chaque communauté formule la demande de la formation cinématographique.

⁶ De nombreux auteurs ont abordé la singulière appropriation de l'évangélisme par les indigènes du Chaco (cf. Barabas, 1994 ; Bartolomé, 1972 ; Braunstein, 1990, 2003 ; Califano, 1986, 1988, 1989 ; Ceriani Cernadas, 2008 ; Cordeu et Siffredi, 1971 ; Cordeu, 1984 ; Dasso, 1990, 2009 ; Idoyaga Molina, 1994a, 1994b, 1996, 2003 ; Metraux, 1933 ; Miller, 1979 ; Vuoto, 1986 ; Vuoto y Wright, 1991 ; Wright, 1983, 1990, 1992 ; Wright, 1988, 1994, 2002, 2003a, 2003b, 2008).

La notion de souveraineté visuelle (Raheja, 2010)⁷ propose une approche intermédiaire entre la résistance et la soumission. Elle cherche à assurer aux cinéastes et indigènes la possibilité de déconstruire et se réapproprier les représentations faites par d'autres pour les faire dialoguer avec des discussions plus amples sur la souveraineté indigène au sein de la jurisprudence dominante.

Nous reprenons trois axes principaux de questionnement autour de ce concept. En premier lieu, les lectures potentielles du film indigène, les publics qu'il contemple, les références qu'il réserve exclusivement au public indigène, et la méthode de prise de décisions qui caractérise cette notion de souveraineté. En deuxième instance, le processus communautaire d'appropriation et de transformation des rôles cinématographiques, ainsi que les consensus et les tensions issues de la réalisation de films qui déconstruisent le *mainstream* cinématographique pour proposer d'autres pratiques relationnelles. Finalement, le contenu politique et le cadre narratif choisi selon le contexte historique et communautaire de chacune des expériences de réalisation.

Nous questionnons à quel point ce cinéma indigène peut être considéré comme cinéma inversé⁸ depuis l'idée d'un cinéma-médiation ou cinéma-média, dans laquelle les rôles individuels s'estompent dans la dimension collective et les agents impliqués deviennent inséparables. Cette médiation n'a pas exclusivement lieu entre les formateurs et les élèves des ateliers, elle s'étend aux relations qui se tissent à l'intérieur et à l'extérieur des communautés et aussi au plan ontologique. Elle plaide également pour une ethnographie partagée (Cayón, 2017) telle qu'on la retrouve, par exemple, dans les perspectives du cinéma ethnographique de Jean Rouch ou de David MacDougall.

Le dispositif cinématographique est à l'origine de situations *sui generis* et sert de plateforme pour entrevoir et approcher les cosmovisions comme les conflits ontologiques impliqués dans sa mise en place (Blaser, 2010 et 2013). Les productions audiovisuelles indigènes relèvent d'un cinéma *imparfait*, ou poïétique, dans lequel se priorisent la création et l'expérimentation face au perfectionnement esthétique (*cf.* Cordova, 2011 ; Ginsburg, 1991 ; Salazar et Córdova, 2008 ; Schiwy, 2009). Finalement, nous analysons également la manière dont le travail cinématographique communautaire déhiérarchise les rôles et réinvente les procédures, montrant une voie qui pourrait s'appliquer également au cinéma ethnographique ou documentaire en général.

⁷ Cet aspect est développé de manière plus exhaustive dans le Chapitre 3.

⁸ À l'instar de l'anthropologie inversée de Wagner (1974 [2016]).

VI — LA CAMÉRA COMME MÉDIATRICE DE L'EXPÉRIENCE CINÉMATOGRAPHIQUE. QUELQUES AVERTISSEMENTS MÉTHODOLOGIQUES.

Les stratégies méthodologiques mises en œuvre ont compté un travail bibliographique voué à éclaircir les antécédents des groupes indigènes concernés et les débats théoriques. Les stratégies méthodologiques mises en œuvre ont compté un travail bibliographique voué à éclaircir les antécédents des groupes indigènes concernés et les débats théoriques référés. Aussi, une recherche historiographique sur les débuts du cinéma indigène au Chaco et des interviews avec les acteurs impliqués. Finalement, l'analyse de la narration audiovisuelle de différents films attestant de leurs modes de représentation et de narration (Gaudreault, 1987).

La singularité de ce travail de thèse réside dans le fait d'avoir accompagné ces expériences audiovisuelles depuis le moment même de la transmission des connaissances cinématographiques suite aux demandes de formation formulées par les communautés concernées⁹. Chaque atelier a été adapté aux demandes et attentes des participants, critères que nous avons priorisés face aux développements théoriques au cours des formations. Cependant, les scénarios issus de ces propositions ont aussi comblé ce besoin et permis d'approfondir dans les outils théoriques nécessaires pour aborder ces questions.

Concluons en insistant sur l'importance de considérer à quel point l'anthropologue-cinéaste doit réapprendre constamment sa manière de travailler pour produire des connaissances à la fois intimes et singulières sur les différentes manières de tisser des liens et mener à bien des projets en commun. Aussi, d'explorer les divers types d'approches relationnelles impliquées dans la réalisation audiovisuelle, notamment lors de ce genre de rencontres dans lesquelles chaque communauté indigène *invente* son cinéma.

⁹ La demande d'ateliers de formation s'est faite à travers divers agents institutionnels liés à la DCEA ou de manière personnelle. En effet, ayant eu notice du travail que nous réalisons, certains indigènes nous ont contactés personnellement.

CHAPITRE I : LE CINÉMA COMME MÉDIATION

L'objectif général de ce chapitre est de définir un point de départ pour concevoir le cinéma comme médiation. Pour ce faire, nous chercherons à identifier à travers la pratique cinématographique la manière dont se sont établis les liens entre les chercheurs et l'altérité. Nous aborderons par la suite certaines perspectives concernant l'usage de la caméra en anthropologie et nous partirons à la recherche d'un point d'articulation entre le cinéma ethnographique et le cinéma indigène. À partir d'une analyse qui reprendra certaines approches —comme celles de Jean Rouch et David MacDougall— nous explorerons également les fondements d'une anthropologie partagée. Puis, en passant par le cinéma observationnel et le cinéma participatif et intertextuel, cette étude analysera l'expérience fondatrice du cinéma indigène menée par Sol Worth et John Adair avec les *diné* (Navajos) de manière à repenser le lien entre cinéma et altérité. Pour définir des notions portant sur le travail cinématographique, qui constitue l'objet de cette thèse, notre démarche s'appuiera finalement sur un élément clef tel que la restitution des films aux natifs et leur subséquente réinvention au cours du temps.

I — ANTHROPOLOGIE ET CINÉMA

Dans cette partie nous ferons une mise en revue historique des liens et articulations entre l'anthropologie et le cinéma (Ardèvol, 1994 ; De Brigard, 2003 ; MacDougall, 1978 ; Ruby, 2000 et 2003). Les origines du cinéma ethnographique remontent aux débuts du cinématographe, aux temps où les opérateurs Lumière parvenaient à capter des images sur l'altérité culturelle à travers le monde. Dans la première moitié du XXe siècle, les anthropologues qui ont utilisé la caméra comme outil de recherche anthropologique ont trouvé dans le cinéma une manière mécanique et féconde de enregistrer les rituels et les gestes courants, le risque de disparaître face à l'avancée de l'Occident moderne (*cf.* Bateson y Mead, 1942 [1993]).

Dès les années 1970, à partir de la « crise de la représentation » en anthropologie (Marcus et Fischer, 2000), d'autres voix ont commencé à questionner l'usage de la caméra.

Ceci a mis en évidence la présence des nombreux artifices mis en œuvre dans la construction du récit audiovisuel, ainsi que l'apparition de relations de pouvoir asymétriques générées par le cinéma et l'imposition de discours extérieurs à des altérités généralement mises en sourdine au sein d'une discipline issue du projet colonisateur de l'Occident (MacDougall, 2003 ; Nichols, 1991 [1997] ; Piault, 2000 ; Ruby 2000 ; Rony 1996). Au cours de cette décennie, de nombreux spécialistes ont cherché à établir des distinctions entre, d'un côté, l'anthropologie visuelle, le cinéma ethnographique et le cinéma anthropologique, et, de l'autre, les études anthropologiques, cinématographiques, et les sciences sociales en général (MacDougall, 1978 ; Heider, 1976 ; Ruby, 1980 ; 1982).

Citons un évènement clef qui a contribué à ce que l'anthropologie visuelle ait été considérée comme un sous-champ anthropologique à part entière : le corpus d'articles réunis dans *Principles of Visual Anthropology*, édité par Paul Hockings en 1974. Ce recueil rassemblait les principaux arguments du débat existant à cette date. Ses apports analysaient les questions techniques, le rôle du cinéma ethnographique dans la production de savoirs culturels et historiques et la documentation des cultures en voie de disparition face à la poussée du capitalisme. Aussi, les enjeux de l'observation et la participation dans le travail cinématographique, et, finalement, la possibilité d'analyser les films et les productions télévisuelles en tant que documents culturels. Dans cet ouvrage apparaissait également le premier appel explicite de David MacDougall à dépasser le cinéma d'observation en tant que stratégie de recherche et à avancer vers un cinéma participatif. Ce prompt exercice d'autocritique a été déterminant pour l'avènement d'autres manières d'approcher le cinéma documentaire en général, et de manière plus spécifique, le cinéma ethnographique.

II — CINÉMA ETHNOGRAPHIQUE ET CINÉMA OBSERVATIONNEL

Le cinéma ethnographique s'est constitué à la fois comme genre cinématographique et comme approche anthropologique grâce à l'accumulation des registres audiovisuels qui présentaient l'altérité indigène et parvenaient jusqu'aux salles de cinéma. Pour certains ethnocinéastes, mener une pratique ethnographique en dehors des contraintes et restrictions conceptuelles de l'écriture académique a rendu possible un espace pour l'exploration et la créativité très propice à l'innovation.

À ses débuts, le documentaire ethnographique a été caractérisé comme documentaire d'exposition, genre dont Robert Flaherty et John Grierson étaient les principaux

représentants (Nichols, 1991 [1997], cap. 2). Le cinéma observationnel a fait son apparition postérieurement. Anna Grimshaw et Amanda Ravetz (2009) précisent que le terme « observation » a été utilisé pour décrire un type particulier de cinéma ethnographique pour la première fois en 1972, dans un article de Roger Sandall. Cependant, c'est dans l'essai de Colin Young (1974 [2003]) que l'adjectif "observationnel" s'est institué pour caractériser un type de cinéma. Tant Sandall que Young avaient analysé pour la première fois des films différents pour essayer de définir cette perspective.

Le cinéma observationnel est né au début des années 60 grâce aux avancées technologiques qui allégeaient le matériel de tournage et permettaient désormais de synchroniser l'enregistrement sonore avec l'image. Ceci a établi une nouvelle manière de faire des documentaires, dépassant l'ancien format d'entretiens commentés par une voix-off omnisciente, et partant à la recherche d'un type de tournage qui puisse capturer « la spontanéité de la vie, comme si la caméra n'était pas là » (MacDougall, 1974 [2003], p. 133). Ce nouveau type de cinéma a rompu avec le montage de points de vue multiples, comme celui d'un observateur omniscient, pour ancrer le regard dans un point de vue unique correspondant à un observateur invisible. En évitant l'accumulation d'explications excessives —avec des narrations en voix-off ou l'utilisation de titrages interposés— on offrait au spectateur la possibilité de faire une lecture propre des faits. Dans ces films, qui *montraient* davantage de ce qu'ils *racontaient* (Young, 2003), s'entremêlaient différentes lectures possibles engendrées par la présence de la caméra dans l'intimité et la spontanéité des actions enregistrées.

III — DU CINÉMA OBSERVATIONNEL AU CINÉMA PARTICIPATIF

Dans cette partie nous privilégierons une approche conceptuelle des implications sociales du cinéma observationnel et du cinéma comme médiation. Nous mettrons également en revue certaines des critiques formulées à l'égard des cinéastes observationnels, reprenant particulièrement les thèses de MacDougall. La principale critique formulée au cinéma observationnel a été de se prétendre « transparent » et suggérer que la présence du cinéaste n'influçait pas les processus qu'ilregistrait. Au moment de réviser rétrospectivement son travail, MacDougall a formulé la nécessité de rompre avec l'ascétisme de la méthodologie observationnelle. Son but était de de générer un cinéma participatif qui puisse révéler « l'évènement » de la production d'un film et le rôle du cinéaste dans le champ. Il cherchait

également à assurer un échange fécond avec les sujets à propos des décisions cinématographiques à prendre. Pour cet auteur, les perspectives et les intérêts des différents participants ne devaient être confondus ou amalgamés. Il a donc proposé de concevoir un cinéma intertextuel qui considère la paternité multiple de l'œuvre dans l'espoir que la pratique cinématographique constitue un lien pour aborder des visions contrastées de la réalité à travers des regards croisés sans que la perspective de la filiation de l'œuvre ne se perde pour autant.

IV — RELATIONS INÉGALES, RECITS SUR L'ALTERITE DANS LE CINEMA ETHNOGRAPHIQUE.

Dans cette partie, nous reprendrons l'analyse menée par Fatimah Tobing Rony dans son ouvrage *The Third Eye : Race, Cinema, and Ethnographic spectacle* (1996) pour réfléchir à propos des relations d'inégalité dans le cinéma ethnographique. En analysant l'œuvre de Flaherty, considéré le père du cinéma ethnographique et le précurseur du cinéma participatif¹⁰, Rony relève que ce réalisateur a fondé sa manière de faire du cinéma dans un cadre historique et politique dans lequel l'ethnographie était toujours une discipline en formation et Malinowski postulait l'observation participante comme méthode et l'ethnographie comme genre d'écriture scientifique. Le film de Flaherty et l'ethnographie de Malinowski se sont insérés dans le même climat d'idées et partagé la volonté malinowskienne de « capter le point de vue natif » (Malinowski, 1922 [1984], p. 25). L'attrait de l'observation participative ne se trouvait pas alors dans le fait de présenter comment l'anthropologue voyait le natif, mais comment le natif se voyait lui-même. Reprenant certaines catégories comme la « taxidermie » développée par Donna Haraway (2015) [1985]), Rony s'est attelé à déconstruire l'histoire racontée dans *Nanook* pour exposer à quel point elle correspondait à une vision romantique du primitif. Dans celle-ci, les indigènes étaient dénués leurs caractères historiques contemporains et représentés comme des sujets d'une époque préhistorique innocente et pittoresque.

Dans cette partie, nous questionnerons également dans quelle mesure nous retrouvons l'idéal de l'observation participative dans les bases qui ont servi de fondement au cinéma

¹⁰ En effet, pendant le tournage de *Nanook of the North* (1922) et *Moana* (1926) il projeta des *rushes* sur le terrain pour générer un échange avec les sujets du film (Flaherty, 1922, 1950).

observationnel et ont contribué à sa reconnaissance académique trente ans après, ainsi que dans les origines du cinéma indigène. Finalement, à partir de l'exemple de Flaherty analysé par Rony, nous mettrons l'accent dans la manière dont le lien avec l'altérité évolua progressivement vers une conception de la caméra en tant qu'outil de médiation.

V — LE CINÉMA COMME ANTHROPOLOGIE PARTAGÉE

Dès les années 50, Jean Rouch appréhendait le cinéma ethnographique en établissant un lien participatif avec les protagonistes de ses films. Il a innové en projetant ses films sur le terrain au cours des années 60 dans le but de filmer cet échange et l'inclure dans ses productions par la suite. Dans le cadre de l'anthropologie partagée, on a désigné cette pratique la « réciprocité audiovisuelle ». Cette approche mettait en œuvre un dialogue performatif construit sur la collaboration et la transformation réciproque qui avait lieu dans la production de connaissances entre personnes de différentes cultures. Pour ces raisons Faye Ginsburg (1991) considère Rouch comme un des premiers cinéastes à se rapprocher d'une conception de « médias ethnographiques » dans laquelle convergent le cinéma indigène et le cinéma ethnographique. L'invisibilité du cinéaste-observateur étant inconcevable dans le cadre conceptuel de l'anthropologie partagée, Rouch vint à questionner le rôle de l'ethnographe sur le terrain et à rompre à la fois avec la manière de faire du cinéma et de faire de l'anthropologie avant même la crise de la représentation.

VI — PREMIÈRE EXPÉRIENCE ET RÉSULTATS DU CINÉMA INDIGÈNE

Aux débuts de l'anthropologie visuelle la caméra a été pensée comme un objet d'observation mécanique et le registre filmique (et photographique) comme un substitut de l'expérience qui permettrait d'accéder à un système de perception. Cette conception impliquait des notions racialisantes et imposait une division entre sujet et objet (Poole, 2005).

C'est dans ce contexte que Sol Worth (chercheur en communication) et John Adair (anthropologue) ont fait l'expérience de confier une caméra à un groupe de Navajos pour étudier les possibles usages divergents de la narration visuelle dans une logique de grammaire universelle depuis une perspective chomskienne (Chomski, 1968 [2006]). En

creusant dans la différence culturelle, ils ont pris comme point de départ le manque de connaissances que les Navajos avaient en ce moment-là à propos de l'esthétique, la technique et les narratives audiovisuelles.

Le projet *Navajo Film Project* (1966) consistait en former sept étudiants diné (Navajos) de la communauté Pine Springs en Arizona à l'utilisation de caméras de 16mm. Ils devaient exécuter le processus complet de production d'un film, depuis le scénario jusqu'au montage et la projection, sous la guidance et la tutelle de cette équipe de chercheurs. Worth et Adair ont volontairement omis de leur expliquer certains principes de composition et de montage pour pouvoir analyser un regard « vierge ». Cependant, ce premier passage de la caméra aux mains des indigènes n'a pas relevé pas pour autant l'expectative des chercheurs. En effet, ils n'ont pas pu assister au développement d'un pur « regard navajo » du fait que le regard cinématographique est indissociable des conditionnements que lui impose son dispositif (Arnheim, 1981 2001 [20011981] ; Aumont, 2013 ; Niney, 2002) et se trouve forcément affecté par de nombreux facteurs pas exclusivement techniques, ou obéissant à des choix individuels. Parmi ceux-ci on peut compter l'incidence de la présence de la caméra dans un environnement social déterminé, la présence corporelle du sujet filmé, et les tensions inhérentes au fait d'être derrière la caméra ou en face d'elle.

Au-delà des aspirations positivistes du projet et des critiques théoriques qu'il a éveillées, ce premier cinéma indigène constitua une rupture innovatrice dans le monopôle de l'usage de la caméra. Par la suite, à partir des années 80, le cinéma indigène commença à prendre part dans des processus d'autodétermination ainsi que dans des luttes politiques et des recherches de revitalisation culturelle (Aufderheide, 1995 et 2008 ; Bessire, 2009 et 2017 ; Córdova, 2011 ; Córdova et Zamorano, 2005 ; Salazar et Córdova, 2011 ; Ginsburg, 1991, 1994 et 2011 ; Schiwy, 2003 et 2009 ; Turner, 1992 ; Wortham, 2013) dans lesquelles, depuis un positionnement politique plus mûr, se tissèrent progressivement de nouveaux types de liens entre chercheurs et communautés (*cf.* Cayón, 2017 ; Ramos, 2011 et 2017).

VII — LA RESTITUTION DES FILMS ET LES MOUTONS DE SAM

Pour penser la souveraineté visuelle nous reprendrons le célèbre dialogue qu'eurent Sol Worth et John Adair au moment d'arriver dans la communauté de Pine Springs pour mettre en marche leur projet. Au moment d'expliquer leur projet à un vieux chamane, celui-ci leur demanda si la réalisation du film profiterait ou desservirait les moutons. Après avoir

entendu une réponse négative à ces deux questions il rétorqua : « Alors, pour quoi faire des films ? ». Ce dialogue, ainsi que ses métaphores, nous révèlent ce qu'ont été les négociations d'entrée au terrain. Les chercheurs n'avaient pas de certitudes concernant les bénéfices potentiels issus de la réalisation de leur film, au-delà de leur seule valeur académique.

Au fil des années, de nombreux chercheurs ont tenté de répondre à cette question. Une des possibles réponses que nous pouvons apporter est que le film, conçu comme un registre qui traverse le temps, peut subir des réinventions et des réappropriations, et participer dans l'agencement de nouveaux sens et usages. Dans l'actualité, les cinéastes navajos ont historicisé leurs pratiques et peuvent réclamer le *Navajo Film Project* comme une partie intégrante de leur patrimoine visuel dans le contexte d'une société qui cherche à récupérer certaines traditions et modes de vie profondément transformés au cours des dernières décennies, et qui trouve dans ces films une opportunité de médiation entre son passé et son présent (Ginsburg, 2011).

En 2007, les films ont été restaurés, numérisés et publiés en DVD. Plus de 50 ans s'écoulèrent pour que les Navajos puissent assister de nouveau à la projection de leurs films. Leur réédition représente un pas en avant dans l'établissement d'une *souveraineté visuelle* dans le sens que lui attribue Raheja (2010), et qui implique le recul des stéréotypes colonialistes et la reconnaissance de la participation indigène dans les représentations, même dans des films dans lesquels les réalisateurs sont étrangers, comme *Nanook of the North* (Raheja, 2007).

Nous pouvons signaler un cas similaire dans la valorisation *a posteriori* des premiers apports de *Videos nas aldeias*, dans lesquels les protagonistes ont qualifié les films produits de « trésors », par analogie au rôle qu'ils ont joué dans leur communauté. À partir de ces exemples nous nous questionnerons à propos de la portée et des limites du concept de souveraineté visuelle.

VIII — « SCREEN MEMORIES », RÉÉCRIRE LE PASSÉ À TRAVERS LE CINÉMA

La question des archives, du patrimoine culturel matériel et immatériel, du contexte et de la restitution des films et des photographies aux communautés est particulièrement actuelle. Quittant les archives, ce matériel permet de nouveaux emplacements et de nouveaux agencements aux mains des indigènes. Nous reprendrons la catégorie *screen*

memories de Faye Ginsburg, (« souvenirs-écran ») qui fait contrepoids à la notion proposée par Freud. Chez Ginsburg, elle décrit les tensions entre le passé oublié et la visibilité actuelle à laquelle sont parvenus les indigènes avec le cinéma et la vidéo. Nous observons, dans l'usage des médias par les indigènes, un processus inversé à ces *screen memories*, qui cherche à récupérer l'histoire collective et la transmettre aux nouvelles générations, contrairement aux messages issus des médias dominants.

IX — LE CINÉMA COMME MEDIATION

De nombreux réalisateurs ont hybridé des méthodes observationnelles avec des regards de plus en plus réflexifs et performatifs à partir de la perspective du cinéma ethnographique (Grimshaw et Ravetz, 2009). Lorenzo Ferrarini (2017) avance que la réalisation d'un documentaire puisse être considérée « énactive », d'après la notion de Francisco Varela (Varela, Thompson et Rosh, 1992). Ce faisant, il propose d'explorer l'élaboration d'un film avec la participation des sujets filmés et en interagissant avec eux. Cette approche, visiblement influencée par Rouch, ne conçoit pas la réalisation audiovisuelle comme une entreprise solitaire ou solipsiste, mais comme un moyen d'interaction dans lequel tous les participants se voient affectés et la personne derrière la caméra est considérée également comme part et catalyseur de ce qui a lieu devant celle-ci.

Dans le cinéma réalisé de manière communautaire l'individualité s'estompe souvent car la question de la paternité de l'œuvre se définit par l'intermédiaire de consensus sociaux et de critères décisionnels différents de ceux des ethnocinéastes. Malgré des enjeux semblables, le processus du tournage dans une communauté indigène altère le cours normal des événements et génère des comportements inhabituels et des manières de s'exprimer impensées pour les sujets eux-mêmes.

Dans le domaine du cinéma ethnographique, le travail précurseur de Rouch et de ceux qui l'ont suivi ont tracé un chemin vers un cinéma plus équitable pouvant fonctionner comme médiation. Il a présagé que le cinéma ethnographique d'aujourd'hui serait indigène ou anthropologie partagée ; un cinéma polyphonique, performatif, inachevé, en constant processus de construction collaborative.

X — LE CINÉMA INDIGÈNE. UN CINÉMA INVERSÉ ?

Repenser les différentes approches du cinéma ethnographique depuis la fin du XIX^e siècle nous mène à réfléchir à propos des pratiques contemporaines d'ethnographie partagée. Dans cette partie, nous présenterons les thèses de chercheurs comme Alcida Ramos (2011), la mise en pratique d'une « anthropologie inversée » en Nouvelle-Guinée par Stuart Kirsch et les travaux ethnographiques de nombreux anthropologues qui reprirent le travail de Bruno Latour pour avancer l'idée d'une « anthropologie symétrique » (1994 [2012]).

Nous passerons également en revue les thèses livrées par l'anthropologue Roy Wagner dans l'ouvrage *The invention of Culture* (1974 [2016]). Cet auteur fut le premier à avancer l'idée d'une anthropologie inversée. Selon lui, la culture n'est pas un phénomène voué à être décrit par un anthropologue, mais une invention, le produit d'une objectivation qui a lieu dans la rencontre entre l'anthropologue et les natifs et qui sert à organiser l'expérience vécue dans le cadre de cette confluence. Cet acte créatif n'est pas unidirectionnel, car les deux parties fournissent un apport créatif dans l'acte de réinterpréter l'autre (Wagner, 2016, p. 11). D'après Wagner, les natifs mènent eux-aussi un exercice anthropologique d'invention : une anthropologie inversée. Transposant ce point de vue au cinéma, nous nous demanderons si la caméra, une fois aux mains des indigènes, peut être comprise également comme anthropologie inversée ou « cinéma inversé ».

Pour répondre à ce questionnement nous proposerons divers registres d'analyse. Premièrement, considérer la caméra comme un dispositif porteur d'un nouveau langage, d'une démarche de travail, et d'un ensemble de notions qui, au moment de s'inscrire dans les dynamiques d'une communauté, sont à l'origine d'un choc culturel et d'une manière de créer du discernement à partir de cette rencontre. En deuxième instance, contrairement à l'ethnographe —qui crée la culture des « autres»— considérer la caméra en tant qu'outil conduit à l'objectivation du vécu des indigènes par eux-mêmes. L'exercice ne correspond pas seulement à décoder son usage —car il ne fait pas seulement référence aux aspects techniques, mais, principalement, à l'aspect performatif et transformatif de l'acte cinématographique— mais à objectiver leur propre vie selon leurs propres termes et objectifs. Ce processus d'objectivation existe principalement dans le sens d'une médiation. En apprenant à se montrer face aux caméras, les indigènes se réinventent ; ils transforment l'outil pour créer quelque chose de nouveau qui n'est ni du côté de l'anthropologie classique, ni du côté de l'anthropologie inversée, mais quelque part dans l'entrelacs de cette rencontre.

L'outil objectivant-caméra comporte certes un code inhérent en tant que dispositif, mais permet toujours un jeu flexible et créatif cependant. Par conséquent, le cinéma doit être conçu comme un *médium*, comme médiateur, comme un espace expérientiel qui permet l'entrée de diverses dimensions de l'expérience sociale.

CHAPITRE II : L'AVENEMENT DU CINEMA AMÉRINDIEN DANS LA PROVINCE DU CHACO

Dans ce chapitre nous aborderons le contexte historique, social et politique qui a donné naissance à un espace de cinéma indigène dans la province du Chaco. Nous analyserons les relations qui se sont établies entre les réseaux de cinéastes et de communicateurs à l'échelle internationale. Nous enquêterons sur les conjonctures nationales et provinciales qui ont fomenté ou entravé le surgissement de l'Espace de Cinéma Indigène dans le cadre de la structure étatique de la province. Nous chercherons également à comprendre le lien entre les indigènes et l'État du Chaco, tout comme le rôle d'autres acteurs impliqués. Finalement, nous confronterons notre analyse à des expériences menées dans d'autres pays pour mettre en évidence la singularité du cas *chaqueño*.

En 2008 surgissait un espace de formation audiovisuelle pour indigènes au sein de la structure étatique de la province du Chaco. Ce chapitre est voué à développer les différents contextes —international, national et local— qui ont rendu possible sa formation.

I — MÉDIAS INDIGÈNES, UN PANORAMA AMÉRICAIN.

Historiquement, les sociétés colonialistes ont utilisé la photographie et le cinéma pour construire une image de l'indigène à leur guise. Le fait que les indigènes apprennent à manier d'eux-mêmes les outils de représentation de l'Occident peut donc être compris comme un cheminement vers l'autodétermination. En 2008, au moment de l'apparition des ateliers de cinéma dans le Chaco, paraissait l'ouvrage *Global indigenous media: cultures, poetics and politics* (Wilson et Stewart, 2008), un recueil d'articles sur les médias de communication indigènes dans les cinq continents. Ceci constitue une preuve qu'à cette époque les peuples faisant usage des outils audiovisuels étaient déjà nombreux. Ce fait nous mène à penser que pour analyser le cinéma indigène dans le Chaco il est nécessaire d'opérer un changement d'échelle de manière à comprendre son ancrage dans le contexte international.

Il est important de signaler que, depuis la fin des années 80, les initiatives durables ainsi que les centres les plus productifs en termes de réalisation et distribution de vidéo indigène se trouvent dans le Sud du Mexique, en Bolivie et au Brésil. En Bolivie, par exemple, le Centre de Formation et Réalisation Cinématographique (CEFREC), a conçu et perfectionné des méthodes d'enseignement qui ont permis la mise en marche d'écoles itinérantes de formation de cinéastes indigènes dans ce pays. Nous retrouvons d'autres cas de cinéma indigène en Équateur et en Colombie, et en moindre mesure, au Chili, en Argentine, et au Paraguay.

II — RÉSEAUX LATINO-AMÉRICAINS DE COMMUNICATION INDIGÈNE

L'appropriation de ces formes de communication peut être mise en rapport avec les processus d'autodétermination mobilisés par les luttes et les revendications de différents peuples indigènes et autres populations non hégémoniques. Ceux-ci sont apparus au milieu des années 80 et ont convergé au début des années 90 quand nombre d'indigènes ont rejeté les célébrations du cinquième centenaire de l'arrivée des colonisateurs en Amérique. Ce changement de décennie a été témoin de nombreuses mobilisations et d'une participation accrue des peuples indigènes dans la politique nationale, notamment dans des pays comme l'Équateur, le Mexique et la Bolivie.

C'est dans ce contexte que s'est créée en 1985 la Coordination Latino-américaine de Cinéma des Peuples Indigènes (CLACPI) dans la Ville de Mexico.

Au fur et mesure que certaines de ces expériences gagnaient en visibilité, les festivals, sélections et remises de prix de la CLACPI ont commencé à valoriser le processus de réalisation et la valeur poétique par-dessus de l'esthétique audiovisuelle. Leur objectif était de présenter la production d'un cinéma *enraciné* socialement. Ce tournant vers la *poétique* répondait à la volonté de faire prévaloir la capacité des peuples indigènes à s'approprier des processus de réalisation par-dessus de l'importance du parachèvement du produit final. Dans cette optique, les prix étaient attribués à des films qui ne répondaient pas nécessairement aux canons esthétiques de l'industrie dominante, ou qui ne faisaient pas particulièrement preuve d'excellence technique, mais qui étaient traversés par des processus de réalisation communautaires ou qui témoignaient de processus politiques et sociaux. De là que de nombreux chercheurs aient proposé de repenser le cinéma indigène, désormais qualifié

également de *vidéo imparfaite*, dans la continuité du cinéma révolutionnaire des années 60 et 70.

III — TROIS FAITS CLÉS POUR COMPRENDRE L’AVÈNEMENT DU CINÉMA AMÉRINDIEN DANS LE CHACO

Au début de l’année 2008 un espace audiovisuel pour indigènes a commencé à se mettre en place sous l’égide institutionnelle du Sous-secrétariat de Culture du Chaco. C’est dans ce cadre qu’ont débuté les ateliers de formation audiovisuelle et le festival de cinéma qui continue à avoir lieu de nos jours. Grâce à ces ateliers de nombreux films documentaires ou de fiction ont été tournés. La réalisation des festivals, de son côté, a permis de compiler plus de cent films pour former une vidéothèque autour de la thématique indigène.

Dans le Chaco, ces lieux de formation audiovisuelle ont été en grande mesure liés à l’État de la province, et de manière plus spécifique, à la création de l’Institut de Culture du Chaco (ancien sous-secrétariat de Culture). Cette structure était traversée par l’action d’artistes, politiciens ou activistes —indigènes ou pas— dont les apports ont été déterminants pour la création d’un espace spécifique pour le cinéma indigène. Des tentatives de création d’associations de communication audiovisuelles menées par des indigènes en dehors du cadre étatique ont également eu lieu.

Il est nécessaire de tenir en compte trois faits fondamentaux qui nous livrent différentes dimensions du cinéma et des luttes des peuples indigènes à divers registres d’analyse (local, national et international). En première instance, un fait ponctuel : l’entretien fait en janvier 2008 à Melitona Enrique, survivante du massacre de Napalpí. En deuxième instance, la création de l’Institut de Culture du Chaco, conséquence de la Loi Provinciale de Culture de 2007, et la création au sein du dit institut, du Département de Cinéma et Espace Audiovisuel (DeCEA). En troisième instance, l’organisation du premier Festival de Cinéma Indigène au Chaco, en août 2008.

IV — L’HISTOIRE LOCALE. MONTRER LA “JOIE DE SURVIVRE”

Au début du mois de janvier 2008 certains représentants indigènes ont interviewé Melitona Enrique, une des dernières survivantes du massacre de Napalpí (1924) par l'intermédiaire du DeCEA. Juan Chico, Lecko Zamora, Desiderio Lorenzo et David García étaient en charge des entretiens alors que Rafael Medina et Marcelo Pérez ont pris en charge le côté technique de l'audiovisuel. Le titre de l'entretien est *Ra nqa' alaxa yo'ot ra tonaxac, La joie de survivre*. Le court-métrage montre un fragment de l'entretien dans lequel la protagoniste, âgée d'une vingtaine d'années au moment des faits, remémore le carnage : le massacre indiscriminé d'enfants, femmes et personnes âgées, la fuite des survivants dans la forêt, les jours passés en cachette dans la famine et la terreur, la répression militaire, l'impossibilité d'enterrer les morts.

Avec ce court-métrage les indigènes *chaqueños* ont fait leurs premiers pas dans le cinéma. Ils ont trouvé dans celui-ci un outil pour faire le témoignage de leur histoire. Le cinéma était devenu pour eux un outil supplémentaire dans la tâche de rendre visible un univers nié et oublié par l'histoire et la société argentines.

Juan Chico (en charge de l'Espace de Cinéma Indigène depuis ses débuts) et Lecko Zamora —représentants des peuples Qom et Wichí respectivement— avaient déjà collaboré dans un projet qui visait à inviter divers secteurs de la population à réfléchir sur l'univers indigène *chaqueño*. En 2005 et 2007, ils avaient mené l'initiative de rencontrer des étudiants dans les universités pour discuter de philosophie et politique, non pas depuis une posture partisane, mais dans le but de générer un débat avec des jeunes en pleine formation intellectuelle.

Contrairement à ce qui a eu lieu dans la plupart des pays latino-américains, l'Argentine s'est construite comme État-nation à partir d'un discours d'effacement des populations indigènes. Dès la fin du XIXe siècle, l'avancée de l'agriculture et de l'élevage sur leurs territoires avait contraint les indigènes survivant aux offensives militaires à choisir entre résister et habiter dans des terres inhospitalières, s'invisibiliser dans les périphéries urbaines ou choisir une insertion précaire dans le marché du travail ou dans le réseau d'assistanat d'un État et d'une société qui leur tournaient le dos. L'entretien fait à Melitona Enrique, fait initiatique du cinéma indigène local, a été pensé comme un moyen de rendre visible le génocide et les formes de résistance des indigènes. Ainsi, le dispositif audiovisuel s'ajouta à l'éventail de dispositifs mis en place pour mettre en lumière les différentes luttes indigènes ayant pour but de contribuer à leur autonomie et au développement d'une voix propre.

V — LE PANORAMA NATIONAL ET LA MISE EN MARCHE D'UN ESPACE DE CINÉMA INDIGÈNE DANS LA PROVINCE

Au mois de décembre 2007, Jorge Milton Capitanich, du Front pour la Victoire, assume les fonctions de gouverneur de la province du Chaco. Sa nomination a été à l'origine de nombreux changements institutionnels dans la province, dont la création de l'Institut de Culture. Ce changement de gouvernance s'est accompagné d'une hausse considérable des investissements visant à améliorer le fonctionnement de la province, ainsi que de l'ouverture de nouveaux domaines de travail gérés par des spécialistes recrutés pour l'occasion.

C'est important de dénoter les changements qui ont impulsé l'industrie cinématographique et diversifié les produits audiovisuels à travers le pays. La Loi de Développement et Régulation de l'Activité Cinématographique (Loi N° 24.377), approuvée en 1994 et mise en application en 1995, a été un premier levier d'activation du cinéma. Grâce à cette loi, le budget du Fond de Développement a été multiplié par cinq et une nouvelle allocation destinée aux médias électroniques a été mise en place. Cependant, les premières subventions règlementées par cette loi étaient particulièrement restrictives et peu de réalisateurs ou d'équipes techniques ont validé les prérequis de ces aides dans un premier temps.

Une brèche s'est ouverte par la suite avec l'incorporation de nouveaux concours ayant moins de prérequis. En 2008 sont mis en place des concours d'acquisition de droits de diffusion télévisée pour les produits numériques et de nouveaux formats numériques se rajoutent à la liste de contenus aptes à la diffusion. À cette période apparaît également dans la région du Nord-est argentin (NEA) un réseau de réalisateurs et de festivals qui commence à faire du cinéma en dehors de Buenos Aires grâce nouveau système de subventions publiques.

Par ailleurs, la Loi de Services de Communication Audiovisuelle (Loi N° 26.522) promulguée en 2009, prévoyait la participation des peuples indigènes en tant que communicateurs et réalisateurs. Ils sont d'ailleurs nombreux à avoir participé activement des discussions publiques convoquées avant le débat de cette loi dans le Congrès. Cette expérience a contribué à former et approfondir le regard des indigènes sur leur droit à la communication et a été à l'origine d'alliances entre divers groupes indigènes au niveau national. Malgré de grandes attentes, la Loi de Médias a généré aussi de grandes déceptions. Pour commencer, elle n'a jamais été véritablement mise en œuvre, même

pendant le gouvernement kirchneriste. Par la suite, après le changement de gouvernement en 2015, nombre de ses articles ont été modifiés par le Décret National d'Urgence 267/2015.

La Loi de Médias stipulait que 10 % des fonds collectés par voie fiscale devraient être alloués aux projets de communication des peuples originaires. Elle prévoyait également l'installation et la manutention de services radiophoniques ouverts, Am et Fm. Cependant, il n'y a pas eu d'évolution concrète dans ce sens pendant le gouvernement kirchneriste, et dans le contexte actuel, rien ne semble annoncer que cet aspect de la loi se concrétise non plus.

En 2012 se lançait Wall Kintun, la première chaîne télévisée mapuche (peuple indigène de la Patagonie). Cependant, six mois après seulement, les membres du conseil de la chaîne dénonçaient déjà le manque de matériel, d'entraînement et de soutien étatique en général. Si nous devons jauger à quel point l'essor de l'industrie audiovisuelle observé depuis 2004 a bénéficié les peuples indigènes, force serait de constater qu'il l'a fait de manière collatérale : ce contexte a contribué à la création de nouveaux festivals et au surgissement de nouveaux cinéastes dans la région du NEA, où les productions locales de films étaient très rares avant la fin des années 90.

L'engagement de divers acteurs locaux a été déterminant pour l'avènement d'un cinéma indigène dans le Chaco. Parmi eux on peut citer Marcelo Pérez, qui avait entrepris d'amener le cinéma à l'intérieur de la région et projeter des films dans les zones inondées dès 1995. En 1997, le Sous-secrétariat de Culture équipe Pérez et ses collaborateurs d'une camionnette pour contribuer à leurs activités. Au cours de ses voyages et projections dans la province, Pérez a également l'occasion de diriger des ateliers sur le terrain. Peu de temps après, il mettait en place un département audiovisuel dans un centre d'études de Resistencia. Finalement, en 2007, il a été appelé à créer un projet d'espace audiovisuel pour le Sous-secrétariat de Culture. Jusqu'à ce moment-là, il n'y avait aucun espace de cinéma en fonctionnement dans la province.

Le Département de Cinéma et Espace Audiovisuel (DeCEA) a commencé à fonctionner au début de 2008. Au sein de celui-ci est née l'Aire de Cinéma Indigène, dirigée par Juan Chico et une équipe de jeunes communicateurs.

En 2007 fut promulguée la Loi Provinciale 6255 (Loi de Culture) qui a conduit à la fondation de l'Institut de Culture du Chaco. Au sein de cette nouvelle structure institutionnelle, le DeCEA deviendrait la Direction de Cinéma et Espace Audiovisuel (DCEA) qui serait dirigée par Marcelo Pérez jusqu'en 2011. La DCEA a conservé son statut administratif de direction jusqu'en 2015, date à laquelle la nouvelle gestion a modifié

l'organigramme de l'Institut de Culture, et l'a déclassée à son ancienne (et moindre) hiérarchie au sein de l'institution.

VI — TISSER DES LIENS AVEC L'AMÉRIQUE-LATINE : FESTIVALS, ATELIERS DE CINÉMA ET ÉCHANGES ENTRE PEUPLES

Au moment d'organiser le festival de cinéma, en 2008, il a été conçu en dehors des paramètres habituels qui caractérisent ce genre d'événements, généralement ancrés dans les centres urbains et les salles de cinéma. À ses débuts, le Festival de Cinéma des Peuples Indigènes avait lieu au sein des communautés indigènes dans différentes localités de l'intérieur de la province et la journée de clôture se terminait avec une projection de cinéma en continu à Resistencia. L'objectif était de toucher le public le plus large possible et de montrer une sélection internationale de films échappant aux canons classiques des festivals. L'optique du festival visait à ce qu'on désigne le cinéma *imparfait*.

Chaque année, l'INCAA réalisait une rencontre régionale de "cinémas mobiles". Cette année de 2008 la rencontre aurait lieu dans le Chaco, au mois d'août. Pour l'occasion, Marcelo Pérez a proposé aux cinémas mobiles de la région d'articuler la rencontre avec le 1^{er} Festival de Cinéma des Peuples Indigènes, alors naissant. Dans chaque fourgon de cinéma mobile voyageait un instituteur bilingue qui jouait le rôle d'interprète et accompagnait les débats dans la langue indigène de chaque zone.

Ces rencontres et projections ont été des lieux de débat dans lesquels les organisateurs ont eu l'intention de réunir les trois peuples indigènes officiellement reconnus dans la province du Chaco : les Qom, Moqoit et Wichí.

Les festivals ont été donc l'occasion de réunir les indigènes de différentes zones de la province, les former dans l'utilisation des outils audiovisuels, et faire dialoguer l'environnement local avec d'autres expériences du milieu latino-américain. L'équipe du CEFREC bolivien, par exemple, a été convoqué les quatre premières années pour réaliser des ateliers de formation. Le festival de cinéma a continué d'avoir lieu au cours des dix dernières années, avec la particularité d'être très variable en termes de date, moyens et format.

VII — AVEC L'ÉTAT OU SANS LUI ?

Selon Juan Chico : « ... l'État est le principal organisme à violer les droits des peuples indigènes. La moindre chose qu'il puisse faire dans le cadre d'une réparation historique est d'allouer des fonds de soutien et accompagner les processus politiques de réalisation ».

Deux éléments clefs ont surgi des différentes discussions avec les fondateurs du cinéma indigène *chaqueño*. En premier lieu, qu'on pouvait comprendre l'appropriation des outils audiovisuels par les indigènes par rapport au mal-être causé par le dialogue asymétrique d'un contexte historique colonialiste qui déterminait à leur place quels étaient leurs besoins sans leur octroyer le « droit à répliquer » ou à s'exprimer eux-mêmes. Dans ce sens, la formation d'un espace de cinéma indigène dans le DCEA a été présentée comme une voie pouvant contribuer à équilibrer ce dialogue. Pour Juan Chico, Marcelo Pérez avait réussi à comprendre qu'on ne « pouvait plus continuer à travailler *pour* les indigènes *sans* les indigènes ». La fondation du Département a donc contribué à l'autonomie des indigènes en leur permettant de construire leurs propres discours.

En deuxième lieu, de nombreuses initiatives d'organisation ont cherché des alternatives à travailler conjointement avec l'État de la province. En 2009, pendant les ateliers de Wichí-El Pintado, les communicateurs indigènes du Chaco ont formé la Coopération Audiovisuelle Indigène Argentine (CAIA). La création de cet espace a été motivée par des personnes du CEFREC. Celles-ci ont transmis l'expérience bolivienne de la CAIB, fondée en 1996 dans le but de coordonner les activités des communicateurs dans différents lieux du pays. Dans le Chaco, cette organisation a été pensée comme un espace autonome des structures étatiques en mesure d'articuler les recherches de financement. Elle a servi par la suite à rendre visibles les indigènes argentins au niveau international.

En 2012 avait un débat interne à la CAIA dans l'objectif de déterminer si investir ce groupement d'une portée nationale ou non. Le résultat de ce débat a été la création de la Coopération de Communication Audiovisuelle Argentine (CCAIA), qui compta avec seulement 60% de votes favorables à sa création. Certains des opposants de cette initiative ont continué leurs activités sans faire recours à celle-ci. Ce groupe scindé a continué à travailler principalement dans la zone de l'Impénétrable, dans le domaine des radios communautaires et, en moindre mesure, de l'audiovisuel.

Depuis 2011, l'État national et l'État de la province réduisent progressivement le soutien économique au Festival de Cinéma des Peuples Indigènes, ce qui a rendu impossibles les interventions internationales, les projections dans l'intérieur de la province, et l'attribution de prix.

VIII — LE DEVENIR DU CINÉMA INDIGÈNE DANS LE CHACO

Le cinéma indigène du Chaco naît donc au milieu de divers processus de communication indigène ayant lieu en Amérique-latine. Le CEFREC et la CLACPI ont influencé et accompagné sa configuration lors de ses premières années d'existence. Cependant, les communicateurs de la région n'ont pas réussi à assurer sa viabilité économique en-deçà de la structure étatique, ni à tisser des alliances durables entre les différents peuples. À partir de 2011 ils ont subi un affaiblissement financier progressif de leur aire culturelle et le travail qui articulait jadis différentes communautés est devenu principalement local et ponctuel.

À son tour, l'Aire de Cinéma Indigène de l'actuelle DCAAD a perdu progressivement en présence indigène et ne compte plus avec une stratégie de communication interethnique active. Juan Chico a continué de former des espaces de militance voués à mettre en lumière l'histoire et les massacres indigènes et continue à participer dans la DCAAC. Cependant, il n'est pas un spécialiste du cinéma et son projet a une visée plus large et généraliste. Bashe Charole continue de travailler dans l'Institut de Culture du Chaco comme porte-parole des peuples indigènes où il coordonne des activités avec l'Institut de l'Aborigène Chaqueño (IdACh), désormais présidé par sa sœur.

Eduardo Adrián Dellamea et Jorge Tirner ont succédé à Marcelo Pérez à la direction de la DCEA entre fin 2011 et fin 2014. Tous deux ont réduit le soutien de l'institution aux revendications indigènes. Cependant, le festival s'est maintenu comme une forme de résistance. Quand Rolando Ruiz a assumé la direction, en décembre 2014, cette situation s'est renversée : les politiques des festivals ont changé à nouveau et le mot d'ordre a été de permettre aux indigènes de l'intérieur de participer dans les espaces de formation. Nous y avons conduit un atelier de cinéma conjointement avec Marcelo Pérez août 2015 dans ce contexte. En 2016, nous avons également conduit les ateliers sur lesquels s'est construit le terrain de cette thèse, dont certains se sont reproduits en 2017 et 2018, même après la fin de notre travail ethnographique.

La demande de formation cinématographique au sein de diverses communautés s'est déliée progressivement d'un projet politique de communication indigène comme ceux du CEFREC et de la CLACPI et le cinéma indigène a perdu graduellement sa force en tant que « stratégie de communication ».

CHAPITRE III : LA NATION CACHÉE. PREMIERS PAS VERS UNE SOUVERAINETÉ VISUELLE

Dans ce chapitre nous aborderons le tournage du film *La nation cachée dans la météorite*, premier film réalisé par les indigènes du Chaco suite aux ateliers dirigés par l'équipe bolivienne du CEFREC. Nous questionnerons son articulation avec la notion de souveraineté visuelle avancée par Michelle Raheja et ferons le détail des enseignements proposés par le groupe du CEFREC. Nous passerons également en revue les concepts fondamentaux du cinéma indigène auxquels se sont formés les premiers cinéastes du Chaco.

Lors du 3^{ème} Festival de Cinéma des Peuples Indigènes en 2010, Iván Sanjinés —alors directeur du CEFREC— a conduit un atelier sur le cinéma et la communication indigènes dans la DCEA. Il mettait en revue l'univers de réseaux et de productions audiovisuelles pratiquement sous-terraines qui avaient lieu en Amérique-latine. Pendant ces journées-là, nous avons eu l'occasion de tisser des liens avec l'équipe de la DCEA et apprendre qu'à ce moment même des indigènes de diverses localités tournaient leur première fiction : *La nation cachée dans la météorite*.

I — LA MISSION DU CEFREC ET DE LA CAIB. RÉSEAU DE COMMUNICATEURS EN BOLIVIE ET AMÉRIQUE-LATINE

Les premiers festivals de cinéma indigène réalisés dans le Chaco ont été un espace de formation ayant conduit à la mise en place d'un dispositif de distribution et de diffusion cinématographique auprès des communautés indigènes rurales de l'intérieur. Les quatre premières années, la formation audiovisuelle a été à charge du CEFREC qui, conjointement avec la Coordination Audiovisuelle Indigène de Bolivie (CAIB), a créé un réseau de communication focalisé dans le cinéma autochtone. À travers la pratique audiovisuelle, le CEFREC soutenait les initiatives politiques, éducatives et culturelles des groupes subordonnés de Bolivie. Il assurait également l'entraînement technique nécessaire au

tournage, la réalisation et la distribution. La CAIB répondait quant à elle aux besoins d'articulation et de communication des réalisateurs des régions concernées.

Historiquement, de nombreuses organisations boliviennes ont établi des alliances entre différentes ethnies et classes pour résister aux mesures du gouvernement. Ces organisations ont préparé les bases du Mouvement au Socialisme (MAS) qui, en 2005, permettait à Evo Morales de devenir le premier président indigène du pays. L'activisme politique des indigènes boliviens a été déterminant pour les productions audiovisuelles et les stratégies de distribution et de communication réalisées à travers la CEFREC et la CAIB,

Dans ce contexte de lutte, d'organisations politiques et d'alliances de groupes subalternes est né le Plan National de Communication Audiovisuelle Indigène (1997). Le Plan National a rendu possible la formation et la diffusion du cinéma indigène à partir du travail mené jusqu'alors par la CEFREC et la CAIB.

L'actualité historique et politique a beaucoup influencé les thématiques des vidéos produites pour le CEFREC-CAIB. Quand le Plan National a commencé, les films étaient basés sur des récits oraux compilés dans chaque région. Par la suite, sont apparus des documentaires sur les revendications indigènes comme l'accès au territoire et à l'éducation bilingue, entre autres. Après 2005, la reconstruction de moments historiques a pris le dessus, et finalement, à partir de 2009, ce sont des réflexions sur la nouvelle constitution qui sont les plus récurrentes en général.

Le cinéma indigène bolivien est conçu comme une activité de transformation sociale sur le long terme. Il appréhende le cinéma ethnographique d'un regard critique et aspire à ce que les vidéos opèrent en tant qu'outils de conscientisation politique au sein des communautés indigènes. Généralement, il s'agit d'histoires issues d'expériences collectives et font preuve d'une sensibilité particulière aux questions *urgentes*. Dans le Chaco, le cinéma indigène s'est inspiré de ce modèle pour diffuser des processus politiques et provoquer des alliances et des échanges entre les peuples de différentes régions. Souvent, différentes communautés se sont organisées pour insister à l'unisson sur des problématiques communes. Quand le CEFREC dicta les premiers ateliers de cinéma dans le Chaco (2008-2011), la formation portait certes sur l'aspect technique, mais aussi sur la compréhension politique de l'indigénisme, sur les droits des indigènes, et sur la mobilisation de l'audiovisuel en tant qu'outil politique.

II — ATELIERS DU CEFREC DANS LE CHACO, VERS UNE COMMUNICATION INDIGÈNE

De manière générale, les ateliers dictés par le CEFREC commençaient avec un débat autour de l'identité. Interroger les participants sur comment ils s'identifient eux-mêmes servait habituellement de déclencheur, pour réfléchir par la suite sur les formes que prend la cohabitation culturelle dans le territoire national et le besoin de se connaître mutuellement entre cultures. Ces questionnements ont conduit à des réflexions plus complexes. Au Chaco comme au Mexique, « le langage des médias indigènes s'apprend et s'articule avec des discours activistes, institutionnels et académiques sur la diversité culturelle » (Zamorano, 2017, p. 58). À partir de ces bases, les ateliers visaient les besoins spécifiques des peuples indigènes en termes de communication, ainsi que la manière d'aborder la communication conjointement.

Les ateliers conduits par Iván Sanjinés et Milton Guzmán ont impliqué des représentants des Qom, Moqoit et Wichí de la province. L'enseignement était empirique, par l'observation et la pratique. Le but consistait en que les participants s'approprient des outils par le biais de l'expérience. La méthode de formation technique consistait quant à elle à projeter des films classiques, comme ceux de Charles Chaplin, pour relever leurs particularités techniques. Pendant la journée ils profitaient de la lumière pour s'instruire dans l'usage de la caméra, puis, la nuit, ils projetaient des films de provenances diverses pour explorer la multiformité du média.

Le premier atelier du CEFREC dans le Chaco a eu lieu en 2008 à Villa Río Bermejito. Il a duré trois jours et sa vocation a été à la fois d'initier des jeunes et de consolider les connaissances des participants plus expérimentés. Le programme de l'atelier comprenait le tournage de court-métrages, le visionnement de films locaux et étrangers, et la mise en revue des divers procédés disponibles pour aborder le côté narratif et esthétique du film. D'après Juan Chico, le CEFREC prétendait former des communicateurs capables de construire un « regard propre » sur leur société et comprendre le cinéma comme « un outil pour commencer à décoloniser certaines choses ».

L'équipe du CEFREC est revenue en 2009 pour diriger cette édition de l'atelier dans la modeste localité de Wichí-El Pintado. Ces rencontres ont été consacrées au repérage d'histoires ou de récits sur lesquels bâtir un projet de tournage. L'histoire du Moqoit Juan Carlos Martínez a été retenue parmi la sélection. Le critère décisif a été le caractère

« urgent » de ce sujet lié à la disparition du langage et de l'identité moqoit. Le premier scénario de fiction indigène du Chaco répondait à la nécessité de servir comme un outil de sauvetage culturel. La première de *La nation cachée dans la météorite* a suscité un grand succès dans le festival de cinéma indigène de 2011.

CINÉMA INDIGÈNE DU CHACO. VERS UNE SOUVERAINETÉ VISUELLE ?

Dans son étude des représentations des indigènes du Nord dans le cinéma, Michelle Rajeha (2010) pose le concept de souveraineté visuelle en réplique à l'analyse contemporaine des formes d'autoreprésentation indigène. La souveraineté visuelle est conçue comme une stratégie qui permet de déconstruire les représentations indigènes réalisées par ethnographes et voyageurs. Le concept entend également générer des questionnements plus amples à propos de la souveraineté indigène et plaider pour la constitution d'un pouvoir politique à l'intérieur comme à l'extérieur de la jurisprudence légale dominante.

Raheja propose que la souveraineté visuelle inaugure une pratique qui incorpore les traditions indigènes de représentation communautaire et les aptitudes cinématographiques non indigènes dans un même élément visuel : le film. Elle analyse la manière dont les films des ethnographes et voyageurs interpellant des notions romantiques sur le primitivisme peuvent être compris comme de véritables documents visuels d'une grande valeur. D'après la chercheuse, ces représentations contribuent à l'interprétation du présent et à la réaffirmation de questions historiques et politiques.

Elle développe la portée du concept en analysant le film *Atanarjuat: The Fast Runner*, un long-métrage inuit primé dans les festivals internationaux. En première instance, elle fait référence aux nombreux registres de lecture qu'offre un film indigène selon les différents publics concernés. Aussi, la manière dont les réalisateurs natifs intègrent dans le film des séquences dont la compréhension est exclusivement réservée à ceux qui partagent leur vision du monde. Dans la conception de la souveraineté visuelle, les cinéastes peuvent déployer des affirmations individuelles et communautaires depuis leurs cosmologies particulières sans se diriger pour autant à un public généralisé. En effet, ils ont la possibilité de choisir quelles parties ne seront pas comprises universellement en y inscrivant un code de transmission de connaissances spécifique à leur communauté.

En deuxième instance, Raheja attire l'attention sur l'approche collaborative de l'équipe à l'origine de *Atanarjuat*, Iglolik Isuma Inc. Cette équipe a incorporé et transformé un modèle de travail occidental de manière à ce qu'il rejoigne des dynamiques internes des communautés de l'Arctique comme la consensualité du groupe et l'autorisation des anciens. Ceci a ralenti le processus cinématographique et redéfini la question de la paternité de l'œuvre, désormais déclinée dans différents rôles d'autorité et stratégies collaboratives.

En troisième instance, ce film inuit n'aborde pas des problématiques contemporaines comme on pourrait l'espérer. Au contraire, il recrée un temps préservé des traces du contact avec les européens, 200 ans auparavant. Pour ce faire, ont été utilisés des plans d'ensemble montrant les divers gestes de subsistance traditionnelle à cette époque. Cependant, il n'y a pas de naïveté dans ce choix, car l'ambiance « immaculée » de cette représentation visuelle peut être interprétée comme une manière d'insister sur l'importance de cet environnement pour la population inuit d'aujourd'hui. D'autre part, le cinéma inuit cherche également à encourager une certaine fierté identitaire parmi les jeunes, et créer de l'emploi dans le contexte de crise actuel.

Vers la fin du film, l'équipe de tournage apparaît dans le champ de l'image. Ceci constitue une rupture avec le contexte historique de la narration et formule un rapprochement avec l'équipe de comédiens et techniciens habillés à l'occidentale et armés des technologies actuelles. Leur apparition révèle qu'il ne s'agit pas d'un film ethnographique, et que les auteurs ne sont pas des anthropologues mais des indigènes traversés par le monde contemporain.

La notion de souveraineté visuelle se configure donc par l'insertion de la pratique cinématographique dans un contexte local, l'adaptation du modèle cinématographique aux nécessités du groupe, et l'indépendance du contenu vis-à-vis des attentes extérieures au groupe. Elle entend également l'incorporation d'un argument suffisamment ample pour que les auteurs puissent s'autoreprésenter, s'autodéterminer, et impliquer les spectateurs dans un processus de décolonisation.

III — LA NATION CACHÉE DANS LE MÉTÉORITE. DESCRIPTION DU FILM

Le protagoniste de ce moyen-métrage est le jeune Moqoit Ñaalec (Fabián Valdez). Le film commence avec les images d'une vieille dame indigène qui chante face à un feu. Suivent des prises de vue de Ñaalec chez lui, la chanson faisant office de fil conducteur entre les

deux scènes. Le protagoniste contemple un portrait du Chef Catán, puis cherche des informations dans un livre.

Ñaalec se propose par la suite de recueillir des histoires moqoit. Deux univers en tension s'entremêlent dans le film. D'un côté, la jeunesse, violente, égarée, aliénée du monde indigène à cause de l'alcool, qui moque le protagoniste. De l'autre, les anciens de la communauté, source de conseil et de mémoire. Dans sa traversée, le jeune protagoniste arrive dans une école interculturelle bilingue où il rencontre Victoria, une institutrice moqoit. Elle déclame avec sa classe une histoire qu'elle a écrite sur le tableau. La vocation de cette parenthèse dans le parcours de Ñaalec est d'insister sur l'importance de la conservation de la langue moqoit.

Dans la scène suivante, Victoria conduit Ñaalec chez son grand-père, Ma'chiño'lec.

Le vieillard regarde Ñaalec et lui confie qu'il l'attendait. Le jeune, dictaphone en main, le questionne sur les origines des Moqoit. L'ancien entame la narration : les Moqoit faisaient des migrations circulaires qui suivaient le cycle des saisons. Ils remontaient les fleuves du Sud en direction de Napalpí, puis, ils migraient à Monte Grande et y restaient pendant quelques mois avant de recommencer. Dans leurs déambulations les Moqoit cherchaient de l'eau. Une fois le cycle migratoire conclu ils arrivaient à Campo del Cielo, où était tombé la météorite. Dans ce lieu ils choisissaient les visionnaires et les élus, puis ils dansaient. Ils sentaient qu'il y avait quelque chose enterré sous terre.

Le récit gagne en intensité, les flash-backs historiques en ton sépia et la narration le rendent plus évocateur. Ñaalec demande au vieil homme comment ils pouvaient savoir qu'il y avait quelque chose d'enterré à Campo del Cielo. Ma'chiño'lec répond qu'ils pouvaient voir avec leur esprit, qu'ils avaient l'habitude de former un cercle et danser quand ils sentaient l'énergie de la pierre et que l'endroit s'illuminait la nuit. On entend la chanteuse de la première scène à nouveau. Cette fois elle raconte la même histoire que Victoria enseignait à ses élèves. Les paroles font le récit d'un arbre immense qui liait le ciel et la terre et par lequel les âmes voyageaient entre les deux domaines. Elle raconte par la suite que, suite à une offense, une vieille femme avait décidé de se transformer en rongeur pour abattre l'arbre et s'assurer que les âmes qui se trouvaient en bas forment un « corps physique ». Passent des images de la chanteuse en ton sépia. Un groupe de danseurs l'accompagne, ils dansent en cercle et regardent au ciel. Un coup de tonnerre vient clôturer la scène.

Ma'chiño'lec raconte que les indigènes revenaient fatigués mais heureux de la lagune magique où avait lieu la transmission de pouvoir. Là, le guérisseur offrait une vessie sacrée

aux nouveaux élus, aux chefs et aux jeunes danseurs. A la fin, ils cassaient une urne en céramique contenant les cendres d'un ancien chef pour que chacun d'entre eux en fasse une nouvelle à partir des débris.

La scène suivante est un montage parallèle qui représente d'un côté les camarades de lycée de Ñaalec, alcoolisés et bagarreurs, dans une discothèque, et de l'autre, Ñaalec et d'autres jeunes qui écoutent les histoires de Ma'chiño'lec autour d'un feu.

À partir de là commence le dénouement du film. Ñaalec retranscrit les histoires de l'ancien dans un ordinateur. Dans un montage en parallèle apparaissent des images correspondant aux souvenirs de Ñaalec. Il s'agit du moment où Ma'chiño'lec lui remet un vase sacré hérité de ses ancêtres. Dans l'image en miroir Ñaalec est chez lui, il regarde le vase, puis il reprend sa transcription du récit. Il termine par : « Prends-en soin et dissémine-le, ne la garde pas comme j'ai fait moi ».

Les dix dernières minutes du film incorporent deux événements clefs en guise de conclusion. D'abord, des jeunes lisent un article de journal titré « Le peuple caché dans la météorite » et signé par Ñaalec. L'article leur suscite de l'admiration, ils regrettent leur comportement et s'excusent de l'avoir maltraité. D'un autre côté, on voit une manifestation d'indigènes qui avancent sur la route avec des pancartes. C'est ladite Marche de la météorite. Une voix-off explique que ce site était un lieu de retraite spirituelle où les ancêtres se réunissaient pour réaliser des danses rituelles qui pouvaient durer d'un à trois jours de suite.

Après les images de la marche on revoit la scène de la transmission de l'urne. Dans celle-ci Ma'chiño'lec est plus précis à propos des danses rituelles. Il explique qu'elles permettaient d'activer les pouvoirs obtenus en buvant l'eau de la lagune sacrée. La métaphore du vase cassée en morceaux symbolise comment ces pouvoirs se propageaient et proliféraient entre les gens. Ce récit se superpose à des images de danseurs autour d'un feu.

IV — LA NARRATIVITÉ DU FILM ET SES DIFFÉRENTS REGISTRES DE LECTURE.

Nous pouvons relever divers éléments de ce film en ce qui concerne la diversité de lectures possibles. Nous devons tenir en compte, entre autres, de l'audience et la présence de séquences dont la compréhension est réservée aux personnes faisant preuve d'une certaine cosmovision. En premier lieu, l'histoire est construite à partir d'un modèle narratif issu du cinéma classique. Selon Rober MacKee, sa structure correspond à une « architrave », car

elle se construit sur un conflit externe qui mène le protagoniste à initier une quête. Ce personnage principal poursuit un objectif et mène des actions qui entrent frontalement en conflit avec les personnes et le monde qui l'entourent. La temporalité de la narration est linéaire, hormis quelques flash-backs qui illustrent les histoires du vieil homme. Les événements s'enlacent par une causalité apparente et il n'y a pas d'événements aléatoires comme dans l'« antitrème ». Finalement, la conclusion est fermée et le protagoniste parvient à ses fins au moment même du *climax* de la narration. Dans notre cas, le protagoniste finit par recevoir le savoir et le pouvoir du vieil homme ainsi que les excuses de ses camarades. Ces éléments produisent un changement positif par rapport à la situation initiale. Cette structure narrative est très récurrente dans les films. Cependant, dans celle-ci se dissimulent certains éléments dont la compréhension est réservée aux Moqoit et aux Guaycurú. La présence de ces éléments au sens dissimulé est une des clefs pour comprendre la singularité de ce cinéma.

V — LE CINÉMA COMME MÉDIATEUR ENTRE L'HISTOIRE ET LE PRÉSENT DANS LE CADRE D'UNE COSMOLOGIE CONSTRUITE SUR DES RELATIONS ASYMÉTRIQUES DE POUVOIR

Au début du film on fait référence à Francisco Nolasco, le Chef Catán. Cette première scène présente la volonté du protagoniste de partir à la recherche de plus d'informations sur son peuple. Catán a été un personnage déterminant pour les communautés moqoit du Chaco. Son peuple se souvient de lui comme le dernier chef imbibé d'autorité. Catán et son père ont guidé les migrations « en provenance du Sud » jusqu'à Napalpí à l'époque où les Moqoit fuyaient les avancées de l'Armée argentine. Les chefs du groupe jouaient le rôle de médiateurs entre leur peuple et les colonisateurs. Catán est, en partie, le leader et le protagoniste du moment historique que Ñaalec cherche à reconstruire.

Pour interpréter ce film, nous devons rendre compte de certains aspects de la cosmologie Guaycurú. Ce peuple considère que le cosmos est habité par diverses sociétés, humaines et non humaines, reliées par des relations asymétriques de pouvoir. Le fait que cette conception ait été antérieure à la colonisation européenne a participé activement à inscrire les subséquentes relations d'iniquité avec les colonisateurs dans le même cadre de normalité. Le *nayic* (sentier), est une notion à partir de laquelle les Moqoit conceptualisent

symboliquement leur vie. Ce chemin est parsemé d'alliances et de pactes à travers lesquels ils accèdent au pouvoir, au savoir, et à l'abondance. D'un autre côté se trouvent les « sentiers de la modernité », c'est-à-dire les voies par lesquelles ces peuples ont réussi à subsister en « resignifiant le mandat moderne » (Altman, 2017). Certains de ces sentiers de la modernité sont l'*Evangelio*, la santé, la politique, et la culture.

Dans ce contexte-là, l'histoire racontée par Ma'chiño'lec acquiert de nouveaux sens. En disant à Ñaalec qu'il l'attendait avant qu'il n'arrive, le vieil homme s'érige comme un personnage doté de pouvoir ou un chamane ayant la capacité d'anticiper les événements, d'apercevoir ce qui a lieu dans d'autres endroits, et d'effectuer des voyages astraux. Un élément supplémentaire, tel que la lueur qui émanait du site où est enterrée la météorite, peut être interprété comme un *signe de pouvoir*. En effet, les Guaycurú octroient une nature magique aux éléments brillants et lumineux. C'est pour cette raison que le récit de Ma'chiño'lec sur l'émanation de lumière du site sacré s'accompagne d'une chanson en langue moqoit, de danses rituelles, et du retentissement du tonnerre. Et pour cause : les éclairs et le tonnerre sont aussi des manifestations de pouvoir parmi les Guaycurú. Les réalisateurs ont mis en œuvre une panoplie d'éléments destinés à ce que cette ancienne histoire ne passe pas inaperçue. La scène où Victoria écrit cette même histoire sur le tableau pour la transmettre à ses élèves en fait également partie. Cependant, pour ceux qui ne connaissent pas cette cosmologie, les paroles du chant peuvent passer inaperçues, comme un simple accompagnement musical. C'est également le cas de la scène où Ñaalec observe le portrait du Chef Catán, et dans laquelle la chanson, qui raconte aussi le début de cette histoire, n'est pas sous-titrée. Ces deux éléments, qui se dirigent spécifiquement aux spectateurs avisés, sont les déclencheurs qui conduisent Ñaalec à commencer sa quête.

Le récit de l'arbre qui lie le plan céleste et le plan terrien apparaît dans de nombreux recueils. La première version dont nous disposons a été recueillie par le jésuite José Guevara (1764 [1836]). Cette version du XVIII^e siècle présente quelques différences avec la version du film, mais, finalement, toutes les deux convergent vers le même dénouement : face à l'immoralité de sa communauté, la vieille femme est obligée de bouleverser le *status quo* pour châtier les Moqoit.

C'est fondamental de souligner que le terme utilisé pour faire référence aux âmes dans ce récit est *la'al* (l'âme-ombre), et non pas *lqui'i*, l'âme-image (López, 2013). L'âme-image anime le corps de mouvement, vitalité et vision, et lui offre aussi son image et sa fortune. Il ne s'agit donc pas seulement d'une simple image, mais de tout ce dont une personne peut avoir de plus personnel. Le *lqui'i*, n'est pas exclusif aux humains, peut se dissocier du corps

pendant le sommeil, et pour certains individus de grand pouvoir, aussi pendant l'éveil. Le *la'al*, de son côté, est apparenté avec les ombres. Les figures sombres du ciel nocturne qui contrastent avec le fond resplendissant de la Voie Lactée sont considérées comme le *la'al* (l'ombre) des êtres de grand pouvoir, alors que les zones resplendissantes correspondent au *lqui'i* (l'image). Pour les Moqoit, le régime corporel de chaque être est lié à son pouvoir : avoir à leur portée différentes configurations corporelles constitue une preuve de leur pouvoir. Quand l'arbre est abattu, les êtres restés sur terre se retrouvent désormais limités à une corporalité humaine. Or, pour les Moqoit, le domaine céleste est le domaine de plénitude par excellence. La corporalité humaine – limitée donc – leur impose une situation d'infériorité face aux autres êtres (cf. Idoyaga Molina, 2000 ; Métraux, 1973 ; Tola 2005, 2009 ; Wright, 2008).

En ce qui concerne le film, le protagoniste reçoit une transmission de pouvoir au moment de recevoir le vase fait avec l'argile de la lagune sacrée. Cette transmission était annoncée par la vision du puissant Ma'chiño'lec, quand il a annoncé à Ñaalec qu'il avait été élu. Le parcours de Ñaalec est déterminé par la restitution d'un pouvoir qui lui est confié pour qu'il le multiplie et le propage.

Le film participe de la revitalisation culturelle du groupe dans la mesure que les conseils de Ma'chiño'lec font resurgir la question du pouvoir des anciens dans un contexte actuel. Il annonce la possibilité d'accéder à ce pouvoir en le mettant à la portée des générations actuelles qui se trouvent en conflit avec deux univers antagoniques : le monde *criollo*¹¹ et le monde moqoit. Le film lie les jeunes actuels avec le savoir et le pouvoir des ancêtres, un savoir ancestral que les jeunesregistrent et reproduisent avec de nouveaux outils technologiques (l'enregistrement, l'informatique, la vidéo). Associer ces procédés actuels aux mots du vieux chamane (« ne le garde pas pour toi comme je l'ai fait ») contribue à ce que le film insiste sur l'importance de diffuser ce legs.

Pour Juan Carlos Martínez, scénariste de *La nation cachée*, l'arbre abattu par la vieille femme continue de pousser, du ciel vers la terre. Un jour, dit-il, il joindra à nouveau les deux mondes et donnera lieu à un « changement cosmologique » (López, 2009).

Le film, dans sa narration fictive, inclut vers la fin un élément qui semblerait issu d'un documentaire, mais qui ne l'est pas vraiment. La « Marche de la Météorite », qui a convoqué de nombreux voisins de San Bernardo pour son tournage, prend la forme d'un registre d'archive de la marche qui a eu lieu en 2009 dans la zone de Campo del Cielo, dans le Parc

¹¹ Descendants d'européens de la République Argentine

Provincial des Météorites. Cette scène semblerait se détacher de la narration du film car rien ne la relie à l'histoire principale, ce qui nous mène à questionner les raisons de son inclusion dans le film. La marche, recréée pour l'occasion, réclamait l'accès au site ainsi que sa conservation en tant que « lieu sacré de la culture moqoit ». Cette scène participe de la réactualisation cosmologique opérée dans le film. Elle sert également comme un outil politique qui cherche à conserver la vigueur et l'actualité des histoires ancestrales pour les Moqoit d'aujourd'hui. De ce fait, le film joue un rôle de médiateur entre le passé et le présent au niveau spirituel également.

VI — LA FICTION COMME MÉTAMORPHOSE, AGENTIVITÉ POLITIQUE DES FILMS INDIGÈNE

Le cinéma de fiction permet aux indigènes de recréer des mondes perdus et faire dialoguer le présent et le passé. Pendant le tournage de *La Nation cachée*, les réalisateurs ont fait particulièrement attention au moment de recréer l'espace de vie des anciens. Or, le territoire qu'ils voulaient représenter dissonait avec leur réalité contemporaine : ils avaient besoin d'une forêt qui n'existe plus de nos jours. Ils ont donc dû filmer ailleurs.

Grâce à la vidéo ils ont réussi à recréer un passé qui interpelle le présent. L'historique d'expulsions et déplacements forcés prend corps dans la réalisation du film, non pas comme partie intégrante du scénario, mais comme une trace douloureuse qui apparaît en filigrane, par confrontation aux images du passé. Cet exercice d'autoreprésentation anachronique a contribué à dénaturer l'historique de violences et la précarité territoriale actuelle. Les Moqoit, comme bien de groupes Guaycurú, ont été forcés de s'établir dans des communautés sédentaires et incorporer les exploitations agraires et forestières en tant que main d'œuvre bon marché.

Représenter le passé par l'audiovisuel permet de se réapproprier symboliquement d'éléments comme le territoire, les danses et les parures. Dans ce genre d'expériences cinématographiques, la capture d'images et de sons est orchestrée par des prises de décisions faites par les indigènes eux-mêmes. Dans le scénario de *La Nation Cachée*, la précarité territoriale actuelle n'a pas été abordée, l'introduction de la Marche de la météorite a donc été une stratégie pour combler cette carence.

Les ateliers du CEFREC ont permis aux nouveaux communicateurs d'apprendre à utiliser le cinéma en tant qu'outil de lutte et de dénonciation. Le travail du CEFREC et de la

CAIB a été conçu pour rendre visibles les peuples indigènes, pour qu'ils soient entendus et respectés, pour défier les préjugés et transformer la conscience politique à travers le cinéma. Cependant, l'utilisation de ces procédés ne conduit pas linéairement à une notion de « dénonciation » telle qu'on l'associe au « cinéma de lutte ». Représenter ces mondes dans l'univers bidimensionnel de l'écran constitue une pratique insuffisante pour parler concrètement de « souveraineté » en fin de comptes. D'autant plus si nous tenons en compte la circulation assez limitée de ce genre de productions, ainsi que le manque d'interlocuteurs disposés à démêler un discours tissé de manière très subtile et conçu à partir de formes de connaissance diverses et divergentes. L'irrévérence du cinéma indigène permet de réaliser des films qui ne sont pas facilement interprétés par d'autres. Les conséquences sont que l'impact de ces productions est rarement de grande échelle, et qu'elles n'aboutissent que très rarement à des réorientations politiques concrètes qui bénéficient leurs réalisateurs.

En outre, la notion de souveraineté visuelle suppose également une liberté narrative qui, dans certains cas, peut créer l'idéal d'un « regard indigène » prétendument « authentique ». Cette soit disant authenticité implique l'expectative d'une perspective radicalement différente à celle proposée par le cinéma dominant. Cela implique, en soi, de nouvelles conditions et impositions à remplir pour que les films circulent et soient source d'emplois, de financements et de prestige. Partager une image propre en la soumettant à ce que la société hégémonique veut voir et entendre de ces communautés est un lieu commun où survivent des notions d'exotisme et de primitivisme qui nient les complexes enjeux qui traversent les sociétés indigènes contemporaines. Au-delà de ses artifices, le cinéma permet une certaine transparence qui convoie de nombreux aspects de leur univers contemporain : appropriations, transformations, coutumes « non indigènes » désormais enracinées dans les communautés et contraires aux imaginaires primitivistes qu'on voudrait leur imposer.

Le cinéma indigène est à l'origine de processus capillaires qui créent des nouveaux espaces de transmission des savoirs, aujourd'hui, par exemple, la télévision succède au feu de camp. C'est aussi un domaine traversé par des tensions de pouvoir et d'agentivité politique qui permettent à ceux qui ont appris à établir des liens avec les réseaux de communicateurs internationaux des bénéfiques (voyages, financements, prestige) souvent repartis de manière peu équitable.

La notion de *nayic* (sentiers) ouvre une nouvelle piste de lecture pour comprendre les productions de cinéma indigène dans le cadre de la cosmogonie guaycurú. Un de ces sentiers est la culture, représentée dans le film par l'école interethnique et l'effort de compilation du

patrimoine oral des anciens. Peut-être de nos jours la communication indigène est désormais un autre de ces sentiers.

CHAPITRE IV : K-POP, ÉVANGELIO ET CONSEILS D'ANCIENS. LA VIDÉO COMME DEVENIR PROVIDENTIEL DANS LA COMMUNAUTÉ QOM PARAJE MAIPÚ

Ce chapitre commente l'apprentissage des techniques audiovisuelles chez les jeunes Qom de Paraje Maipú, notamment dans le cadre de la réalisation du court-métrage *El Sueño* (Le rêve). Les jeunes de cette communauté pratiquent de danses rituelles dans le cadre du culte évangéliste pour lesquelles ils sont constamment à la recherche de nouvelles musiques. C'est ainsi qu'ils ont découvert la pop sud-coréenne, la *k-pop*, produit globalisé dont ils ont incorporé l'esthétique et les chorégraphies. Le résultat est la création d'un groupe familial de danse *k-pop* qom. Nous chercherons à démêler les relations intergénérationnelles qui ont permis à ces jeunes de se former à l'audiovisuel en focalisant leur intérêt dans les esthétiques hybrides.

Nous aborderons deux aspects principaux de cette expérience cinématographique. En premier lieu, l'histoire de la communauté, marquée par la vie dans le complexe de Las Palmas et la relation singulière qui lie la cosmovision qom et l'évangélisme. Cette dernière est fondamentale car elle est à l'origine d'une certaine conception communautaire de l'avenir qui a permis aux jeunes de se rapprocher aux nouvelles technologies et innover en termes d'esthétique. En deuxième lieu, nous présenterons les dynamiques de travail collectif qu'entretiennent ces jeunes, ainsi que leur relation avec les adultes et la singularité de leurs choix et pratiques en relation au devenir de leur communauté. Nous examinerons ces deux aspects dans le but de questionner la manière dont les éléments esthétiques issus de la production de vidéos globalisées sont réinventés dans un contexte rural et indigène, engendrant des agencements novateurs.

Commençons par introduire la genèse de notre terrain auprès de la communauté Qom Paraje Maipú. Au mois d'août 2015 —suite aux ateliers dictés en compagnie de Marcelo Pérez¹² lors du 8^{ème} Festival Latino-américain de Cinéma des Peuples Indigènes— Rolando Ruiz, alors directeur de la DCEA, nous a proposé de conduire des ateliers audiovisuels destinés aux indigènes venus à la capitale de la région pour le festival. Avoir collaboré avec

¹² Premier directeur de la DCEA et responsable de la création de l'espace de cinéma indigène dans le Chaco.

Pérez nous avait permis de recenser divers aspects de la phase initiale du cinéma indigène dans le Chaco, ainsi que de rencontrer des indigènes de nombreuses régions intéressés dans le cinéma. C'était notamment le cas de nombreux jeunes avec lesquels nous avons eu l'occasion de mener des projets après le festival.

Quelque temps après nous avons collaboré avec Ladys González, professeure et spécialiste en *vidéodanse*, avec qui nous avons dirigé des ateliers pendant le Festival Latino-américain de Court-métrages Lapacho, à Resistencia. Dans cette occasion, de nombreux jeunes avaient réitéré leur volonté de se former aux principes du tournage, raison pour laquelle nous avons décidé de passer l'été à Maipú, chez la famille Lencinas. Nous avons donc passé une partie de l'été 2016 chez eux, en compagnie de María Eugenia Mora, cinéaste *chaqueña* et étudiante en philosophie, avec qui nous avons dicté un premier atelier. De nombreux séjours de formation ont eu lieu de la même manière entre 2016 et 2017.

Nous présenterons le cadre de notre étude de terrain à partir du récit de notre séjour au sein de la communauté de Maipú et de notre cohabitation avec la famille Lencinas. Collaborer avec les jeunes de cette communauté —notamment avec Lissa, Lía et Aldana Lencinas, ainsi que Romina et Claribel González— chez elle à Maipú, mais aussi à notre domicile à La Plata, par la suite, a rendu notre travail progressivement dialogique et collaboratif, ce qui a permis la rédaction de ce chapitre.

I — UNA MANIÈRE SINGULIÈRE DE CONCEVOIR LE CINÉMA INDIGÈNE

Dans cette partie nous décrivons l'évolution de la dynamique de travail mise en œuvre avec les jeunes de Maipú en relation au dialogue qui se tissait autour de leurs intérêts et la manière dans laquelle cette rencontre a interpellé nos pratiques.

Nous avons commencé par établir une dynamique destinée à créer des espaces horizontaux d'échange. Le but était de permettre à chacun d'exposer et débattre les diverses opinions pour parvenir à des décisions consensuelles. Cependant, cela s'est avéré particulièrement difficile avec les jeunes de Maipú. En effet, les rôles de nos référentes au sein de leur communauté, en tant qu'institutrices, adultes et métisses, leur conféraient une certaine hiérarchie qui découlait dans un monopôle de la parole dont elles ne parvenaient pas à se défaire. En outre, les débats organisés autour de thématiques du cinéma indigène telles que « la caméra comme outil de lutte », le « *contre-regard* indigène » ou les différentes perspectives militantes sur le cinéma et l'indigénisme, n'ont pas généré l'éco attendu. Le

groupe voulait filmer une vidéo basée sur un « drame¹³ » réalisé par un groupe de *k-pop* et faire leur propre *remake* de celui-ci. La proposition de réaliser une vidéo inspirée par l'esthétique du pop industriel coréen, reprenant des codes audiovisuels dictés par les lois du marché et visant à un public de masse (*cf.* Kim, 2016 ; Lee, 2013) a bousculé nos projections ainsi que le regard que nous avons sur le cinéma indigène. Nous avons cependant décidé de faire un pas de côté sur ce qui était prévu et soutenir ces jeunes : nous voulions leur permettre d'exprimer leur propre manière de se concevoir et comprendre ainsi la singularité des esthétiques intégrées à travers le *k-pop* ainsi que leur rôle au sein de la communauté. Cette expérience est devenue par la suite un des apprentissages plus importants du terrain.

Nous avons également réalisé des entretiens avec les aînés sur l'histoire de la communauté. À travers ces échanges nous cherchions à comprendre leur évolution et leur religiosité, un espace social dans lequel les jeunes de Maipú se retrouvent pour expérimenter et se réinventer avec une grande créativité. Nous avons relevé deux éléments clefs pour comprendre le parcours de cette communauté : l'histoire des Qom, d'un côté, et l'évangélisme qom, notamment autour de la figure du chef Mateo Quintana, de l'autre.

II — LE SURGISSEMENT DU CAPITALISME INDUSTRIEL DANS LA RÉGION DE LAS PALMAS

Dans cette partie nous retraçons le processus d'expansion du capitalisme économique citant diverses sources et recherches. Nous passerons en revue les faits historiques, les normes et les accords mis en place par l'État argentin dans la consolidation agroindustrielle de la région et son essor à Las Palmas.

Suite à la conquête du Chaco argentin, qui visait à ouvrir des nouvelles voies pour l'exportation de produits agroindustriels, l'arrivée du chemin-de-fer a permis de relier le port fluvial de Barranqueras, sur le fleuve Paraná, et San José de Metán, à Salta. La construction de cette ligne, qui traversait toute la province, a imposé une deuxième campagne militaire contre les indigènes en 1911. Une partie de ces territoires nouvellement incorporés à la carte géopolitique argentine ont été mis en concession, dans certaines régions se sont formées des colonies et des grands domaines agricoles destinés à l'élevage et l'agriculture. En

¹³ Le terme "drame" — dans le cadre de la *k-pop* — désigne ici une histoire de fiction qui, dans certains cas, précède la sortie d'un nouvel album de musique. Il n'a pas de dialogues ni de performances musicales mais il récupère certains éléments esthétiques du clip musical.

conséquence, l'accès des communautés indigènes aux rivières et aux domaines de chasse a fait l'objet de nombreuses restrictions qui les ont dépouillés des conditions matérielles basiques pour vivre. Suite aux restrictions, ils ont été nombreux à devoir vendre leur force de travail aux industries arrivantes, devenant la main d'œuvre bon marché des exploitations de bois et de sucre. C'est dans ce contexte que les indigènes du Chaco ont été intégrés pour la première fois dans le système de travail capitaliste par le biais de contrats temporaires précaires (Gordillo, 1992 ; 2010).

Suite aux concessions d'importantes étendues de terre de part de l'État, les entrepreneurs anglais Richard et Charles Hardy ont mis en place un empire industriel dans Las Palmas. Celui-ci était principalement dédié à l'exploitation de canne à sucre et de bois de quebracho, mais ils possédaient aussi une distillerie, une scierie, des ateliers de réparation et de fabrication de pièces détachées pour les chemins de fer et les premiers générateurs électriques de la région. Par ailleurs, une partie du domaine de l'entreprise était réservé à l'élevage extensif de bovins (*cf.* Beck, 1998 ; Bitlloch et Sormani, 2012 ; García Pulido, 1977 ; Niklison, 1915). La plupart des familles indigènes résidant dans la région aujourd'hui ont été liées à un secteur ou un autre de ce complexe auparavant. Ces indigènes étaient généralement embauchés par des particuliers qui exploitaient des terrains de la zone pour vendre leur production au complexe des frères Hardy.

Nous avons repris le travail de l'historien Hugo Humberto Beck (1998) pour faire état des conditions extrêmes de travail dans ce complexe agricole. L'entreprise avait conçu un appareil d'exploitation voué non seulement à spolier le territoire et ses ressources, mais aussi les hommes qui l'habitaient : un dispositif destiné à la plus vile et esclavagante exploitation de l'homme par l'homme.

Malgré le changement de direction, passée aux mains d'argentins à partir de 1925, ces funestes conditions de travail ont persisté : l'autoritarisme de l'entreprise a perpétué l'idiosyncrasie administrative et les relations hostiles entre patrons et travailleurs (Beck, 1998 et 1994 ; Bergallo, 2002 ; Domínguez, 1948 et 1955).

Dans les années 40, la Gendarmerie Nationale a installé l'Escadron N° 14 à deux kilomètres de l'enceinte du complexe, ce qui a donné naissance à un nouveau village. C'est dans ce village, actuellement La Leonesa, que la communauté Qom Paraje Maipú a fini par s'installer, occupant une partie de l'ancien terrain militaire. Les habitants de Maipú récoltaient de la canne à sucre à Las Coloradas, une des fermes subsidiaires du complexe, située sur les rives du ruisseau Quiá à une trentaine de kilomètres de l'emplacement actuel de la communauté.

Dans les discussions que nous avons menées avec les Qom de cette zone il est constamment fait allusion aux empreintes laissées par cette époque : la récolte de la canne à sucre, les migrations à la recherche de travail et aliments, le dépouillement matériel et territorial, les persécutions, et l'impossibilité de tisser des liens symétriques avec le monde *blanc*.

III — LA VIE AU TEMPS DU COMPLEXE ET LE « MOVIMIENTO DE ALBANZA » DE MATEO QUINTANA

Cette partie retrace l'histoire de l'introduction de l'*Evangelio*¹⁴ dans la région, et en particulier la gestation du *movimiento de albanza*¹⁵ de Mateo Quintana à partir de fragments d'entretiens et d'études diverses (Cernadas et Citro, 2005 ; Miller, 1971, 1975, 1979 ; Bergallo, 2002).

L'administration du complexe imposait la religion catholique dans son domaine, cependant, cette directive n'a pas affecté les habitants indigènes. En effet, ceux-ci étaient tellement aliénés du jeu social, tellement réduits à leur seule force de travail et à leur statut de *braceros*¹⁶, qu'ils ont été épargnés — ou oubliés. En 1941, les Qom de Las Palmas découvraient l'*Evangelio* à travers John Lagar, missionnaire pentecôtiste nord-américain établi à Resistencia et appartenant à la Mission Go Ye (Cernadas et Citro, 2005 ; Miller, 1971, 1975, 1979). Mis à part son action apostolique, ce pasteur s'est fait remarquer pour avoir imparté des cours d'alphabétisation et de formation biblique, ainsi que pour avoir œuvré pour l'obtention de documents d'identité et de titres de propriété territoriale pour les indigènes (Miller, 1979).

Le rôle de ce missionnaire affleure organiquement dans les récits des habitants de Maipú, qui parlent de lui comme la figure qui a introduit l'*Evangelio* aux premiers Qom de la région. Parmi ses adeptes se trouvait le Chef Mateo Quintana, représentant religieux à l'origine du « mouvement de glorification » — d'abord nommé « mouvement joyeux » — à partir duquel allait se configurer la religiosité contemporaine des habitants de Maipú.

¹⁴ *Evangelio* est le terme utilisé par les Qom pour rendre compte de leur affiliation religieuse sans avoir à approfondir dans la dénomination des Églises qu'ils fréquentent. Il présente "la confluence dialectique entre le bagage socioreligieux natif et une matrice éthico-théologique-expérientielle propre de l'évangélisme pentecôtiste" (Citro et Ceriani Cernadas, 2005 p. 111).

¹⁵ « Mouvement de glorification »

¹⁶ Terme issu de *brazos*, bras, utilisé comme métonymie de l'ouvreur indigène.

Quintana est né dans la zone de Las Palmas autour des années 20. Son statut de prophète lui a été révélé avant d’atteindre la quarantaine. Son rôle de meneur et ses visions ont guidé quelques communautés qom de la région. Le mouvement qu’il a fondé est resté en marge des Églises évangéliques du Chaco et fonctionnait de manière indépendante : il ne s’est jamais constitué formellement en tant qu’Église. Après la mort de Quintana, en 1995, aucun nouveau leader n’a affleuré pour le remplacer.

À ses débuts, le mouvement syncretisait des pratiques traditionnelles qom avec des éléments du culte évangélique. Nous avons questionné divers aspects de cette mixture à partir d’études comme ceux de Loewen *et al* (1965 [1997]), ainsi qu’à partir de récits qom. Parmi les divers exemples recueillis dans ces témoignages nous pouvons relever des rites synchrétiques tels que le brûlage de feuilles de la Bible lors de pratiques de guérison similaires à l’usage de la fumée du bois de santal par les *pi’oxonaq* (chamanes). Nous pouvons également relever l’importante place donnée aux rêves en tant qu’expériences tangibles investies de sens et l’accès à l’extase par la danse et le chant, comme dans nombre de rituels évangéliques, entre autres. En relation à l’extase, la danse, ou *salto*¹⁷, par lequel les Qom accèdent à la félicité, était un élément clef dans le culte de Mateo Quintana, mais controversé par d’autres mouvements religieux moins festifs.

Pour conclure cette partie, nous profiterons pour débattre les thèses de Miller concernant certains éléments qui ne coïncident pas avec les témoignages relevés par nos soins sur le terrain. C’est notamment le cas du regard que portait Quintana envers les blancs. Contrairement à cet auteur, qui relève de ses sources que Quintana parlait en contre des blancs et des missionnaires (Miller, 1979, p. 143), nous avons relevé dans les récits des habitants de Maipú que Quintana voyait un grand potentiel de bien-être futur dans l’échange avec les blancs et les étrangers.

IV — UNE VISION DE L’AVENIR, LE LEGS DE MATEO QUINTANA

Cette partie porte sur l’avènement de la figure de Mateo Quintana dans le contexte historique de crise vécu par la communauté et la manière dont ses visions et ses prédictions se sont articulées avec les traditions qom. Nous questionnons la manière dont l’interprétation des textes évangéliques a renouvelé le regard porté sur la jeunesse, désormais perçue comme

¹⁷ “Saut”, littéralement.

une génération capable d'innovations et de nouveaux savoirs, un élément central dans notre recherche.

Dans les années 50 a commencé une longue crise dans le complexe Las Palmas qui a conduit à la fermeture progressive des différents ensembles de production (Bergallo, 2002, p. 37). Vers 1970, suite à la faillite du complexe, les familles qui habitaient à Las Coloradas ont été progressivement expulsées : leurs maisons sont démolies, leurs potagers détruits, et la pêche aux crustacés et coquillages interdite. Ce moment précis marque le début d'une profonde crise et d'une grande famine. Dans ce contexte, la figure de Mateo Quintana gagne en notoriété. Guidé par ses visions, il avait commencé à voyager à Buenos Aires pour négocier l'obtention de terres avec le gouvernement en place. En juin 1975, il obtient l'accord du Ministère de la Protection Sociale pour que les familles de Las Coloradas soient relocalisées dans un terrain de mille hectares, à Maipú.

Par l'intermédiaire de ses visions, il a transmis à son peuple un aperçu du futur et du devenir de la communauté, et mis en place un plan d'action qui les conduirait à la prospérité et au bien-être. Pour les Qom de Maipú ses visions continuent à se concrétiser de nos jours.

Le récit d'une de nos sources à propos de l'histoire et la conversion de Quintana nous apprend que, après avoir reçu sa révélation, ce dernier a renoncé à la convoitise de richesses matérielles et s'est voué à prêcher le message de Dieu. Ces informations sont déterminantes pour comprendre à quel point les Qom de Maipú conçoivent atteindre le bien-être matériel et spirituel par le biais du déchiffrement de la volonté divine. Les visions parvenaient à Quintana par l'intermédiaire de rêves, mais aussi d'animaux ou de phénomènes naturels. Ces deux manières d'accéder au message révélé et de l'interpréter relèvent également de la cosmologie guaycurú. Dans l'actualité, les habitants de Maipú continuent à recevoir et interpréter des messages de la même manière.

Les présages de Quintana ne prenaient pas la forme de commandements ni de consignes à suivre. Il s'agissait de visions d'un futur meilleur, dans lequel il fallait avoir foi, et qui adviendrait une fois que la communauté soit arrivée à Paraje Maipú, « la terre promise ». Le sentier de la foi et la spiritualité a été la voie d'accès à ce futur et à la réalisation de ses prédictions.

Ces prédictions devaient prendre corps autour de trois éléments clefs. En première instance, pousser les échanges avec l'homme blanc et « les personnes venues d'ailleurs avec des langues et des savoirs nouveaux ». En deuxième lieu, accompagner l'accès à la « terre promise » d'un accès à l'éducation, d'une école bilingue, de biens matériels (des maisons construites « en dur »), et du raccordement au réseau d'aqueduc et d'électricité. Finalement,

la responsabilité des générations futures d'évoluer et cristalliser les visions en accédant à des pratiques et des savoirs plus *puissants*. Ce point est particulièrement important pour notre recherche, car il détermine la place de la jeunesse dans l'univers de ces visions prophétiques : ce sont les générations actuelles de jeunes et d'enfants qui doivent les concrétiser. En effet, les jeunes sont contemplés comme la génération responsable de produire les changements et acquérir les savoirs qui permettront de porter la communauté dans un avenir où de nouvelles prédictions verront le jour.

Les jeunes et les enfants de la communauté jouissent par conséquent d'une grande liberté d'expression et d'expérimentation. Ils jouent aux échecs, pratiquent divers sports, dansent au sein du culte évangélique et en dehors de lui, et ont incorporé les chorégraphies et la musique *k-pop* à leur dynamique communautaire. Le fait qu'ils pratiquent des danses provenant d'endroits lointains et que leur communauté les soutienne et encourage est étroitement lié avec la conception de l'avenir providentiel avancé par Mateo Quintana. Divers fragments des entretiens que nous avons réalisés citent des passages de l'Ancien Testament pour expliquer que ces visions se concrétisent encore de nos jours.

Nous pouvons conclure que leur interprétation singulière des textes évangéliques permet aux Qom de comprendre leur présent, leur passé et leur futur. Mais aussi de renouveler le regard qu'ils portent sur la jeunesse et de contempler la réalisation des prophéties qui ont guidé, et qui guident toujours cette communauté.

V — LES JEUNES DE MAIPÚ, LA K-POP ET LE CINÉMA. UNE MANIÈRE SINGULIÈRE DE TRAVAILLER EN COMMUNAUTÉ

Pour comprendre le désir des jeunes de créer des vidéos inspirés de la *k-pop*, nous avons dû faire marche arrière dans notre parcours. La proposition n'obéissait pas à un phénomène de mode, ni à un désir imposé par la société de consommation malgré le fait que les communautés indigènes du Chaco ne soient évidemment pas étrangères à cette influence. Ce choix se doit au fait que leur liberté d'expérimenter et de puiser librement dans des influences étrangères sont liées avec l'histoire même de la communauté. Aussi au fait que les jeunes soient perçus comme la cristallisation d'un avenir plus favorable et diversifié, dans lequel les éléments venus de terres lointaines se réinventent dans l'*habitus* communautaire qom. On doit à leur pratique intensive de la danse — discipline préalablement réinventée au sein de l'espace culturel évangélique — que ces jeunes soient parvenus à la *k-pop*.

L'innovation au sein des danses évangéliques a commencé en 2006, quand un groupe a commencé à créer de nouvelles chorégraphies qui se distinguaient des danses établies dans le cadre culturel (*cf.* Citro, 2009). À présent, le groupe de danse évangélique de Maipú se nomme « Dieu est amour » et compte avec trente-six jeunes et enfants qui continuent à inventer et réinventent les chorégraphies à chaque rencontre. Désormais, ils ont incorporé des tenues vestimentaires qui les identifient et ont acquis une certaine notoriété dans la région. Au début, la réalisation des nouvelles chorégraphies avait bouleversé la manière dont la danse était conçue au sein du culte. Le fait même de préparer et répéter des chorégraphies a été motif de controverses, car la danse était perçue comme une pratique qui *vient* spontanément suite à une connexion avec le plan spirituel.

En 2014, les jeunes de Maipú découvraient la *k-pop* par l'intermédiaire d'un feuilleton télévisé coréen diffusé par une chaîne spécialisée dans le genre. Cette même année ils ont assisté à une conférence organisée par le Centre Culturel Coréen d'Argentine à Resistencia où ils ont recueilli des références de groupes de *k-pop* dans le but de mener des recherches à leur retour. Par la suite, ils ont approfondi progressivement dans l'univers du *k-pop* à partir de vidéos, adapté les chorégraphies selon le genre et l'âge des participants, et formé le groupe *B4ever*¹⁸, une version réduite du groupe des trente-six qui dansent dans l'église et qui existe encore aujourd'hui.

Ces jeunes Qom ont développé une esthétique particulière en incorporant de nouveaux éléments à leurs parures et teignant leurs cheveux d'après ce qu'ils nomment le *k-pop style*. Une de nos sources nous a expliqué qu'ils font la différence entre la *danza*, réalisée dans le cadre du culte évangélique, et le *baile*, réservé aux chorégraphies profanes de *k-pop*. Dans l'église, la corporalité s'adapte aux normes de ce domaine, la *k-pop* offre un autre genre d'expérimentation, d'« inspection » du corps.

Le groupe de danse *k-pop* a une dynamique de travail horizontale, avec des rôles complémentaires qui forment part des activités communautaires de la famille au sens large. Ce genre d'organisation consensuelle et perméable aux changements décisionnels est celle qui nous a été proposée par les jeunes de Maipú pour mener à bien le tournage des vidéos.

VI — LE FILM DES JEUNES DE MAIPÚ

¹⁸ Le nom anglais du groupe *B4ever* traduit «Être pour toujours» et a été proposé par Romina González. D'après elle, il fait référence à l'unité du groupe et à la volonté de ses intégrants de continuer à être ensemble.

Les jeunes de Maipú ont réalisé plusieurs vidéos : le court-métrage *El Sueño*, deux *vidéodanses*, et quelques exercices dans lesquels ils ont mis à l'épreuve les consignes définies préalablement. Nous nous intéresserons particulièrement au court-métrage *El Sueño*, production de l'atelier que nous avons dirigé avec Eugenia Mora pendant l'été 2016. Ce film raconte l'histoire de Ramiro, qui se lève seul dans sa maison, allume le poste télé et se voit lui-même sur l'écran, dansant la *k-pop* avec sa famille. Cette situation l'encourage à sortir de la maison à la recherche de ses parents, mais il finit par se rendre compte qu'il s'agit d'un rêve lorsque les autres membres de la famille le réveillent et l'invitent à sortir festoyer sous la lumière du crépuscule.

Cette partie est consacrée à décrire et analyser minutieusement la structure du film en incorporant des images et des photogrammes du *backstage*. Elle questionne également le processus de réalisation du court-métrage, présente les différents rôles des participants et la manière dont le projet initial a été adapté aux circonstances. Nous expliquons en outre le processus d'appropriation des outils techniques, ainsi que les prises de décisions concernant les aspects esthétiques du film. Finalement, nous rendons compte de l'autonomie du groupe dans cette expérience d'exploration cinématographique, nous ayant nous-mêmes cantonnées à accompagner, observer et conseiller.

VII — ÊTRE ÉVANGELIO, ÊTRE K-POP, ÊTRE QOM

Dans cette partie nous discuterons la présentation de deux films, un court-métrage réalisé par les Shuar de Kupiamais et *Le Rêve*, dans le séminaire *Pour une anthropologie visuelle pluridisciplinaire et multimédia*, organisé par Jean-Paul Colleyn en janvier 2017. Dans cette occasion, une étudiante a signalé à propos de *El Sueño*, ne pas avoir retrouvé les caractères diacritiques d'indigénité qu'elle espérait trouver chez les personnages dans le cadre d'un exposé consacré au cinéma indigène. D'après elle, l'univers du court-métrage était davantage caractéristique d'un quartier marginal. Cette intervention nous a conduites à nous questionner sur les limitations du cinéma pour faire état de ses propres conditions de production, ainsi que du dispositif social et historique sous-jacent à l'œuvre cinématographique. Nous avons par conséquent réfléchi à la nécessité de repenser le fait indigène — et qom — dans le contexte du monde contemporain, ainsi que la place qu'occupent dans celui-ci les jeunes de Maipú en tant qu'indigènes à la fois *evangelios* et *k-pop*.

Finalement, nous débattons si la catégorie « cinéma indigène » est adéquate pour qualifier les productions des jeunes de Maipú. Lors du terrain, nous avons pensé remarquer que l'univers des sujets associés à l'indigénéité (l'histoire de la communauté, sa cosmologie, les conseils d'anciens, les savoirs mémoriels) était généralement le fief des adultes. Cependant, au cours d'une visite postérieure de quelques jeunes femmes du Paraje Maipú à notre domicile de La Plata, nous avons pu discuter avec elles à propos de leur vécu d'indigènes en marge d'un discours politiques d'indigénisme (Marisol De la Cadena et Orin Starn, 2009 ; Pratt, 2007 ; Bengoa, 2000 ; Briggs, 1996 ; Mato, 1996 ; Zamorano 2009, 2017). Lors de ces discussions, elles ont affirmé que les jeunes faisaient également l'expérience des nombreuses questions cosmologiques dont nous avaient parlé les adultes et les anciens de la communauté. Cette discussion nous mena à questionner pourquoi des éléments comme la *k-pop*, la danse et autres activités semblables peuvent nous sembler si « peu » indigènes. Le court-métrage et notre travail d'ethnographie montrent bien que ces jeunes veulent être ensemble, se retrouver quotidiennement et construire une cohabitation prospère et heureuse, mais quand ils ont un problème, ou qu'ils ont besoin d'être *guéris*, ils agissent aussi selon les savoirs anciens de leur peuple.

Pour les jeunes de Maipú, le fait d'être indigène se brode dans l'entrelacs familial de la cohabitation communautaire et se réinvente grâce à la manière dont sa communauté, à travers son expérience singulière de l'*Evangelio*, a réussi à comprendre le temps présent comme le temps du bonheur. Les visions de Mateo Quintana sont la clef de ce positionnement car elles évoquent la certitude d'avoir suivi le bon chemin, un chemin qui les a portés vers un avenir bienheureux dans lequel des choses nouvelles et inimaginables leur sont réservées. Ces jeunes se situent dans une zone hybride dans laquelle être Qom, être *k-pop* et être *Evangelio* configurent autant de manières non contradictoires d'habiter le monde qui s'articulent créativement et entrelacent les différentes générations.

Dans leurs témoignages les jeunes ne se définissent d'ailleurs pas comme *k-pop* : ils habitent une zone d'indiscernabilité dans laquelle les identifications univoques ne les interpellent pas. Ils construisent et imbriquent des manières d'être dans le monde qui ne cherchent pas à être inscrites dans aucun classement.

Reprenons, dans ce sens, le cas des jeunes Mapuches adeptes de *punk-rock* et de *heavy métal* étudié par Claudia Briones (2007) et Laura Kropff (2005, 2005, 2011). Ces derniers s'identifient comme des Mapuches *punkies* et *heavies*, créant un nouveau type d'indigénisme que l'on peut rapprocher aux jeunes de Maipú. Cependant, contrairement aux Mapuches, les jeunes Qom de Maipú ne s'organisent pas dans le cadre d'une militance indigéniste. Leur

hybridation consiste dans une appropriation des rythmes et des esthétiques *k-pop* qui opère silencieusement comme un acte rebelle qui prend la forme d'une construction identitaire contraire aux attentes et dans laquelle la priorité est donnée au collectif, à la rencontre et à l'horizontalité. Cette manière d'agir va à l'encontre de l'effet d'esthétisation provoqué par les caractères diacritiques indigénistes que nous retrouvons dans nombre de productions indigènes (Himpele, 2008 ; Schiwy, 2009 ; Zamorano, 2017 ; Wortham, 2013).

VIII — LE CINÉMA COMME DEVENIR PROVIDENTIEL

Appréhender la production cinématographique de Maipú depuis une perspective anthropologique nous conduit à recenser et analyser les facteurs qui ont rendu possible cette activité : les visions de Mateo Quintana, la singularité de l'évangélisme qom, l'historique de souffrances endurées au complexe de Las Palmas, et la conception du temps présent comme la concrétisation d'un futur providentiel annoncé par les visions.

L'exploration réalisée par les jeunes avec les éléments de la *k-pop* globalisée et le recours aux nouvelles technologies ne peut être dissociée des liens de solidarité régissant la vie communautaire des Qom. À Maipú, les corps ne sont pas individuels, ils s'entremêlent au sein même de la communauté, et aussi avec le monde des blancs, avec les présences humaines et non humaines, et finalement, avec les présences virtuelles qui leur parviennent par le biais de l'audiovisuel. Dans ce sens, nous proposons de questionner la manière dont s'imbriquent et s'articulent ces corps dansants du Paraje Maipú à la lumière d'études comme celui de Tola (2009) avec les Qom de Formosa.

Dans le festival organisé pour projeter la vidéo terminée, Miguel Lencinas, un des représentants de la communauté, a parlé avec une aura de pasteur face au public composé de nombreuses familles de la zone et habitants de Resistencia. Il évoquait le souvenir des visions de Quintana, et citait un fragment de l'Évangile qui mentionnait « ces choses occultes qui leur seraient révélées ». Ces propos nous ont permis de comprendre que notre présence était comprise comme une partie intégrante de visions de Quintana et que pour les Qom, leurs jeunes avaient en effet entrepris le sentier de nouvelles et grandes découvertes jusqu'à lors occultes, dont le monde audiovisuel.

CHAPITRE V : RÉINVENTER LE PASSÉ, TRANSFORMER LE PRÉSENT. L'EXPÉRIENCE DU GROUPE POCNOLEC

Après dix ans d'activité, le groupe qom de danse et théâtre Pocnolec a demandé au DCAAD (ancienne DCEA) de leur proposer une formation audiovisuelle pour filmer leur travail. En analysant le tournage de la *vidéodanse Loqixac qatac nosotaxac* (Danse de combat) nous nous proposons de contextualiser la trajectoire de ce groupe et étudier son travail de revitalisation culturelle à partir de leurs échanges avec d'autres peuples indigènes. Nous utiliserons la métaphore du *jeu de miroirs* pour enquêter sur la manière dont les divers facteurs en jeu ont influencé leur manière de produire une image propre. Nous abordons également le rôle de ce groupe vis-à-vis de processus plus amples de revitalisation culturelle et essayons de comprendre le sens de leur production vidéo dans ce contexte. Finalement, nous réfléchissons sur le risque d'ignorer le contexte social et historique de la production audiovisuelle réalisée, cas dans lequel l'exotisme peut être compris comme une simple reproduction des stéréotypes d'une identité indigène essentialisée et hyperréelle.

Nous avons rencontré le groupe Pocnolec pour la première fois dans une de leurs représentations en décembre 2014, suite à l'invitation du communicateur qom Viven Leiva. Nous avons été surprises alors d'apprendre que depuis l'année 2006 ceux-ci réalisaient des « rencontres culturelles Qom-Kanak » avec des groupes indigènes de Nouvelle-Calédonie, organisées par des ONG associées à des Églises évangéliques. Ces rencontres constituent un événement clef pour comprendre l'émergence du groupe et les réflexions de ce chapitre.

Notre expérience audiovisuelle avec le groupe Pocnolec a eu lieu deux ans plus tard, en 2016, suite à la demande formelle qu'ils ont adressée au DCAAC, manifestant leur désir que leurs danses « voyagent » à travers la vidéo. C'est en réponse à cette demande que nous avons voyagé à la zone de Fortín Lavalle pour diriger un atelier de *vidéodanse* avec une équipe de quatre femmes : Ladys González¹⁹, Eugenia Mora, Abril López et Josefina Lens.

¹⁹ Nous avons proposé des ateliers avec González dans l'Impenetrable et autres régions au cours de l'année 2016. En parallèle, nous réalisons un documentaire sur les nombreuses danses que nous avons connues chez les Qom et les Wichí : la *k-pop* des jeunes de Maipú, les danses caporales des groupes wichí de El Sauzalito (appropriées de l'Altiplano bolivien) et celles du groupe Pocnolec.

I — LES ORIGINES DU GROUPE POCNOLEC

Pocnolec s’est formé en 2006 dans un moment dans lequel ses intégrant se trouvaient dans une situation économique délicate. Ils se définissent comme un groupe de danse et théâtre qom voué à récupérer et réinventer les savoirs de leurs ancêtres. Ils ont d’ailleurs été les premiers à se proposer de récupérer l’ancienne « manière qom de danser », antérieure à leurs danses actuelles. Les déclencheurs de cette quête ont été la crise identitaire que traversaient en ce moment les indigènes de la zone, ainsi que les nouveaux liens établis avec le groupe Kanak de Nouvelle-Calédonie lors des rencontres organisées par les Églises évangéliques à Villa Río Bermejito. Au cours d’une de ces rencontres, ils ont fait l’expérience de dormir dans la forêt en compagnie d’un chamane kanak, où ils ont communiqué avec les êtres non humains qui l’habitent —notamment les esprits de leurs ancêtres— et créé leurs premières danses.

II — L’ATELIER AVEC LE GROUPE POCNOLEC

Dans cette partie nous décrivons l’expérience de l’atelier partagé avec le groupe Pocnolec à Fortín Lavalle. L’atelier a duré une semaine avec des journées complètes de travail et a été dirigé en équipe. Un des principaux objectifs a été de produire une vidéo achevée qui puisse répondre à leur réclamation de ne jamais recevoir le matériel élaboré avec les cinéastes et à leur volonté de pouvoir gérer leur propre économie de distribution et diffusion.

La première journée nous avons abordé des questions générales de cinéma et *vidéodanse*, et discuté à propos de ce qu’il était imaginable de faire dans le temps imparti. En base à ce critère, la *Danza de combate* a été choisie à l’unanimité parmi les différentes options énoncées. Le résultat a été possible grâce à une organisation en amont de la logistique et la diffusion ainsi qu’au fait d’avoir défini les idées et les attentes de l’atelier dès le début. De même, le travail en équipe nous a permis d’échanger les rôles entre formatrices et assurer en parallèle les tâches cinématographiques comme le montage, le tournage et les prises de son. Rajoutons que le fait d’avoir établi un premier lien avec les participants

quelques années auparavant et que le groupe ait déjà eu affaire au cinéma avant ont favorisé la mise en confiance et l'aboutissement du projet²⁰.

III — LA RENCONTRE AVEC LES KANAK : ÉVANGÉLISME, INDIGÉNÉITÉ ET TERRITOIRES EN DISPUTE

Les rencontres avec les Kanak s'inséraient dans un projet théologique mené par une organisation internationale (CEVAA, Communauté d'Églises en Mission) qui réunit trente-six Églises évangéliques d'Afrique, Amérique-latine, Europe, de l'Océan Indien et du Pacifique. Le missionnaire africain Jean Kotto, créateur d'une nouvelle lignée de l'évangélisme international au temps de la décolonisation progressive des pays africains des années 60, a été une figure clef de ce projet. Ce leader avait appelé à former des missionnaires indigènes, ce qui a donné lieu par la suite aux Actions Apostoliques Communes (AAC). Leur but était de créer de nouvelles implantations depuis lesquelles opérerait le réseau missionnaire après la décolonisation et l'émancipation de l'administration française.

Ces groupes sont finalement arrivés en Amérique-latine dans les années 90. Le relais en Argentine et Uruguay a été assuré par l'Église Valdense de Río de la Plata, qui travaille avec les Qom du Chaco conjointement avec la Junte Unie de Missions (JUM) depuis la fin de cette décennie. En 1998, les ACC ont lancé un premier projet dans la zone inter-fluviale de Teuco-Bermejito. Puis, en 2002, à l'initiative de Bill Wapotro, le missionnaire qui supervisait les actions des AAC dans le Chaco, a commencé à se préparer le voyage de cinq délégués qom dans une Église en Nouvelle-Calédonie. La réussite de cette expérience les a encouragés à imaginer les subséquentes rencontres Qom-Kanak dans le Chaco. Finalement, en 2006, un groupe de Kanak versés dans les coutumes traditionnelles de leur peuple arrive à Villa Río Bermejito, marquant le début d'une série d'échanges consécutifs.

Analyser le discours²¹ de l'instigateur de ces échanges nous a permis de mieux cerner l'approche et la vocation de ce groupe évangélique kanak²². En premier lieu, signalons que

²⁰ En effet, certains membres avaient déjà participé dans les ateliers dictés par le CEFREC de Bolivie et dans le film *La nación oculta*, où ils ont joué les ancêtres des Moqoit.

²¹ (cf. Huber, 2012 ; Revista *Qad'aqtaxanaxanec* Nuestro Mensajero, 2007, N°1).

²² Kanak est un nom générique adopté par plusieurs populations indigènes de Nouvelle-Calédonie qui, à partir des années 60 commencent à résister à la domination française et s'approprient le terme "canaque"

leur discours panindigéniste (*cf.* Bengoa, pp. 138-143) insistait sur les possibles similarités communes entre les différents peuples indigènes et invoquait leur alliance. Cependant, se plaçant sous l'égide du christianisme, cet amalgame se basait principalement en faisant référence à leur qualité de « fils de Dieu ». Paradoxalement, bien que mobilisés contre l'altérité coloniale, dans leur discours ces nouveaux colonisateurs se présentent aussi comme les frères des Qom. En deuxième lieu, Wapotro avançait que les Qom étaient un peuple invisibilisé par leur histoire, et que le rôle des Kanak serait de participer à leur visibilité et au sauvetage de leur propre culture par la démonstration de leurs propres savoirs traditionnels. À leur tour, les missionnaires indigènes de Nouvelle-Calédonie se sont manifestés sur l'importance de la « lutte pour le territoire » du peuple Qom, tissant un lien vers la lutte territoriale menée par les Kanak (*cf.* Clifford, 2001, Kohler, 1991, Tjibaou, 1966).

IV — JEU DE MIROIRS

Nous reprenons la métaphore du « jeu de miroirs » de l'anthropologue brésilienne Sylvia Caiuby Novaes (1993) pour définir quels miroirs ont conduit les intégrants de Pocnolec à constituer un groupe de danse qom et comprendre leurs choix dans la réalisation des vidéos. Nous mobiliserons à cet effet des sources historiques et anthropologiques, mais surtout les entretiens et récits compilés sur le terrain.

Cette métaphore établit qu'un groupe ou une société peut configurer son auto-image à partir de la manière dont ils se voient reflétés dans les yeux des autres. Ils construisent ainsi une image d'eux-mêmes à partir de la forme dont ils se perçoivent aux yeux des *autres*, faisant de ces derniers un miroir qui permet aux observateurs de se regarder eux-mêmes. Les images qu'une société construit sur elle-même, et les segments sociaux qu'elle prend comme référence, sont mouvants et se transforment en fonction des relations historiques de pouvoir qui les imprègnent de valeurs souvent conflictuelles.

Cette perspective propose une approximation dynamique du phénomène de l'identité au-delà même de la manière dans laquelle un groupe délimite qui sont ses membres ou établit les frontières qui le séparent des autres groupes (Barth, 1969 ; Cardoso de Oliveira, 1976 ; Cohen, 1969). *Ce jeu de miroirs* permet une transformation dynamique dans laquelle chaque

pour se nommer de manière unifiée. Plus tard ils se constituent comme mouvement politique et remplacent la graphie du terme par Kanak, (*cf.* Clifford, 2001).

image réfléchie correspond à une possibilité d'autoreprésentation. Puis, l'évaluation de celle-ci par le groupe acquiert la forme d'une nouvelle image qui, à son tour, rendra possible un nouveau jeu d'autoreprésentation.

Le « regard » d'une société se constitue aussi à partir des différentes narrations qui circulent en elle, ainsi que par le biais des messages télévisés et de la vidéo. L'auto-image d'une société se configure alors depuis la spéculation de comment elle s'imagine être vue.

V — LA COLONISATION ÉVANGÉLISATRICE COMME MIROIR

Suite à la grande récurrence avec laquelle certains Qom utilisaient le terme *vergüenza*²³ pour se référer aux danses et costumes traditionnels du groupe Pocnolec, nous avons questionné l'origine de ce sentiment de rejet des caractères indigènes d'antan. Nous verrons également comment ce rejet a participé à configurer une auto-image singulière des intégrants de Pocnolec en tant que groupe de résistance et sauvetage de la culture qom.

Nous reprendrons également le travail de María Eugenia Albornoz Vázquez (2009) pour analyser le sens et la généalogie de ce concept clef dans le contexte du processus de colonisation évangélistrice et d'imposition de sa morale chrétienne.

Le terme *vergüenza* nous vient de la voix latine *verecundia*, à laquelle s'associent trois notions : la « réserve », liée à l'attitude de ne pas se montrer librement et se préserver de tout excès de propos ou jugement ; la « pudeur », sentiment d'inconfort expérimenté face à des situations de nature sexuelle ; et le « respect », associé à une considération admirative éprouvée pour une personne dont on craint le jugement. Ces définitions confrontent les individus avec leur société et instaurent une marge de jeu entre l'intériorité sensible des premiers, et le jugement de la deuxième.

Les incursions « civilisatrices » dans le territoire du Chaco ont toujours été accompagnées de campagnes d'évangélisation, des jésuites d'abord, puis, une fois constitué l'État Argentin, des franciscains. Finalement, vers 1910, les missions protestantes ont pris le relais après la vague d'évangélisation catholique de la fin du XIX^{ème} siècle et débuts du XX^{ème} siècle. Leur idée centrale était d'établir une éducation culturelle pour transformer « l'indien » en un être utile pour la société (Wright, 2003).

²³ *Vergüenza* se traduit par « honte » dans l'usage commun, mais correspond plus précisément à « vergogne », terme avec lequel il partage une étymologie commune.

Dans les complexes sucriers du Chaco occidental, où les Qom et les autres groupes indigènes étaient à l’abri de la sphère d’action des missions, les danses traditionnelles avaient survécu.²⁴ À ce moment-là, les indigènes n’avaient pas encore incorporé le sentiment de honte à propos de la danse —un élément clef pour la socialisation parmi les Qom (Karsten, 1993 [1923] ; Métraux, 1937).

L’idée selon laquelle ces danses étaient une pratique *excessive*, totalement en dehors du cadre de *réserve* auquel devait se tenir l’indien civilisé et christianisé, a été répandue par les missionnaires protestants. Plus particulièrement, ce sont les missionnaires anglicans qui ont interdit les danses traditionnelles en imposant aux Qom les notions de réserve et de retenue (*cf.* Gordillo, 2010 ; Citro, 2008).

En analysant diverses sources écrites et des images photographiques de différents agents colonisateurs (*cf.* Ceriani Cernadas et Lavazza 2017 ; Giordano, 2004, 2006) nous avons compris que l’articulation de la notion de honte se faisait à travers de la relation d’opposition civilisé/sauvage, ou civilisation/barbarie. Les registres photographiques des missionnaires —franciscains comme anglicans— mettaient en valeur les bénéfices de la civilisation face à la barbarie et opéraient comme le système de propagande de l’action civilisatrice. La barbarie, associée à la nudité, la misère et l’ignorance, devait être remplacée par l’habillement et les biens matériels des blancs ainsi que par l’apprentissage d’un métier. Ainsi était conçue la domestication du sauvage et l’avènement de la civilisation.

Examinons de plus près le sentiment de honte associée à l’acte sexuel, désormais contenu, réprimé, relayé au plan privé et dissimulé sous la notion de pudeur dans le nouveau contexte moral chrétien. Certaines pratiques indigènes ont été qualifiées de vicieuses, tout comme certaines attitudes corporelles ayant des connotations sexuelles. Le chamanisme, les danses nocturnes *nomi*, les jeux comme le *polke*, et les fêtes accompagnées de boissons fermentées, ont été interdits. En résulte que les leçons de pudeur et de respect transmises par la morale chrétienne ont progressivement aliéné les indigènes de leurs pratiques corporelles et sexuelles traditionnelles, pour les remplacer par les sentiments de gêne et d’autocensure produits par la pudeur et le respect.

L’assimilation des narratives coloniales et la stigmatisation des pratiques les anciens, a été provoquée par le fait de caractériser l’indigène par l’intermédiaire de carences, de

²⁴ Lors d’une discussion avec Lecko Zamora (avec qui nous partageons le projet de filmer des récits d’anciens sur le temps des complexes sucriers) il remarquait que les anthropologues insistent toujours sur les abus et l’exploitation humaine qui avait lieu dans les complexes sucriers, mais oublient souvent de préciser qu’à cette époque « on dansait toujours, on résistait encore ».

valeurs négatives et une infériorité morale et technique par rapport aux blancs. (Reyburn, 1954, en : Ceriani Cernadas, 2011). Si les missions protestantes d'origine pentecôtiste ont eu tant de succès c'est parce qu'elles ont fait en sorte que les expressions rituelles du culte évangélique se syncretisent avec les expressions rituelles et la cosmovision des indigènes.

Cependant, le surgissement même du groupe de danse Pocnolec atteste que l'impact de cette morale n'a pas été généralisée, ni son effet répressif irrévocable. Pocnolec est devenu un foyer de résistance parmi les Qom contemporains et se présente comme tel.

VI — LES KANAKS, LES ÊTRES DE LA FORÊT ET LES ANCIENS COMME MIROIR

Les rencontres Qom-Kanak ont eu lieu sept années consécutives, de 2006 à 2012. Un des principaux espaces de travail était un atelier nommé « sauvetage culturel », où se sont formés les intégrants de Pocnolec et ont commencé à enquêter sur leurs origines, les chants et les danses qom.

Les Kanak ont été un miroir fondamental pour ce groupe. Les voir déployer une si importante quantité de dextérités traditionnelles a accusé leur éloignement des savoirs ancestraux, et rendu visibles la honte, et les auto-images de sauvagerie, infériorité, et pauvreté que leur avait imposé la société hégémonique.

Le plus grand défi dans ce processus a été de se confronter à un vide mémoriel. Ils n'ont pas trouvé des interlocuteurs disposés à leur transmettre les danses des ancêtres, puisque les anciens ont eu du mal à comprendre leur quête et qu'ils n'adhèrent pas au concept de l'« homme nouveau » hérité du christianisme (cf. Wright, 2003). Face à cette impasse, ils ont fait appel à une source qu'ils n'avaient pas perdue : la forêt²⁵. En effet, en 2010 ils ont passé une nuit sous la guidance d'un chamane et chorégraphe kanak au cours de laquelle ils ont reçu le *pouvoir* pour recommencer à danser. C'est alors qu'ils ont créé *Loqixac qatac nosotaxac* — la Danse de combat.

Les Kanak leur ont transmis des notions panindigénistes qui articulent différents groupes indigènes sans tenir compte de l'hétérogénéité de leurs contextes historiques et

²⁵ La forêt, pour les Qom, est le domaine de pouvoir et de puissance par excellence. Il est habité par des êtres humains et non humains qui régissent les ressources et octroient le pouvoir chamanique (Cordeu et Siffredi, 1961 ; Karsten, 1932 ; Métraux, 1944, 1978 ; Miller, 1979 ; Tola, 2009, 2011).

géographiques, les connectent spirituellement, et les encouragent à mener un activisme pour visibiliser leur indigénéité.

VII — LA VIDÉODANSE LOQIAXAC QATAC NOSOTAXAC (DANSE DE COMBAT)

Dans cette partie nous décrivons dans le détail la *vidéodanse Danse de combat*. Le schéma narratif consiste en une introduction —un *time-lapse* du lever du soleil avec des chants— un noyau principal —la rencontre de deux chasseurs, lutte et danse à la fois— et un épilogue —la danse des ancêtres accompagnée de chants, sous la lumière du crépuscule.

Nous réfléchissons aussi sur les difficultés concernant la planification des tournages au cours de notre expérience dans le cinéma indigène. Dans cette occasion, seulement certains plans généraux ont été planifiés car les Qom ont préféré d'improviser pendant le tournage de la danse. Les locations ont été choisies dans des endroits considérés *puissants*.

Cette danse a été choisie pour le tournage non seulement car elle avait été la première danse du groupe, mais aussi à cause de son contenu. Dans celle-ci les danseurs redécouvrent une puissance qu'ils mobilisent pour lutter de forme pacifique contre l'adversité et le rejet. Pour en arriver là il a été déterminant de retrouver certains aspects de leur cosmovision qom à partir de l'auto-reconnaissance en tant qu'indigènes qu'a catalysé la rencontre avec les Kanak.

VIII — L'AGENTIVITÉ POLITIQUE DE LA DANSE

Au-delà du sens spirituel et l'importance du processus créatif que le groupe confère à son travail, pour Pocnolec, la danse est un outil politique qui sert à exhiber leur altérité face à la société, à réclamer le territoire et ralentir la déforestation, et assurer que les futures générations apprennent à ne pas avoir honte d'être indigènes.

Dans les récits que nous livrent les intégrants du groupe nous pouvons apprécier qu'ils sentent que la danse les lie au territoire, et les aide à se montrer en indigènes. Ils revendiquent la forêt comme un espace significatif de résistance et un *locus* de pouvoir. La lutte pour le territoire et pour le droit d'exprimer leur identité indigène sont des principes qu'ils veulent transmettre aux générations suivantes. Dans ce sens, la conservation de la langue qom est

vitale, ainsi que la transmission de leurs danses, longtemps interdites et stigmatisées par les différents acteurs hégémoniques.

IX — VIDÉO, AUTHENTICITÉ ET EXOTISME

Cette partie reprend les réflexions produites par l'intervention de l'étudiante dans le séminaire *Pour une anthropologie visuelle pluridisciplinaire et multimédia* (cf. Chapitre 4). Cette dernière s'inquiétait par le manque d'indigénité observée dans la vidéo des jeunes de Maipú que nous avons présentée. A partir de son apport, nous avons imaginé le scénario hypothétique qui aurait eu lieu si nous avions présenté la *Danse de combat* dans ce même séminaire, ainsi que les objections qu'il aurait pu susciter à propos de son *authenticité* indigène.

Les danses de Pocnolec ne sont plus les actes rituels que réalisaient leurs ancêtres au cœur de la forêt, ce sont des danses conçues et chorégraphiées pour être représentées dans des festivals, des animations scolaires et tout événement public qui veuille les convoquer. La vidéo de Pocnolec, ainsi que leurs danses n'ont « aucune honte d'être hybrides » (Blaser, 2009, p.159). Dans leurs créations, les Pocnolec ont appelé au primitivisme²⁶, à l'exotisme, et à marquer leur altérité. S'il ne s'agit pas d'une *altérité radicale*, dans les termes d'Alcina Ramos (1994), nous ne pouvons pas dire non plus qu'ils ont créé une image indigéniste « hyperréelle » sous la contrainte de créer un indigène crédible pour s'assurer le « droit à être défendus par les professionnels des droits indigènes » (Ramos, 1994, p. 116). Concluons que le groupe Pocnolec a construit une image de l'indigène qui génère suspicion et que nous ne pouvons pas comprendre sans creuser et séparer les différents miroirs qui sont entrés en jeu dans sa création.

²⁶ Harald Prins (1997a, 1997b, 2002) relève que dans le cinéma indigène le primitivisme participe à réduire les indigènes au stéréotype du "bon sauvage" tout en leur fournissant un modèle d'autoreprésentation à manier selon leurs fins politiques. Il nomme ce phénomène le « paradoxe du primitivisme ».

CHAPITRE VI : FAIRE DU CINEMA EN FAMILLE. RÉGISTRER, DIFFUSER ET PATRIMONIALISER LES CONNAISSANCES DES ANCÊTRES

Ce chapitre aborde notre expérience cinématographique dans le quartier de Mapic et comment les enseignements issus de celle-ci ont interpellé l'ensemble de notre terrain dans le Chaco. Nous faisons état des nombreuses idées de tournage que nous a suggérées l'enseignante Mabel suite à la débâcle des ateliers cinématographiques projetés dans l'école du quartier.

Nous mettrons en revue la réalisation du court-métrage *Pai'quera na aviac (Au-delà la forêt)*, dans lequel la famille de Mabel enregistre les connaissances de Cristina, sa mère, et grand-mère de Agustina, qui opère la caméra. Nous profiterons du récit de cette expérience pour analyser notre propre approximation à cette famille ainsi que leur démarche pour transmettre le savoir des ancêtres par le biais de la vidéo. Nous insisterons également sur la manière dont Cristina a pris en compte les différents publics auxquels était vouée cette transmission, à savoir : sa famille et sa communauté, mais aussi les publics non indigènes.

En première instance, notre démarche partira de l'étude des nombreuses autoréférences insérées dans le récit pour questionner par la suite la place donnée à ce film dans le contexte familial et communautaire. Finalement, nous analyserons le processus d'édition collective, l'implication familiale dans le processus de montage, et l'impact de cette vidéo parmi les membres de la communauté et les autres quartiers où elle a été projetée.

La nouvelle méthode de réalisation documentaire inventée par cette famille constitue l'axe principal de nos commentaires dans ce chapitre. Nous mettrons en valeur leur capacité à générer un langage propre, à réinventer la vidéo en tant qu'outil de transmission de savoirs et de connaissances pour les générations futures, et de faire de cette production un document affectif à la fois.

I — DÉBUT INCERTAIN DANS LE QUARTIER MAPIC

Cette partie est dédiée à l'histoire du quartier Mapic²⁷ et ses caractéristiques démographiques dans l'actualité. Le quartier est situé à 8 kilomètres de Resistencia et depuis 1966 il est habité par des familles qom en provenance de Pampa del Indio et la région de Las Palmas, plus précisément de la ferme Las Coloradas. Ces familles ont migré à cause de la crise et la faillite progressive du complexe de Las Palmas (Beck 1998 ; Bergallo, 2002 [2009]). Elles étaient apparentées avec les Qom qui se sont installés postérieurement à Paraje Maipú : ce sont celles qui n'ont pas intégré le mouvement du Chef Mateo Quintana. Leur dissidence a été à l'origine d'un schisme conflictuel et pesant pour ces familles éloignées depuis de nombreuses années.

Notre travail de terrain Dans le Chaco a commencé en mars 2015, dans les quartiers urbains et périurbains de Resistencia. En décembre 2014, nous avons contacté Juan Chico, représentant et historien qom alors directeur du département de Cinéma Indigène. Suite à cette prise de contact, il nous a invitées à travailler pour la DCEA en dirigeant des ateliers de cinéma dans les quartiers indigènes de Resistencia, où la demande de formation cinématographique était très importante. Cette opportunité nous a permises d'observer le rapport entre le fonctionnement institutionnel de cette aire de cinéma indigène et l'État du Chaco, ainsi que de tisser des liens avec différentes personnes impliquées. Vers la fin de l'année 2015, nous sommes parvenus à un accord entre les délégués du Programme des Peuples Indigènes de l'institut de Culture du Chaco, la DCEA et le personnel enseignant d'une école du quartier Mapic, et décidé d'organiser des ateliers de cinéma dans le secondaire de cette école.

Les raisons ayant conduit au naufrage de ce projet d'ateliers nous serviront à illustrer les difficultés d'insertion au terrain auxquelles fait face l'anthropologue et à réfléchir aux ambiguïtés sous-jacentes au fait de répondre à une demande de formation. L'important écart entre notre proposition et les attentes formulées par les élèves a rendu impossible de satisfaire la demande initiale et a conduit à la dissolution du projet. Par conséquent, nous nous sommes tournées vers Mabel Filimon, enseignante de l'école et habitante du quartier qui nous avait fait une proposition de collaboration à titre personnel. Les raisons de cet insuccès se doivent à l'absence d'étude ethnographique préalable et de liens amicaux qui

²⁷ Jadis ce lieu était une forêt primaire, il fut donc baptisé *mapic* (caroubier en langue qom) en raison de l'abondance de ces arbres dans la zone.

nous auraient permis de mieux cerner les relations sociales du quartier et mener à bien le projet.

II — UN NOUVEAU CAP FACE À L'ADVERSITÉ

Dans cette partie nous mettrons en revue les raisons qui nous ont conduites à nous associer avec Mabel et sa famille pour tourner un film sur la cueillette d'herbes médicinales que sa mère pratiquait dans la forêt. Nous décrivons également le processus de rapprochement avec Mabel, et notre insertion dans le cercle intime de sa famille, deux éléments déterminants pour la réalisation de ce film.

III — LA FORÊT ET LES SAVOIRS TRANSMIS ENTRE FEMMES

Dans l'organisation sociale traditionnelle des groupes indigènes du Chaco les femmes étaient responsables de la cueillette de fruits et plantes sylvestres, alors que les hommes avaient en charge de compléter ce régime de subsistance par la chasse (*cf.* Cordeu et Siffredi, 1961 ; Karsten, 1932 ; Métraux, 1944, 1978 ; Miller, 1979). Signalons cependant que les activités assignées aux hommes étaient moins prenantes et leur assuraient plus d'occasions de divertissement et de socialisation (Gómez, 2016).

Nous analysons le lien qu'entretiennent les différentes générations de femmes avec la pratique de la cueillette, de plus en plus rare parmi les jeunes générations, en insistant sur la manière dont cette pratique perpétue le lien avec « le temps des ancêtres » (Gómez, 2016). Pour ce faire, nous partirons notamment de l'expérience pratique de cueillette de plantes médicinales aux côtés de Cristina et une partie de sa famille, qui a constitué également le matériel de leur film.

Ceci nous permettra d'introduire Cristina, et raconter l'histoire de son arrivée au quartier, ainsi que sa situation précaire actuelle. En effet, la solitude, l'abandon des coutumes quotidiennes, l'aridité des échanges avec les jeunes et la perte d'autonomie liée à la vieillesse l'ont soumise dans une profonde mélancolie. À cet égard, nous croyons relever un lien de causalité entre le désarroi de sa situation et le processus de sédentarisation de ces populations dans des quartiers urbains et périurbains.

Nous profitons également pour développer l’histoire de Mabel, ses activités en tant qu’enseignante bilingue²⁸ dans l’école du quartier, ainsi que ses autres activités ponctuelles. Au sein de sa famille, Mabel joue le rôle de médiatrice entre le monde des *qompi*, les Tobas, et le monde des *roqshepi*, les blancs. En effet, elle s’attache à valoriser et protéger les connaissances anciennes mais aussi à établir un dialogue interculturel et à amorcer une agentivité politique dans le monde des blancs. En sus, elle milite dans une organisation de jeunes appartenant au Frente para la Victoria (péronisme kirchneriste) et fait partie de l’Église évangélique, comme le reste de sa famille²⁹.

IV — LE DISPOSITIF AUDIOVISUEL, CRISTINA ET LA « CINÉ-CUEILLETTE »

Dans cette partie nous décrivons et analysons le processus de réalisation du film à la lumière de certaines notions avancées par Jean Rouch.

Le titre de ce film de vingt-deux minutes est *Pa'iquera na aviac (Au-delà de la forêt)*. La narration du film, réalisée en *qom laqtac* (la langue qom), est assurée par Cristina elle-même. La vidéo suit une progression chronologique linéaire à laquelle s’ajoutent une courte introduction avec la voix-off de Cristina, et un épilogue où elle entonne un chant. La majorité des prises de vue ont été réalisées par le fils de Mabel, Agustín, à exception de quelques-unes assurées par Eugenia Mora ou par nos propres soins.

Au cours du tournage, le dispositif audiovisuel a catalysé une certaine forme de cueillette —et de réflexion à propos de la même — tout à fait singulières et qui n’auraient sans doute pas eu lieu dans d’autres conditions. En effet, Cristina a fait sa cueillette de plantes médicinales pour son usage personnel, pour les vendre, mais aussi pour faire état de ses connaissances et insister sur l’importance de la transmission de celles-ci à sa fille et sa petite-fille. Par ailleurs, elle s’est aussi souciée de partager cette transmission à un public plus large à travers la vidéo. Dans ce sens, selon le principe avancé par Rouch (2009 [1971]) Cristina « ciné-parlait », « ciné-cueillait », et « ciné-pensait » face à la caméra.

²⁸ En 2014 elle a commencé une formation de deuxième cycle en pédagogie interculturelle bilingue.

²⁹ Signalons que malgré son affiliation religieuse Mabel reste fidèle à ses propres convictions. Par exemple, elle milite pour le droit à l’avortement en dépit de l’interdiction religieuse de cette pratique.

V — LA VIDÉO COMME MÉDIATION

Cette partie est dédiée aux messages et conseils que Cristina communique dans le film à partir de ses actions et de sa démarche corporelle. Dans le contexte de la cueillette, sa pratique gestuelle correspond à d'une « connaissance pratique » (Bourdieu, 1991) acquise par le biais de l'expérience, dans une relation corporelle et perceptive avec des lieux significatifs pour le corps (*cf.* Gómez 2008b, 2016). Cristina n'explique pas seulement l'importance de son savoir, en effectuant ces gestes, elle l'incorpore et lui donne une corporalité.

À partir du récit de certains événements arrivés au cours de la cueillette nous approcherons la cosmologie qom, notamment les caractéristiques des êtres qui habitent la forêt³⁰ (Cordeu, 1969-1970 ; Métraux, 1937 ; Palavecino, 1961 ; Tola, 2010, 2009 ; Tola et Suárez, 2013 ; Wright, 1997). Avant de pénétrer dans la forêt, Cristina a demandé la permission d'y entrer aux maîtres de la forêt, et n'a pas oublié de les prévenir de notre présence.

Cristina est l'origine d'une modalité davantage réflexive du film (Nichols, 1991 [1997]). En effet, la spontanéité de son discours et de ses actions laisse entrevoir aussi des clins d'œil qui mettent en scène le dispositif de réalisation et les conditions de production du film. Par exemple, elle parlait à la caméra et interpellait toutes les personnes présentes, qu'elles soient filmées ou pas. Son discours dévoilait le dispositif du film, mais aussi sa trame, en synthétisant et dénouant elle-même le noyau affectif qui la constitue : la perte de ses camarades de cueillette, notre présence en tant que chercheuse de « la vie et la souffrance qom » et l'importance de la transmission intergénérationnelle des savoirs.

Ce film ne rentre pas dans les canons classiques du documentaire. Il ne peut être qualifié d'observationnel ni de réflexif. Comme nous explique Cristina dans un témoignage, la figure du réalisateur est déconstruite et répartie entre ces femmes, leurs différents rôles et quêtes.

³⁰ *Nowet* ou *Nouet* (Maître de la forêt) est considéré un des êtres les plus puissants (Cordeu, 1969-1970). Les âmes des morts peuvent également habiter la forêt (*nqui'i*), ainsi que certains esprits malicieux. Ces êtres sont considérés souverains des espaces géographiques, des phénomènes atmosphériques et des animaux. Ils sont dotés d'agentivité sur les hommes et de divers degrés de pouvoir, raisons pour lesquelles ils sont souvent tenus responsables de faits négatifs et parfois même des maladies ou des décès.

VI — L'ÉDITION : ENTRE LA VILLE ET LE QUARTIER

Cette partie aborde le processus d'édition du film réalisé avec la famille de Cristina. Compte-tenu de l'homogénéité du matériel (le registre de la cueillette) il a été nécessaire d'identifier les thématiques principales, différencier les différentes étapes de cette activité et mettre en valeur ses conseils pour organiser une ligne narrative qui respecte l'ordre chronologique du tournage.

La première étape a été de traduire le récit de Cristina, tâche dont Mabel et son mari José se sont occupés. Par la suite, nous avons pris en charge l'organisation des *rushes* individuellement, de manière à accélérer le processus d'édition. Les décisions prises par la famille ont été déterminantes, elles ont défini quelles étaient les parties importantes et les clins d'œil humoristiques qui devaient paraître. Elles ont décidé de ne pas enlever les scènes où apparaissaient les personnes qui ne participaient pas à la cueillette (Victoria et Mabel, qui suivaient la leçon, mais aussi nous-mêmes, à charge de la prise de son) pour rendre compte du processus d'apprentissage et de l'échange de connaissances également.

VII — HUMOUR ET MÉLANCOLIE

Le film comporte de nombreux clins d'œil humoristiques préparés volontairement en amont. Dans cette partie nous rendons compte de ces occurrences ainsi que des raisons pour lesquelles elles ont été conçues et incluses. Mabel a très bien géré la présence de ces remarques humoristiques au cours du montage, conservant des scènes qui semblent s'éloigner de la thématique principale, mais ancrent le film dans le présent. Ce choix a eu pour effet de contraster la mise en pratique d'un savoir ancestral —la cueillette comme caractère diacritique de l'indigène— et des éléments contemporains, comme des histoires d'argent, par exemple.

À ce sujet, nous reprenons la proposition de Josep M. Català (2009) sur l'humour issu de la « déconstruction du sublime »³¹, qui met à l'épreuve ses fondements sans le désacraliser totalement pour autant. Dans le film, le sublime est constitué par le savoir des ancêtres et la transmission qui a aidé les Qom à survivre en temps de famine et de violence. Cependant, le film met en scène aussi une certaine mélancolie qui contraste avec ces attitudes

³¹ À partir de l'*Introduction à l'esthétique* de Jean Paul Richter (1900).

humoristiques. Les nombreuses références au regret des ancêtres disparus et bien d'autres éléments participent à renforcer l'effet de cette mélancolie. C'est entre autres le cas de l'épilogue, dans lequel se mêlent des images et des sons des paysages du Chaco avec une chanson interprétée par Cristina, qui donne son titre au film. Les paroles de celle-ci énoncent l'illusion de trouver un autre lieu, d'avoir un « chez-soi » qui leur permette d'accepter le manque des absents et les modes de vie perdus. Le sentiment de perte et la mélancolie qu'elle dégage gagnent en profondeur grâce aux qualités du registre cinématographique. C'est justement à ce propos que Roland Barthes (1980 [2003]) signalait que la photographie et le cinéma partagent la même veine mélancolique, celle de fixer ce certain « *ça-a-été* » désormais révolu (p.124). Le film opère dans ce sens, insistant sur le passage du temps, la fragilité du présent, et tout ce qui est désormais perdu : la forêt où a eu lieu la cueillette a été rasée et de nouveaux proches les ont quittés³².

VIII — L'AGENTIVITÉ POLITIQUE DE LA VIDÉO

La vidéo a été présentée en nombreuses occasions et a été sélectionnée au Festival de Cinéma Indigène de 2016 à Resistencia. Nous n'avons pas promu sa diffusion de notre côté car nous savions que pour Mabel ce matériel avait une valeur particulière et quelle était très précautionneuse au moment de choisir ses espaces de diffusion.

En effet, Mabel avait refusé de projeter le film dans un événement organisé à l'Impenetrable arguant qu'elle ne voulait pas que d'autres s'approprient du film pour en faire bénéfice. Elle se référait à certains communicateurs indigènes qui tirent un profit économique de leur capacité à tisser des réseaux politiques dans le contexte de l'indigénisme international, les ONG et les autres organismes de financement.

Sa prise de position nous a mené à questionner nos propres perspectives sur la circulation des films et l'universalisation des savoirs. Dans son argumentaire, Mabel présentait la vidéo comme un outil qui permet une agentivité politique qui doit être capitalisée et avançait que la circulation libre de celle-ci mettait en risque l'autonomie et le pouvoir qu'elle pouvait offrir.

³² Agustín a rejoint l'École de sous-officiers de l'Armée Argentine à plus de mille cinq cents kilomètres du Chaco, et José, le mari de Mabel, est décédé.

CHAPITRE 7 : UTOPIES ET DYSTOPIES CONCERNANT LA VIE DANS LE QUARTIER TOBA. RECONSTRUIRE L'HISTOIRE INDIGÈNE D'UN QUARTIER À TRAVERS LA VIDEO

Ce chapitre décrit et analyse l'expérience cinématographique d'un groupe de jeunes du quartier Toba à Resistencia³³. Celle-ci a consisté dans le tournage d'un film sur le quartier au cours duquel les jeunes ont vu se transformer progressivement leurs idées à propos de leur histoire et leurs propres trajectoires. Le tournage a été traversé par le décès de nombreuses personnes proches du projet et par des démolitions progressives causées par un projet massif de constructions habitationnelles. Ces métamorphoses urbanistiques ont été à l'origine de sentiments contradictoires qui valsent entre le désespoir des scènes filmées et l'illusion d'un futur meilleur. Nous abordons les tensions de ce quartier bâti sur des promesses jamais atteintes depuis la dialectique que tissent les notions d'utopie et de dystopie

Notre présence sur le terrain s'est prolongée du mois d'avril 2015 au mois de septembre 2016 et a été intermittente. Dans ce sens, tenant compte que nous n'avons jamais résidé de manière continue dans le quartier, notre expérience s'est écartée de la définition malinowskienne de l'ethnographie. En sus, pas tous les jeunes s'identifiaient en tant qu'indigènes, leurs vies et trajectoires étaient complexes et leurs liens familiaux fracturés, ce qui nous a empêchées de configurer un « village ». Le seul lieu qui structurait des liens était l'école dans laquelle nous avons dirigé l'atelier.

Le quartier Toba se présentait comme une mosaïque de superpositions démographiques, ce qui a contrasté avec notre perception du quartier Mapic, visité antérieurement (*cf.* Chapitre 6). Au début des années 60 la population indigène s'est établie aux environs des voies de l'ancien chemin-de-fer Belgrano car il s'agissait de terrains fiscaux dont la propriété ne serait pas réclamée par les *criollos*. En raison de l'important

³³Le "Barrio Toba" de la ville de Resistencia, a été un projet inspiré par la migration des Tobas dans cette ville suite à la perte de leurs territoires du Nord argentin. Des maisons en "style Toba" ont été bâties, ainsi que des boutiques de vente d'artisanat et des projets d'usines autogérées, etc. Quelques années plus tard, le résultat est un ghetto où une population ségréguée de Tobas survit dans des conditions infâmes. (Bengoa, 2000 [2016]).

développement de la ville de Resistencia au cours des cinquante dernières années le quartier Toba a été désormais incorporé dans le tissu urbain. À son égard, nous pourrions reprendre la métaphore du palimpseste que Jean-Louis Comolli attribuait au cinéma (1994 [2008]) en expliquant que cette discipline crée les villes en même temps qu'elle les transforme. En effet, les débuts du cinéma ont ajouté la dimension du temps, du labyrinthe temporel, au dédale spatial qui caractérisait les villes du XIXe siècle. L'opération cinématographique convoque tous les vestiges consignés et effacés pour les inscrire dans le présent (*ibid.*, p 180). Dans ce sens, filmer le quartier Toba a correspondu à démêler les effacements oubliés, récupérer les vestiges et se confronter aux impasses et aux pertes irrémédiables.

Nous pouvons également appréhender le quartier à partir de l'inversion de la notion freudienne de « *souvenirs-écran* » (Ginsburg, 2002). Celle-ci conçoit les médias indigènes comme un moyen d'assainir le passé et récupérer l'histoire collective effacée des narratives nationales de la culture dominante. L'expérience cinématographique dans ce quartier a fonctionné dans ce sens malgré le fait que le montage définitif du film n'ait pas vu le jour et que certains entretiens n'aient pu être inclus faute de pouvoir mettre des mots sur un présent si douloureux et traumatique.

De nombreux épisodes relevés par nos soins mettent en évidence l'atmosphère violente de ce quartier dans lequel les mineurs portant des armes à feu et les fusillades sont des visions habituelles. Cependant, malgré l'hostilité manifeste du lieu et les nombreux avertissements de tiers, nous avons insisté à continuer notre travail sur place.

I — UTOPIES ET DYSTOPIES

Dans cette partie nous décrivons la complexité du processus de tournage du film dans le cadre des importantes transformations que subissait le quartier³⁴ et les nombreux projets inachevés ou ratés réalisés en nom d'un progrès qui n'est jamais arrivé. Au cours de tout le processus, le passé et le présent entraient constamment en conflit, éveillant des sentiments ambigus. Nous présentons également certaines caractéristiques de l'utopique projet de fondation dans lequel s'est configuré le quartier indigène et les promesses d'intégration,

³⁴ Une partie du quartier avait été rénovée dans le cadre du projet "Gran Barrio Toba" commencé en 2011 (*cf. Kiszka et al., 2015*)—, une autre était toujours en construction, et une troisième était en cours de démolition au moment de notre terrain.

modernité et progrès qui l'accompagnaient. Par la suite, nous proposons de le contraster avec la notion de dystopie, certes davantage utilisée dans le cinéma de science-fiction, mais tout à fait cohérente dans ce cas compte-tenu de la réalité actuelle du quartier.

Nous reprenons le travail de Paul Ricœur (1984 [1994]) pour questionner le lien entre idéologie et utopie, et comment ces concepts opèrent dans l'imaginaire social. D'après Ricœur, la fonction de l'utopie est de « projeter l'imagination *hors du réel* ». Cette extériorité n'est pas que spatiale, mais aussi temporelle : elle se projette dans le temps, c'est un exercice d'imagination où s'expriment les possibilités groupales réprimées par le *status quo*. C'est « le rêve d'une autre existence familiale, d'une autre manière de s'appropriier des choses et de consommer les biens, de s'appropriier de la politique et de de vivre la vie religieuse » (p.89). Cette définition l'oppose au concept de dystopie, selon l'analyse de Ruth Levitas (2010) et de Gregory Claeys (2017). D'après ces chercheurs, la dystopie se présente comme l'exil du cadre du « familial », comme un antonyme de l'utopie. Elle se constitue souvent d'idées appartenant au domaine de l'utopie, mais portées à l'extrême de manière monstrueuse et disproportionnée. D'autres fois, elle apparaît comme des projections possibles qui s'imbriquent dans un présent palpable (Levitas, 2010) ou comme des variantes du destin de l'humanité (Claeys, 2017). En base à ces considérations nous décrivons quelles ont été les utopies ayant conduit à la mise en place du quartier Toba, et quelles sont les éléments dystopiques révélés au cours de la réalisation du documentaire sur son histoire. Aussi, nous expliquons comment le projet cinématographique, troublé par une présent dystopique des décès et démolitions, agit comme une petite utopie qui permet de relier une histoire disloquée.

II — L'ÉCOLE COMME *COMMUNITAS*

Dans cette partie nous faisons le récit de notre insertion dans l'école suite à une demande de formation de la DCEA et expliquons comment s'est constitué le groupe d'élèves qui mènerait le projet. L'école³⁵ est l'endroit où la *communitas*³⁶ est le plus visible et où on

³⁵ Il s'agit de la première école de gestion indigène de la province du Chaco. Depuis 2016 elle se nomme École Publique de Gestion Communautaire bilingue indigène N°1.

³⁶ En anthropologie, la notion de *communitas* est avancée par Victor Turner (1969 [1995]), qui pose que la liminarité et la *communitas* sont des composantes de l'« anti-structure », par opposition à ce que lui-même nomme la « structure » sociale. Plus tard, il approfondit cette notion en rapport au drame social, dans lequel la *communitas* est un lien qui relie les individus par-dessus et au-delà de n'importe quel autre lien formel, par-dessus de la structure « positive ». (Turner, 1974).

peut remarquer au mieux l'existence de divers liens, désormais bien plus fragmentés en dehors de celle-ci. Des projets de revitalisation indigène et communautaire y ont lieu et l'on perçoit qu'il est possible d'aboutir à une agentivité politique qui permette de produire des changements dans le cadre social d'hostilité antérieurement décrit.

III — CONSOLIDATION DU GROUPE ET PREMIER COURT-MÉTRAGE

Suite à quelques rencontres, le groupe s'est stabilisé dans sept étudiants de terminale, ce qui a impliqué pour nous de les accompagner dans le rite de passage entre la fin de l'école et l'incertitude de la vie adulte. Dans cette partie nous présentons la trajectoire de chacun d'entre eux ainsi que leur rapport à se reconnaître en tant qu'indigènes ou pas.

La demande de formation cinématographique dans l'école est née d'un projet du Centre de Santé du quartier visant à réaliser une vidéo sur la prévention et le traitement de la tuberculose³⁷. Une discussion avec le personnel du centre a été organisée et filmée par les étudiants. Ils ont rédigé un scénario à partir de ce matériel et planifié des lignes narratives pour tourner un court-métrage qui impliquerait différentes personnes de l'école (étudiants, enseignants, personnel administratif, etc.). La version finale de la vidéo s'intitule *La tuberculose et la communauté* et a été mise en ligne sur internet³⁸.

Contrairement aux jeunes de Maipú, ce groupe de réalisateur a gardé une certaine distance avec les caméras et les outils technologiques, raison pour laquelle le travail technique du montage a été à notre charge. Cependant, les journées de travail se réalisaient en groupe et les étudiants apportaient leurs avis et idées au sujet à propos du montage.

IV — SORTIR DE L'ÉCOLE, ENQUÊTER DANS LA DYSTOPIE

Dans cette partie nous décrivons la proposition des jeunes de filmer l'histoire du quartier. Pour nous, la proposition a été fascinante car elle permettait d'approcher certains concepts clefs sur ce quartier devenu un complexe puzzle démographique. Par ailleurs, nous

³⁷ Notre enquête dans la zone a révélé que la même problématique sanitaire s'était présentée cinquante ans auparavant.

³⁸ Disponible en <https://vimeo.com/163763274>.

avons considéré que reconstruire l’histoire indigène du quartier aiderait les jeunes à comprendre la place qu’ils occupaient dans cet espace géographique et historique.

Des difficultés sont apparues au moment du tournage, notamment pour cause de l’inhibition des jeunes au moment de parler avec les adultes et du refus de ces derniers à être filmés. Face à ces circonstances, nous avons proposé de faire une recherche des sources écrites, et sommes allés visiter l’archive du journal *El Territorio* (Archivo Histórico de la Provincia del Chaco) en compagnie de deux jeunes. Nous y avons trouvé du matériel photographique qui a servi par la suite de déclencheur au moment de faire les entretiens.

Le travail documentaire a été motivé par différents intérêts et attentes. Les jeunes voulaient montrer autres aspects du quartier, au-delà de la violence et du danger qui le caractérisent habituellement, et présenter ses attraits, dont on parle rarement. Ils avaient la conviction que l’histoire du quartier devait être racontée pour et par les personnes âgées qui ont été ses premiers habitants. La méthode retenue a été d’organiser les événements ayant débouché dans la situation actuelle de manière chronologique pour mettre de l’ordre dans cet univers complexe.

V — LE REGISTRE D’UN QUARTIER EN TRANSFORMATION

Cette partie décrit les mutations du quartier Toba, depuis la construction d’habitations uniformisées dans les années 70, passant par les démolitions entreprises par les projets de rénovation³⁹, aux constructions hâtives réalisées pour les campagnes électorales de 2015. Les changements qui avaient cours en ce moment ont accusé l’urgence de faire un registre audiovisuel de l’ancienne physionomie du quartier avant sa destruction. La succession des projets d’habitation, l’histoire de l’arrivée des Qom dans la zone, et leur mode de vie au moment de leur installation ont été les sujets privilégiés par les jeunes du quartier au cours des entretiens. Leur objectif était de comprendre les luttes et les processus d’adaptation auxquels ont dû faire face les premières familles arrivées.

³⁹ En 2011, le Gouvernement de la province —soutenu par le gouvernement national—, a mis en marche le projet “Gran Toba” qui consistait dans la démolition des vieilles habitations et la construction de nouvelles. Le quartier a été divisé dans quatre secteurs pour ce projet, entamé près de l’accès donnant sur la route provinciale N°11.

VI — LE MONTAGE DE L'UTOPIE NÉO-INTÉGRATIONNISTE

Cette partie met en revue les différentes étapes de formation du quartier. Les premières familles qom sont arrivées à Resistencia en 1947 suite à un bruit de couloir fallacieux selon lequel Eva Duarte de Perón⁴⁰ se rendrait à Colonia Aborigen pour leur octroyer des terres. Suite à la déception produite par ce mensonge et à leur retour chez eux, ils ont découvert que leur territoire avait été occupé par des *criollos*. N'ayant plus où vivre, ils ont migré à Resistencia et se sont installés dans le lotissement 215, qui correspond à l'emplacement actuel du quartier Toba (Hermitte e Isla, 1995). Soulignons cependant que chaque famille fait un récit différent de la migration et des trajectoires suivies.

La formation du quartier Toba s'insère dans le cadre du schéma réparationniste-revendicatoire (Giordano, 2004) qui a eu lieu entre 1940 et 1970. Pendant cette période l'image de « l'indien victime » s'est consolidée en opposition à celle du « blanc victimaire ». Ceci a provoqué une prise de conscience par rapport à une dette historique ne pouvant être réglée que par les blancs. Cette vision a produit que certaines institutions prennent des mesures assistentialistes⁴¹ et paternalistes et que l'État mène un projet de réparations en articulant son action avec des organisations religieuses et de bénévolat. Dans le quartier Toba, le premier rôle a été assumé par la Croix Rouge de Resistencia, qui, au cours des années 60, a commencé à s'occuper de l'organisation et de l'installation définitive des populations indigènes et *criollas* du quartier.

Ce schéma a persévéré dans la volonté d'« intégrer » l'indigène à la « civilisation » et participé à maintenir la supériorité du blanc en tant qu'idéal à atteindre. Les jeunes du quartier Toba se sont confrontés à cette ambivalence au cours des entretiens qu'ils ont réalisés.

Certains imaginaires et attentes de changement ayant surgi au cours des premières années de l'implantation se sont dégagés dans l'étude des photographies historiques du quartier. En les confrontant aux récits de certains représentants, les jeunes du quartier ont également réussi à relever la conception d'un « néo-indigène intégré » se trouvant à la lisière même de ne plus être considéré indigène. (Dandler, 1994).

⁴⁰ Épouse de Juan Domingo Perón, président argentin de 1946 à 1955 et de 1973 à 1974.

⁴¹ Voir à ce sujet : Briones (2005) ; Carrasco, Sterpin et Weinberg (2006) ; Castro (2008) ; Mastrangelo (2005) ; Raggio (2003) ; Rose (1997), parmi d'autres.

VII — RETROUVER LES IMAGES DU COMMENCEMENT. INVERSER

L'UTOPIE

Face à l'impossibilité de réaliser certains entretiens⁴², nous avons suggéré aux jeunes d'interviewer Ana Martínez, fille de Dionisio Martínez, le chef qom au temps de l'installation des premières familles dans le quartier. Nous décrivons la trajectoire de Ana et son regard singulier, ouvert et inclusif. Elle est devenue par la suite la principale conseillère du projet. Au cours des entretiens elle a fait preuve d'une grande dextérité au moment d'impliquer les jeunes dans ses récits riches en détails sur la vie de jadis et en remémorations affectives.

Les entretiens réalisés ont été accompagnés du matériel photographique réuni. Celui-ci montrait différentes scènes datant du temps où s'est créée l'expectative de l'intégration à travers l'enseignement de l'espagnol, la scolarisation comme plateforme d'apprentissage des savoirs des blancs, et l'instruction de métiers. Paradoxalement, ces images référaient également à une période dans laquelle l'« autochtone » était encore valorisé et où la production de poterie et vannerie étaient encouragées en tant que caractère et représentation de l'indigénité. Par ailleurs, ces photographies ont été à l'origine d'un sentiment de nostalgie de ces temps révolus où l'illusion d'intégrer la société de l'homme blanc et avoir une vie meilleure et moins marginalisée de la société hégémonique était encore d'actualité.

Dans ce contexte, l'utopie, habituellement toujours ancrée dans le futur, a été contrainte de se tourner par convenance vers le passé, tellement ce présent dystopique inspirait le désespoir. Ce corpus photographique était lié au rêve d'un autre mode de vie, désormais incongru à cause des changements ayant touché le quartier et la place actuelle des Qom dans la société.

VIII — L'IMPASSE DE « L'INDIGÈNE INTÉGRÉ »

Nous analysons deux rencontres dans lesquelles se démarquent des narrations diverses à propos de la figure de « l'indigène intégré ». La première, avec Alejo Ojeda, grand-père d'un des jeunes, militant péroniste et représentant politique du quartier. Le deuxième, avec Ezequiel Jacobo Zacarías, le directeur qom de l'école.

⁴² Notamment à cause de la difficulté de retrouver des sources ou du refus de participer

L'entretien avec Alejo Ojeda a été le premier à inaugurer le tournage. Cependant, il n'a pas fait le récit de la vie quotidienne aux débuts du quartier auquel s'attendaient les jeunes. Il leur a livrés un récit « officiel » qui insistait sur les politiques sociales, les « conditions historiques de réparation des violences auxquelles avaient été soumis les peuples indigènes », et le bien-fondé des changements ayant eu lieu.

Au moment où nous lui avons demandé si les nouvelles générations continueraient à être des Qom malgré leur adaptation aux « circonstances » il s'est mis à pleurer, regrettant la disparition de la langue qom et le fait de ne pas l'avoir transmise à ses petits-enfants. Cependant, il n'a pas pu expliquer comment ces « indigènes intégrés » assistés par un État paternaliste qu'il défendait ouvertement pourraient continuer à être indigènes dans ces conditions.

Ezequiel Jacobo Zacarías⁴³ venait de Las Palmas. Il représentait l'idéal de l'indigène « éduqué » et « intégré ». Les jeunes de l'école l'admiraient car il avait grandi dans les communautés de l'intérieur mais grâce à l'éducation il avait réussi à gravir l'échelle sociale des blancs, obtenir des biens de la société hégémonique et obtenir un poste de direction, tout en restant indigène. Suivant les idées d'Agustina Altman (*cf.* Chapitre 3) nous pourrions dire que Ezequiel a emprunté le *nayic* de l'éducation, alors que Alejo a entrepris celui de la politique, ce qui les a conduits à des points d'arrivée et des positionnements manifestement différents.

IX — NOUVEAUX ENTRETIENS ET SILENCES

Dans la dernière étape du tournage, l'équipe a réalisé deux entretiens supplémentaires a des personnes âgées ayant vécu les débuts du quartier : le Chef Luis García (décédé une année plus tard) et don Contreras. Ils ont tous deux disséqué divers aspects politiques et quelques conflits sociaux relatifs aux origines du quartier.

L'équipe de jeunes a également voulu interviewer Inés González, l'ancienne cuisinière de l'école, qu'ils appréciaient beaucoup. L'entretien n'a pas pu avoir lieu à cause de la grande douleur que supposait pour cette dame aborder les sujets proposés. Cette situation leur a donné une mesure des fibres émotionnelles qu'ils remuaient et contribué à renforcer

⁴³ Il était intéressé dans le cinéma indigène et nous a proposées de filmer des entretiens avec des indigènes qui raconteraient l'histoire du complexe, puisque sa famille y avait travaillé. Le projet n'a pu voir le jour à cause de son décès.

leur sérieux et leurs efforts au moment d'entrelacer pour le mieux les récits qu'ils compilaient.

X — TRAJECTOIRES. SE RETROUVER DANS LA TRAME DES RÉCITS.

Revenir au quartier Toba au mois de février 2016 nous a confrontées au poids des changements qui avaient eu lieu depuis notre dernier séjour. Aux nouveaux et nombreux chantiers et démolitions s'ajoutait la fin des études des jeunes et donc leurs nouvelles préoccupations qui ne leur permettaient de s'engager que de manière assez inégale dans le projet cinématographique. L'exploration de l'histoire du quartier les avait menés à réfléchir sur les enjeux entre les subjectivités individuelles et partagées. Ces « sujets en processus » (Kristeva, 1981) se découvraient eux-mêmes dans leur relation avec les autres à travers les entretiens et les registres de vidéo qu'ils réalisaient. À partir de ces découvertes, ils ont décidé que le scénario du documentaire devait prendre en compte leurs propres histoires et le récit de comment ils étaient arrivés au quartier. Le documentaire est devenu réflexif (Nichols, 1997 ; Zryd, 1999), l'histoire qu'ils racontaient portait désormais de leurs propres enquêtes et trajectoires personnelles.

XI — TRAVERSER LES DEUILS ET ACCEPTER L'ÉVANESCENCE DU PROJET.

Cet aparté est dédié aux tragiques pertes souffertes par le groupe et aux nouveaux caps divergents des intégrants qui ont mis en suspens la conclusion du projet documentaire.

À la moitié de l'année 2016, notre mère est décédée. Peu de temps après, Ana Martínez nous quittait également, suivie soudainement d'Ezequiel Jacobo Zacarías vers la fin de l'année. Ces décès ont porté un coup dur à encaisser pour la communauté scolaire, et en particulier pour le groupe de cinéma, car Ezequiel avait été un des plus fervents promoteurs du projet dans l'école. En 2017 le Chef Luis García et don Contreras sont décédés également.

Nous considérons que le tournage du documentaire a permis d'apercevoir une certaine utopie renouvelée : tisser des liens entre voisins, intégrer différentes générations dans un même projet, inviter au présent les récits du passé et démêler les situations des jeunes par l'intermédiaire des narrations des personnes âgées. Bien que la vidéo n'ait pas été finalisée, nous conservons l'espoir de relier les fragments et reconstruire les trajectoires des jeunes face à la vertigineuse mutation du quartier et de sa cartographie affective après ces pertes irréparables. Nous avons toujours l'espoir d'élaborer un montage final avec les éléments que les jeunes du quartier ont réussi à cumuler, mais peut-être ce projet s'estompera lui aussi dans l'effacement du palimpseste cinématographique (Comolli, 1994 [2008]).

CONCLUSION: OUVRIR LE DIAPHRAGME, METTRE AU POINT. INDIGÈNES ET REPRÉSENTATION AUDIOVISUELLE DANS LE MONDE CONTEMPORAIN

Cette thèse ouvre un nouveau champ de recherche en Argentine, où la tradition d'études sur les médias indigènes est inexistante, et davantage encore celle de l'étude du cinéma réalisé par des indigènes. Même en France, malgré l'extension du domaine de l'anthropologie visuelle, l'étude des médias indigènes se trouve encore dans une phase naissante, contrairement à l'Amérique du Nord, où nous retrouvons un grand essor de formations et départements d'études spécialisés dans ce domaine⁴⁴. Cette recherche introduit l'expérience des Qom du Chaco argentin dans la cartographie académique de l'anthropologie des médias.

Au cours de cette étude, nous avons présenté différentes analyses et expériences autour du cinéma indigène dans le Chaco. À mesure que l'approche anthropologique nous menait à questionner les différents contextes sociaux où s'insérait ce cinéma, l'influence des expériences de terrain nous éloignait continuellement de l'axe principal de recherche. Nous avons été tentées par divers questionnements et sujets, tels que la religion, l'histoire des quartiers indigènes urbains et périurbains de Resistencia et la cosmologie, entre autres. Cependant, ces détours inéluctables se sont révélés indispensables pour comprendre les productions cinématographiques des Qom contemporains. Nous avons eu l'occasion de relever de nombreuses carences dans les études concernant la région du Chaco Austral. Par exemple, la rareté de recherches anthropologiques portant sur les quartiers Mapic et Barrio Toba à Resistencia des années 90 à nos jours, l'absence d'études récentes sur le mouvement de Mateo Quintana et, de manière plus générale, sur les différentes communautés établies actuellement dans la région de Las Palmas, entre autres. Par conséquent, nous avons dû produire des descriptions suffisamment détaillées pour nous permettre de contextualiser le travail tout en tâchant de garder un équilibre qui ne nous éloigne pas trop du cœur du sujet.

⁴⁴ Le département de *Media, Culture and Communication* de l'Université de New York, dirigé par Faye Ginsburg, est un des plus prestigieux.

Le titre de cette thèse a voulu mettre à l'honneur la notion de souveraineté visuelle proposée par Michelle Raheja (2010). Ce puissant principe permet de conceptualiser des nouvelles manières de faire du cinéma et accuse la portée politique de celles-ci, considérant la souveraineté comme un concept mouvant, en constante négociation. Bien que cette notion ait été un point de départ fondamental, le parcours subséquent nous a donné accès à des nouvelles perspectives qui l'ont rudement mis à l'épreuve. Nous avons soutenu que la mission du CEFREC-CAIB réalisée dans le Chaco a répondu à cette idée de souveraineté visuelle, cependant, cette question s'est complexifiée à mesure que le spectre de nos expériences ethnographiques s'élargissait. Les jeunes du Paraje Maipú en constituent un exemple singulier. En effet, malgré le fait d'avoir trouvé une manière qui leur est propre de faire du cinéma, en accord avec leur *habitus* communautaire qui incorpore des éléments de la pop coréenne, leur production audiovisuelle n'est pas aisément « reconnaissable » comme indigène depuis un regard hégémonique. Ceci nous a mené à questionner ce que devient la souveraineté visuelle quand on a affaire à des vidéos qui n'impliquent pas une agentivité politique militante indigéniste.

D'autre part, l'expérience avec le groupe Pocnolec déborde aussi les limites du concept de Raheja. La réappropriation des danses qom — et leur réinvention — ne constitue d'agentivité politique forte que si on la comprend dans son contexte historique. Comment classer alors leur quête vis-à-vis du rejet et de la honte initiales qu'éprouvaient à leur égard les membres de leur propre communauté ? Comment la classer dans le cadre d'un public, même académique, qui remet en cause leur vidéo car il la trouve essentialiste ou pire, trop « exotique » ? Parfois nous serions amenés à imaginer la réalisation de films plus auto-conscients sur le plan politique, plus stratégiques, et qui répondraient mieux aux attentes des États nationaux et provinciaux, des ONG, et des institutions qui ont créé et qui maintiennent le mythe de l'indigène hyperréel dont parle Ramos (1994). Marisol de la Cadena et Orin Starn (2009) expliquent que si une telle attente existe c'est car « se convertir en indigène n'est toujours qu'une *possibilité* à négocier dans les champs politiques de la culture et de l'histoire » (2009 p. 205). Cette notion de souveraineté nous a donc été utile pour concevoir ces différentes expériences de cinéma indigène, cependant, elle a été dépassée par les tensions identitaires et les regards hégémoniques qui traversent les communautés contemporaines du Chaco.

Dans notre discussion avec Milton Guzmán —qui a dirigé les ateliers du CEFREC dans le Chaco— il énonçait « le défi est qu'eux-mêmes [les indigènes] puissent établir un langage propre ». Son commentaire nous a fait questionner à quel point le public

hégémonique avait les éléments nécessaires pour recevoir ce « langage propre » s'il provient d'indigènes *réels* qui n'arboreraient pas les signes diacritiques d'indigénéité qu'on leur exige. D'autre part, nous ne retrouverions pas un langage *proprement indigène* parmi les jeunes d'un quartier marginal comme celui de Toba. Précisément car dans ce quartier, *être indigène* n'était pas un bien acquis, c'était un mirage que les jeunes devaient conquérir la caméra à l'épaule. En effet, ils n'opéraient pas selon une dynamique communautaire, au contraire, ils ont dû la défier, la reconstruire. Ils ont dû tisser des liens avec des voisins qu'ils ne connaissaient pas pour découvrir en cours de route que certains d'entre eux étaient parents et que leurs respectives familles étendues avaient passé de longues années morcelées. Ils n'ont pas inclus des séquences dont la compréhension serait « exclusivement réservée aux natifs » non plus. La *souveraineté* de leur travail siège dans le fait de mieux comprendre leurs propres trajectoires et dans le fait d'oser défier les barrières sociales que leur impose la société dans laquelle ils vivent. Par contre, ces *débordements* s'insèrent d'une meilleure manière dans la notion de cinéma de médiation, ou de cinéma médium.

La notion de cinéma médium propose de questionner la distinction entre les productions audiovisuelles réalisées par indigènes et anthropologues. Elle met l'accent dans leurs caractéristiques communes pour défier la distance qui les sépare et comprendre le cinéma comme un espace d'entendement. C'est ce que Faye Ginsburg entend par « médias ethnographiques » (1991), un concept qui nous a permis de laisser de côté les étiquettes de cinéma « indigène » ou « non indigène » et creuser dans les médiations qui opèrent au sein de ces productions. Cette notion propose de déconstruire les manières habituelles du « grand cinéma » pour en inventer des nouvelles en contresens des regards hégémoniques.

Nous avons vu dans la première expérience de cinéma indigène⁴⁵ que malgré le fait que les Navajos aient manié la caméra, le risque d'entrer dans le jeu de la distanciation sujet/objet —l'objectivation— et d'ouvrir des nouvelles brèches de préjugés ne disparaissait pas pour autant (Poole, 2005). L'idée du cinéma comme médiation est présente dans le récit nos expériences parmi les Qom, dans la conception d'un cinéma transversal dans lequel le « je » s'estompe fréquemment et la question de l'auteur opère à travers des consensus sociaux et d'une méthode décisionnelle très différente à d'autres manières de travailler. C'est un type de de cinéma qui a altéré le cours des événements des communautés où il a été mis en œuvre et dont les réalisateurs ont accepté que le produit final diffère de ce qui avait été prévu initialement. Ce cinéma s'est également rapproché des notions rouchéennes

⁴⁵ Référée dans le chapitre 1 (cf. Worth et Adair, 1970 et 1972 [1997])

d'affectation par la caméra —tant pour ceux qui la tiennent que pour ceux qui sont filmés— a constitué des formes intersubjectives de réalisation et déchaîné des *états de transe* (Rouch, 1973 [2009]).

En ce sens, les médiations ont été multiples. En explorant leur trajectoire historique et leur appropriation singulière de l'*Evangelio*, nous avons enquêté comment les adultes de Paraje Maipú avaient habilité leurs jeunes à filmer. Nous avons aussi observé comment la *k-pop* globalisée s'est ancrée dans un territoire local par l'intermédiaire de cette même singularité historico-religieuse. Nous avons analysé comment les jeunes du Barrio Toba ont réussi à établir de nouveaux liens grâce à un projet audiovisuel. Comment les intégrants du groupe Pocnolec ont reçu des Kanak d'Océanie des êtres non humains de la forêt ces danses qu'ils ont filmées par la suite. Également comment le cinéma a été utilisé comme vecteur pour transmettre les savoirs d'une mère à sa fille, et à un plus large public. Aussi comment dans certains cas, ces vidéos ont servi à tisser des nouveaux liens et négocier une nouvelle agentivité politique. Tout ceci a impliqué la création de nouvelles relations et de médiations qui ont été produites et catalysées par l'exercice cinématographique, ainsi que par l'alliance avec les équipes de facilitateurs qui leur ont transmis les outils.

La singularité de cette conception du cinéma est son caractère ouvert : il catalyse l'inattendu, se réinvente dans chaque contexte communautaire et participe à créer des espaces d'énonciation non hégémoniques malgré sa tension avec les autres regards. L'aspect contre-hégémonique du cinéma médium réside dans sa capacité à se réinventer dans chaque expérience nouvelle, à ne pas être prisonnier du regard extérieur, et à n'éprouver aucune honte à être *imparfait* (Córdova, 2011 ; Salazar, 2004 ; Salazar et Córdova, 2008). Il agit en tension avec les cadres hégémoniques au sein desquels il négocie sa place. Ce n'est pas du cinéma expérimental, voué à déplacer les limites conventionnelles du langage audiovisuel, il explore de nouvelles ressources tout en faisant une autocritique de son propre média, produit de nouvelles sensations et montre des conceptions divergentes du monde. Le cinéma médium se présente comme un laboratoire d'expériences qui dialogue avec la société qui le produit —et non pas avec le propre média du cinéma— qui laisse affleurer des *souvenirs-écran*, génère des relations innovatrices, et se métamorphose dans chaque main qui saisit la caméra.

Ces médiations n'ont pas uniquement lieu sur le plan relationnel de la réalisation d'un film, mais aussi au sein de l'ontologie même de l'image photographique. En figeant des images d'un temps en fugue qui réfère irrévocablement au passé —au « *ça-a-été* » de Barthes— la photographie met en évidence le passage du temps, à ce qui n'est plus, et invite

au temps présent les personnes qui ne sont plus ou qui ont changé, les espaces démolis, les visages méconnaissables des indigènes d'autres époques. Dans certains cas, l'expérience de regarder de vieilles photographies a produit de la mélancolie et conduit les indigènes d'aujourd'hui à réfléchir sur leur propre trajectoire au sein de la construction de l'indigénéité.

Finalement, en analysant l'usage de la fiction —dans *La nation cachée*— nous avons montré comment la représentation du passé interpelle le présent. La recreation du temps des ancêtres a mené ses réalisateurs à réfléchir sur l'histoire méconnue des expulsions et des déplacements forcés, ainsi que sur la carence actuelle de territoire. Dans ce sens, le cinéma est aussi un outil de médiation.

En fin de comptes, toutes les descriptions que nous avons présentées —l'entrée au terrain, les mésaventures de notre projet de cinéma dans un quartier, etc. — n'ont pas été de simples détours pour s'exercer à l'écriture ethnographique, ils cherchaient expliciter une méthodologie innovatrice de travail et l'imbrication de la tâche cinématographique et de l'ethnographie. Chaque cas ethnographique a répondu à une demande de formation qui nous a contraintes de créer des nouvelles stratégies pour harmoniser notre réflexion ethnographique avec nos tâches d'enseignement et de production audiovisuelle. Grâce à cette expérience nous avons pu voir comment s'est constituée la proposition de *cinéma inversé*, d'après la notion d'anthropologie inversée de Roy Wagner (1974 [2016]). Nous avons observé que dans le choc culturel que représente l'insertion du dispositif cinématographique le défi n'est pas seulement de décoder l'usage du nouvel outil, mais celui d'objectiver sa propre vie. Dans ce sens, en apprenant à se montrer devant la caméra les indigènes s'inventent également. La *ciné-cueillette* de Cristina, ou l'expression de l'inquiétude à propos du futur des jeunes de Paraje Maipú sont des exemples dans lesquels l'outil s'est transformé pour produire quelque chose de *sui generis*.

Selon l'approche de Stuart Kirsch (2006), l'« anthropologie inversée » résonne avec l'ethnographie « symétrique », l'ethnographie « œcuménique », l'ethnographie « partagée », etc. ; des expériences d'ethnographie et de cinéma qui se situent sur la même longueur d'onde. Cependant, le cinéma, étant à la fois le dispositif de cet échange et le théâtre où se représentent les *épistémès* indigènes, peut laisser *hors-cadre* les trajectoires historiques et le contexte dans lesquels il est produit. Certaines expériences —dont celles exposées dans les chapitres 4 et 5— ont nécessité d'une analyse du contexte social et historique. Dans les cas qui nous concernent ici, l'écriture même de cette thèse fonctionne comme une contextualisation. Or, elle ne le fait que pour un public académique, et non pas pour celui

qui assisterait spontanément à la projection des films. Le cinéma inversé est un espace de rencontre et de choc —une anthropologie partagée— qui cherche à transmettre ces épistémès.

Au cours de cette thèse nous avons présenté des expériences émergentes qui, nous l'espérons, auront une continuité et s'approfondiront pour atteindre des développements davantage autoréflexifs et considérer de nouveaux publics et de nouvelles agentivités politiques. Concevoir le cinéma indigène en tant que cinéma inversé est à la fois l'aspiration et la préoccupation de ceux qui nous occupons d'accompagner ces expériences audiovisuelles. Que les indigènes puissent exprimer leur « propre langage », comme disait Milton Guzmán, reste un défi. En effet, en Amérique-latine, l'appropriation de l'audiovisuel de part des indigènes est un processus ouvert et inachevé (Zamorano, 2017), en constante construction collaborative, et en constante tension et négociation avec les hégémonies. C'est également primordial que ce « langage propre » montre des *indigènes réels*, et non ceux que le grand public s'attend de voir dans son cinéma préféré.

Au moment d'entamer la rédaction de cette conclusion, nous avons remarqué que dans certains réseaux sociaux⁴⁶ du Brésil circulait le *hashtag* #MenosPreconceitoMaisÍndio (moins de préjugés, plus d'indiens). Parmi les différentes images qui accompagnaient cette consigne on comptait des images de mannequins portant des vêtements avec des motifs « indigènes », des photographies d'indiens « hyperréels » de l'Amazonie et le court promotionnel d'un film de réalité virtuelle réclamant la délimitation des terres et produit par ces mêmes indigènes. Parmi le lot, quelques photographies et vidéos d'hommes au faciès amérindien avec des caractères diacritiques non indigènes (souvent associés au football) ont particulièrement attiré notre attention. Elles étaient accompagnées de la légende suivante : « Si tout a changé en 500 ans, pourquoi ne pouvons-nous pas changer aussi et continuer à être indigènes pour autant ? ». Cette question, formulée comme une réclamation, pose les mêmes problématiques que le cinéma indigène et les natifs avec lesquels nous avons travaillé : Comment faire état de nos changements dans l'écran tout en restant indigènes ? Comment faire des vidéos avec une musique *k-pop* sans laisser d'être indigènes ? Comment grandir dans un quartier marginal, sans se voir nier être indigènes ? Comment participer dans la politique des blancs sans avoir à renoncer à l'être toujours ? Désormais, leur cinéma présentera les indigènes à travers ce genre de problématiques, reste de voir qui sera véritablement disposé à le regarder.

⁴⁶ Particulièrement sur Instagram.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS.....	9
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	10
RESUMEN Y PALABRAS CLAVES.....	11
RÉSUMÉ SUBSTANTIEL DE LA THÈSE.....	12
INTRODUCTION.....	13
I — Les expériences de cinéma indigène dans le Chaco	17
II — Les Qom	18
III — Les Guaycurú, cosmologie et relations de pouvoir	20
IV — L’Evangelio parmi les Qom	21
V — Souveraineté visuelle, vers un cinéma inversé ?	22
VI — La caméra comme médiatrice de l’expérience cinématographique. Quelques avertissements méthodologiques.	22
CHAPITRE 1.....	21
I — Anthropologie et cinéma	25
II — Cinéma ethnographique et cinéma observationnel.....	25
III — Du cinéma observationnel au cinéma participatif.....	26
IV — Relations inégales, récits sur l’altérité dans le cinéma ethnographique.	27
V — Le cinéma comme anthropologie partagée.....	28
VI — Première expérience et résultats du cinéma indigène.....	29
VII — La restitution des films et les moutons de Sam.....	29
VIII — « Screen memories », réécrire le passé à travers le cinéma	30
IX — Le cinéma comme médiation	31
X — Le cinéma indigène. Un cinéma inversé ?	32
CHAPITRE 2.....	30
I — Médias indigènes, un panorama américain.....	35
II — Réseaux latino-américains de communication indigène.....	35
III — Trois faits clés pour comprendre l’avènement du cinéma amérindien dans le Chaco.....	36

IV — L’histoire locale. Montrer la “joie de survivre”.....	37
V — Le panorama national et la mise en marche d’un espace de cinéma indigène dans la province ...	38
VI — Tisser des liens avec l’Amérique-latine : festivals, ateliers de cinéma et échanges entre peuples	39
VII — Avec l’État ou sans lui ?.....	42
VIII — Le devenir du cinéma indigène dans le Chaco	43
CHAPITRE 3.....	39
I — La mission du CEFREC et de la CAIB. Réseau de communicateurs en Bolivie et Amérique-latine	45
II — Ateliers du CEFREC dans le Chaco, vers une communication indigène.....	45
III — Cinéma indigène du Chaco. Vers une souveraineté visuelle ?.....	47
IV — La nation cachée dans le météorite. Description du film	48
V — La narrativité du film et ses différents registres de lecture.....	49
VI — Le cinéma comme médiateur entre l’Histoire et le présent dans le cadre d’une cosmologie construite sur des relations asymétriques de pouvoir	51
VII — La fiction comme métamorphose, agentivité politique des films indigène.....	52
CHAPITRE 4.....	51
I — Una manière singulière de concevoir le cinéma indigène.....	58
II — Le surgissement du capitalisme industriel dans la région de Las Palmas	59
III — La vie au temps du complexe et le « movimiento de albanza » de Mateo Quintana	60
IV — Une vision de l’avenir, le legs de Mateo Quintana.....	62
V — Les jeunes de Maipú, la k-pop et le cinéma. Une manière singulière de travailler en communauté	63
VI — Le film des jeunes de Maipú	65
VII — Être Évangelio, être k-pop, être Qom.....	67
VIII — Le cinéma comme devenir providentiel.....	67
CHAPITRE 5.....	63
I — Les origines du groupe Pocnolec	71
II — L’atelier avec le groupe Pocnolec	72
III — La rencontre avec les Kanak : Évangélisme, indigénéité et territoires en dispute	72
IV — Jeu de miroirs.....	73
V — La colonisation évangélisatrice comme miroir	74
VI — Les Kanaks, les êtres de la forêt et les anciens comme miroir	75
VII — La vidéodanse Loqixac qatac nosotaxac (Danse de combat).....	77
VIII — L’agentivité politique de la danse.....	78
IX — Vidéo, authenticité et exotisme	78

CHAPITRE 6	72
I — Début incertain dans le quartier Mapic.....	81
II — Un nouveau cap face à l’adversité	81
III — La forêt et les savoirs transmis entre femmes.....	82
IV — Le dispositif audiovisuel, Cristina et la « ciné-cueillette »	82
V — La vidéo comme médiation.....	83
VI — L’édition : entre la ville et le quartier	84
VII — Humour et mélancolie.....	85
VIII — L’agentivité politique de la vidéo	85
CHAPITRE 7	79
I — Utopies et dystopies.....	87
II — L’école comme <i>communitas</i>	88
III — Consolidation du groupe et premier court-métrage.....	89
IV — Sortir de l’école, enquêter dans la dystopie.....	90
V — Le registre d’un quartier en transformation	90
VI — Le montage de l’utopie néo-intégrationniste	91
VII — Retrouver les images du commencement. Inverser l’utopie.....	92
VIII — L’impasse de « l’indigène intégré ».....	93
IX — Nouveaux entretiens et silences	93
X — Trajectoires. Se retrouver dans la trame des récits.....	94
XI — Traverser les deuils et accepter l’évanescence du projet.	96
CONCLUSION	89
THÈSE EN ESPAGNOL	104
INTRODUCCIÓN	109
I — Las experiencias de cine indígena en el Chaco.....	117
II — Los qom	119
III — Los grupos guaycurúes, cosmología y relaciones de poder.....	125
IV — El evangelio entre los qom.....	126
V — Soberanía visual, ¿hacia un cine reverso?.....	127
VI — Una experiencia etnográfica mediada por la cámara. Algunas advertencias metodológicas	130
VII — Breve recorrido por los contenidos de la tesis	132

CAPÍTULO 1	132
I — La antropología y el cine	137
II — Cine etnográfico y cine observacional.....	139
III — Del cine observacional al cine participativo	141
IV — Relaciones desiguales, narraciones sobre la alteridad en el cine etnográfico.....	144
V — El cine como antropología compartida.....	146
VI — El primer experimento de cine indígena.....	147
VII — Los resultados de la experiencia	149
VIII — La restitución de los filmes y las ovejas de Sam.....	151
IX — <i>Screen memories</i> , reelaborar el pasado a través del cine	154
X — El cine como mediación.....	155
XI — 1.11 Cine indígena, ¿hacia un cine reverso?.....	157
CAPÍTULO 2	156
I — Medios indígenas, un panorama americano.....	161
II — Redes latinoamericanas de comunicación indígena	164
III — Tres hitos claves para comprender el surgimiento del cine indígena en el Chaco	166
IV — La historia local. Mostrar “la alegría de sobrevivir”	167
V — El panorama nacional y la puesta en marcha de un espacio de cine indígena en la provincia	171
VI — Tejiendo lazos con Latinoamérica: festivales, talleres de cine e intercambios entre pueblos.....	176
VII — ¿Por fuera o por dentro del Estado?	179
VIII — El devenir del cine indígena en Chaco	181
CAPÍTULO 3	180
I — La tarea del CEFREC y la CAIB. Comunicadores en red en Bolivia y Latinoamérica	186
II — Talleres del CEFREC en el Chaco, hacia una “comunicación indígena”	188
III — Cine indígena chaqueño, ¿hacia una soberanía visual?	191
IV — La nación oculta en el meteorito. Descripción del filme.....	195
V — La narrativa del filme, sus capas de lectura	201
VI — El cine como mediador entre la historia y el presente en el marco de una cosmología basada en relaciones asimétricas de poder	203
VII — La ficción como espejo distorsionado, la agencia política de los filmes indígenas	209
CAPÍTULO 4	210
I — Una peculiar manera de concebir el cine indígena	216
I. 1. El surgimiento del capitalismo industrial en la región de Las Palmas	216
I.2 La vida en tiempos del ingenio y del movimiento de alabanza de Mateo Quintana.....	223
II — Un devenir visionado, el legado de Mateo Quintana	227

III — Los jóvenes de Paraje Maipú, el k-pop y el cine. Una peculiar manera de hacer-en-comunidad	235
IV — La película de los jóvenes de Paraje Maipú	240
V — Ser evangelio, ser k-pop, ser qom	250
VI — El cine como devenir providencial	254
CAPÍTULO 5.....	252
I — Los orígenes del grupo Pocnolec	258
II — El taller con el grupo Pocnolec.....	260
III — El encuentro con los kanak. Evangelismo, indigeneidad y territorio en disputa.....	262
IV — Juego de espejos	267
V — La colonización evangelizadora como espejo.....	268
VI — Los kanak, los seres del monte y los ancianos como espejo	273
VII — El videodanza Loqixac qatac nosotaxac (Danza de combate).....	277
VIII — La agencia política de la danza.....	280
IX — Video, autenticidad y exotismo	282
CAPÍTULO 6.....	281
I — Comienzos inciertos del trabajo en el barrio Mapic.....	286
II — Ante la adversidad, nuevos rumbos.....	289
III — El monte y los saberes transmitidos entre mujeres	291
IV — El dispositivo audiovisual, Cristina y el “cine-recolección”.....	294
V — El video como mediador.....	297
VI — La edición: entre la ciudad y el barrio.....	303
VII — Humor y melancolía	304
VIII — La agencia política del video.....	308
CAPÍTULO 7.....	305
I — Utopías y distopías	313
II — La escuela como communitas.....	316
III — Consolidación del grupo. Primer cortometraje	318
IV — Salir de la escuela, indagar en la distopía	320
V — El registro de un barrio en transformación	322
VI — El montaje de la utopía neointegracionista	324
VII — Reencontrarse con las imágenes de los comienzos. La inversión de la utopía.....	327
VIII — El callejón sin salida del “indio integrado”	333
IX — Nuevas entrevistas y silencios	336

X — Trayectorias. Encontrarse en la trama de los relatos	339
XI — Transitar los lutos y aceptar los proyectos escurridizos	341
CONCLUSIONES.....	338
BIBLIOGRAPHIE.....	344

TABLE DES IMAGES

<i>Imagen 1. Fotogramas de La nación oculta. Izquierda arriba: Canto de la señora. Derecha arriba: Ñaalec pensativo (en el fondo se aprecia el retrato del cacique Catán).</i>	196
<i>Imagen 2. Fotogramas de La nación oculta. Izquierda: Victoria dando clases en la escuela. Derecha: Ñaalec conversando con el director de la escuela.</i>	197
<i>Imagen 3. Fotogramas de La nación oculta. Encuentro entre Ñaalec y Ma'chiño'lec.</i>	197
<i>Imagen 4. Fotogramas de La nación oculta. Escenas del canto de la anciana y la danza en el descampado.</i>	198
<i>Imagen 5. Fotogramas de La nación oculta. Izquierda: escena en la discoteca. Derecha: relatos de Ma'chiño'lec en torno al fuego.</i>	199
<i>Imagen 6. Fotogramas de La nación oculta. Izquierda: entrega de la vasija. Derecha: Ñaalec observando la vasija.</i>	200
<i>Imagen 7. Fotogramas de La nación oculta. Izquierda: relato sobre la danza de poder. Derecha: danzas en torno al fuego durante el relato.</i>	201
<i>Imagen 8. Colonias del nordeste chaqueño a comienzos del siglo XX. Se puede distinguir la zona donde estaba la estancia Las Coloradas, según la explicación de Miguel Lencinas (fuente: Beck, 1998, p. 191)</i>	222
<i>Imagen 9. Fotografía del grupo de danza evangélica Dios es Amor (crédito: Lissa Lencinas)</i>	237
<i>Imagen 10. Rodaje en la antigua guardería, escenas de la realización del grafiti. Aparecen Claribel, Romina, Lía y Melina (fotografías: Carolina Soler).</i>	242
<i>Imagen 11. Fotogramas de la introducción del filme.</i>	242
<i>Imagen 12. Fotogramas de la escena del despertar.</i>	243
<i>Imagen 13. Fotogramas de la escena del encuentro entre Ramiro y Romina.</i>	244
<i>Imagen 14. Fotogramas de la escena del baile y de la escena del fútbol.</i>	244
<i>Imagen 15. Fotogramas de la escena del encuentro.</i>	244
<i>Imagen 16. Fotogramas de la llegada de Aldana y de la caminata que sigue al encuentro.</i>	245
<i>Imagen 17. Fotogramas de la escena de la fogata.</i>	245

<i>Imagen 18. Fotogramas de la escena en que despiertan del sueño.</i>	246
<i>Imagen 19. Fotogramas de la escena final.</i>	246
<i>Imagen 20. Jóvenes y niños de Maipú miran el video que filmaron durante el verano. En el centro, Aldana; a la derecha, Romina.</i>	248
<i>Imagen 21. Romina, Aldana y Lía haciendo la edición de sonido (crédito: Carolina Soler).</i>	249
<i>Imagen 22. Fotografía de un encuentro del grupo Pocnolec en la casa de Rosa y Carlos (crédito: Carolina Soler).</i>	260
<i>Imagen 23. Fotografía. Edición en la cocina de la casa de Rosa y Carlos.</i>	262
<i>Imagen 24. Izquierda: fotograma del amanecer. Derecha: fotograma de la laguna sagrada.</i>	277
<i>Imagen 25. Izquierda: fotograma del primer cazador. Derecha: fotograma del segundo cazador.</i>	277
<i>Imagen 26. Fotogramas de la escena del baile final con los contornos de los músicos, recortados en el atardecer.</i>	278
<i>Imagen 27. Fotogramas de la escena final; fin del baile y danza de los ancestros al atardecer.</i>	278
<i>Imagen 28. Fotografía de Cristina delante de uno de los últimos árboles añosos en la zona del barrio Mapic (crédito: Agustín Moreno).</i>	293
<i>Imagen 29. Fotograma de la película que muestra el momento en que se pide permiso a los seres del monte para ingresar.</i>	295
<i>Imagen 30. Fotogramas del final del filme, antes del epílogo cantado.</i>	297
<i>Imagen 31. Fotogramas de planos detalle de la recolección realizados por Agustín.</i>	298
<i>Imagen 32. Fotograma del monólogo final de Cristina, que realiza sosteniendo zarzaparrilla en su mano izquierda.</i>	302
<i>Imagen 33. Fotograma de la izquierda: Cristina, sonriente, dice que agradecerá al final del video. Derecha: Cristina muestra su ramillete de hierbas sonriendo a cámara.</i>	304
<i>Imagen 34. Fotogramas del epílogo del filme.</i>	306
<i>Imagen 35. Fotografía de Cristina durante el día de la grabación de los cantos y la voice-over (crédito: Carolina Soler).</i>	308
<i>Imagen 36. Fotografías de las casas del Barrio Toba pintadas de colores partidarios.</i>	322
<i>Imagen 37. Fotografías de los frentes de las casas construidas entre 1970 y 1974 (crédito: Carolina Soler).</i>	323

<i>Imagen 38. Fotografía del barrio durante el proceso de demolición (crédito: Carolina Soler).</i>	324
<i>Imagen 39. Fotografía del Barrio Toba en torno a las vías del Ferrocarril Belgrano, cuando todavía se encontraban en pie las viviendas que habían sido construídas por los pobladores (archivo del diario El Territorio, sin fecha ni autoría).</i>	325
<i>Imagen 40. Fotografía de Ana Martínez mirando fotos del Barrio Toba (fotogramas del video).</i>	329
<i>Imagen 41. Fotografía del “Club de madres” (Archivo Histórico de la Provincia del Chaco)</i>	330
<i>Imagen 42. Fotografía de la visita realizada por el gobernador Deonildo F. Bittel en 1975 a la construcción de viviendas del Barrio Toba. (Colección Archivo Histórico de la Provincia del Chaco).</i>	332
<i>Imagen 43. Rosa y Ana Martínez junto a Iván Ojeda miran las fotografías durante la entrevista (fotogramas del video grabado).</i>	333
<i>Imagen 44. Arriba: Iván entrevista a su abuelo. Abajo: Alejo Ojeda se quiebra durante la entrevista.</i>	335
<i>Imagen 45. Fotografía en la que Luis e Iván filman la calle del barrio (crédito: Carolina Soler).</i>	337
<i>Imagen 46. Fotografía Juan está de espalda y Alexander y la autora miran a cámara mientras revisan el material en la casa del abuelo de Iván. (Crédito: Iván Ojeda)</i>	339

THÈSE EN ESPAGNOL

En tiempos de lo enorme, de lo espectacular, de producciones cinematográficas de cien millones, quiero hablar por los pequeños actos invisibles del espíritu humano, tan sutiles, tan pequeños que mueren apenas se los expone a los reflectores. Quiero celebrar las pequeñas formas del cine, las formas líricas, el poema, la acuarela, el estudio, el boceto, la tarjeta postal, el arabesco, el trío y la bagatela y las pequeñas canciones en 8mm.

En tiempos en los que todos anhelan el éxito y quieren vender, yo quiero celebrar a aquellos que aceptan el fracaso social cotidiano para buscar lo invisible, lo personal, las cosas que no dan ni dinero ni pan y que no hacen la historia contemporánea, ni la historia del cine, ni ningún tipo de historia.

Estoy a favor del arte que hacemos los unos para los otros como amigos y que hacemos para nosotros mismos. Estoy parado en medio de la autopista de la información y me río porque una mariposa sobre una pequeña flor en algún lugar, en algún lugar, acaba de agitar sus alas y yo sé que todo el curso de la historia cambiará drásticamente debido a ese aleteo una cámara de 8 milímetros acaba de hacer un zumbido en alguna parte del Lower East Side en Nueva York y el mundo no volverá a ser el mismo la verdadera historia del cine es la historia invisible una historia de amigos juntándose haciendo aquello que aman para nosotros el cine recién comienza con cada nuevo zumbido del proyector con cada nuevo zumbido de nuestras cámaras nuestros corazones se alzan hacia adelante, mis amigos.

JONAS MEKAS, *Manifiesto anti 100 años del cine* (1997)

INTRODUCCIÓN

A partir del año 2008, distintos agentes vinculados al Estado provincial del Chaco (República Argentina) generaron iniciativas de enseñanza y difusión del cine entre sus poblaciones indígenas, y, consecuentemente, se creó un espacio específico de cine indígena dentro del recién fundado Instituto de Cultura del Chaco, en el marco del Departamento de Cine y Espacio Audiovisual (DeCEA). Se comenzó a ofrecer formación audiovisual a distintas comunidades chaqueñas y se organizó un festival anual de cine de temática indígena. En 2010 asistí por primera a ese festival y pude dimensionar la gran efervescencia de las producciones latinoamericanas, conocer los trabajos realizados desde el Centro de Formación y Realización Cinematográfica de Bolivia (CEFREC), el proyecto brasileño *Vídeo nas aldeias* (Video en las aldeas), la tarea llevada adelante por el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y el trabajo de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Algunas de estas organizaciones venían trabajando desde finales de los años 1980, brindando formación sobre el uso de las herramientas audiovisuales. Estos eventos y el vínculo establecido con el DeCEA y referentes comunitarios fueron el motor principal para iniciar el camino de mis investigaciones sobre cine indígena.

Tras mi formación de grado como antropóloga, me capacité como audiovisualista y fotógrafa. Hasta ese momento no había podido hacer confluir mis intereses académicos con mi interés por el audiovisual, pero mis primeros viajes al Chaco me motivaron a diseñar un proyecto doctoral que me permitiera lograrlo. La herencia teórica de la denominada “crisis en la representación” en la antropología —que tuvo lugar tras el fin de la era colonial (Marcus y Fischer, 2000)—, la autodeterminación de muchos pueblos indígenas, el *mea culpa* realizado por numerosos académicos a partir de los 1960, que buscaron reemplazar los modelos positivistas de la disciplina antropológica por otros más interpretativos y políticamente autoconscientes y, finalmente, la reconceptualización de la “voz nativa”, que comenzaba a entrar en diálogo directo con la interpretación antropológica (Ginsburg, 1991), me hicieron dudar, en primera instancia, sobre mi intención de hacer cine etnográfico e, incluso, de dedicarme a la investigación. Esta mirada autocrítica de la antropología, gestada originalmente en Norteamérica, llegó algo tardíamente a la Argentina, a medida que algunos

textos claves se iban traduciendo y difundiendo, y moldeó mi formación a comienzos del siglo XXI —durante esa etapa comenzaba también a resonar lo que José Bengoa denominó *emergencia indígena*⁴⁷ (Bengoa, 2000 [2016])—. Con estas reflexiones, y por mi propio recorrido como estudiante, sólo era concebible un cine compartido, motivado conjuntamente por una iniciativa indígena y la propia, lo que implicaba acercarme a comunidades que estuvieran interesadas en participar de proyectos audiovisuales y, a partir de allí, concebir un cine y una etnografía participativa. Por todo esto, la noticia de que en el Chaco se había creado un espacio de cine indígena fue la clave para poder pensar un proyecto académico en el que se conjugaran el deseo de hacer cine y la investigación etnográfica.

Luego de haber cursado los seminarios de doctorado en Francia durante 2012 y 2013, y de haber profundizado en el campo de la antropología visual —muy poco desarrollado en Argentina—, tuve mi primera experiencia de enseñanza de cine, en el marco del proyecto *Etsa-Nantu/Cámara-Shuar*, en comunidades shuar de la Cordillera del Cóndor (Amazonía ecuatoriana). Esta experiencia germinal, llevada a cabo en dos viajes de treinta días cada uno durante 2014, dio como producto dos cortometrajes de ficción basados en mitos (*aumatsamu*) shuar y apariciones de seres no humanos; ambos fueron rodados y guionados por los habitantes del Centro Shuar Kupiamais (cantón Gualaquiza, provincia de Morona Santiago, Ecuador). La experiencia con los shuar sobrepasa el espacio y la pertinencia geohistórica de esta tesis, pero fue fundamental como antecedente para el abordaje del campo chaqueño y me brindó herramientas indispensables para proponer y ampliar las formas de hacer cine comunitariamente; también me ha servido como contrapunto para comprender la singularidad del aprendizaje del cine entre los *qom* (tobas) del Chaco argentino.

Finalmente, como diría Pablo Wright (2008), una investigación como la de esta tesis puede ser considerada tres veces periférica. Primero, desde la posición marginal de la Argentina como país en el mapa político-económico mundial; luego, considerando lo periférica que es la región chaqueña en el mapa sociopolítico argentino; y, finalmente, por el lugar que ocupan los *qom*, como indígenas, en un Estado nación que históricamente ha intentado borrar su herencia nativa y ha perseguido, asesinado y, más tarde, negado a las poblaciones originarias. Por otra parte, Florencia Tola (2013) hace hincapié en el autoaislamiento disciplinar de la etnografía chaqueña, por sus coyunturas históricas y

⁴⁷ Proceso que tuvo lugar durante los años 1990, a partir de que varios pueblos indígenas del continente decidieron no festejar el quinto centenario de la llegada de los europeos a América.

sociopolíticas, y, a su vez, manifiesta que “el Gran Chaco representa una zona marginal para quienes se dedican a las poblaciones indígenas de las tierras bajas amazónicas y para aquellos interesados en las tierras altas andinas” (*ibíd.*, p. 23). A estos argumentos de marginalidad, podríamos agregar el escaso desarrollo de la antropología visual en Argentina y el prácticamente nulo estudio de los medios audiovisuales indígenas de este país.

I — LAS EXPERIENCIAS DE CINE INDÍGENA EN EL CHACO

En diciembre de 2014, tras haber asistido a tres festivales de cine indígena (2010, 2011 y 2014), volví a Resistencia (capital de la provincia del Chaco), para iniciar el trabajo de campo. Esta vez, el panorama efervescente que había encontrado en los primeros viajes se había desdibujado, junto con un progresivo desfinanciamiento de parte de los Estados provincial y nacional; los cambios que se habían producido en las políticas de gestión del Instituto de Cultura hacían que los talleres de formación audiovisual fueran menos frecuentes y no se lograra alcanzar a las poblaciones del interior de la provincia. Tras varios años de charlas y encuentros, Juan Chico —referente e historiador *qom* y director del Departamento de Cine indígena⁴⁸— me convocó para ofrecerme dar clases de cine en los barrios indígenas urbanos y periurbanos de Resistencia, y me abrió así la oportunidad de iniciar mi trabajo de campo desde una demanda concreta de aprendizaje. Tuve una gran libertad en la organización de la dinámica de estos cursos, que —en cada barrio— se adaptaban de acuerdo con los intereses y las características del grupo. Por otro lado, trabajar para el Instituto de Cultura me ofreció una perspectiva sobre las articulaciones entre el Estado provincial y los indígenas con relación a los proyectos audiovisuales.

En ese marco dicté talleres desde abril de 2015 hasta octubre de 2016, no sólo en la zona de la capital, sino también en el interior de la provincia: realicé quince estancias en el Chaco de una duración de entre 15 y 35 días cada una, entre las que regresaba a La Plata, mi ciudad de residencia, por breves períodos de entre cinco y diez días. A esas estancias se le sumaron otros tres viajes cortos a fines de 2017⁴⁹ y las visitas que me hicieron algunas

⁴⁸ El Departamento de Cine indígena pasaría a ser Área a partir de 2015 por un cambio que estableció en el organigrama del Instituto de Cultura. Esto se desarrolla con detalle en el capítulo 2 de esta tesis.

⁴⁹ Entre agosto y septiembre fui invitada a participar en un simposio organizado por el Instituto de Investigaciones Geohistóricas; aproveché la ocasión para visitar la comunidad de Paraje Maipú y a los integrantes del grupo Pocnolec, en Fortín Lavalle, así como los barrios Toba y Mapic de Resistencia. En octubre, junto a dos compañeras, volví a Fortín Lavalle para asistir al casamiento de

jóvenes de la comunidad Paraje Maipú a mi casa en septiembre de ese mismo año y en julio de 2018. Más allá del dictado de talleres, pude acompañar la producción de videos de distintos grupos de forma sostenida; estos talleres devinieron una etnografía en la medida en que el acompañamiento y la convivencia con los participantes desbordaron los fines cinematográficos y la temática audiovisual, para transformarse en un intercambio fructífero de distintos saberes y experiencias.

El trabajo de campo fue multisituado. En el recorrido de la tesis tomo cuatro experiencias claves para abordar diferentes discusiones en torno al audiovisual indígena. Una de estas discusiones es sobre el concepto *soberanía visual* propuesto por Michelle Raheja (2010)⁵⁰, que define un posicionamiento político hallable en las primeras experiencias de cine indígena desarrolladas en el Chaco. A su vez —como analizo en la segunda parte de la tesis—, esta noción se pone en tensión cuando la indigeneidad de las producciones audiovisuales es puesta en duda por el público (*cf.* capítulo 4) o, incluso, cuando las representaciones registradas en video son rechazadas por miembros de la propia comunidad (*cf.* capítulo 5).

Una segunda discusión es acerca de la propuesta de cine indígena como cine de mediación (*cf.* Capítulo 1), un cine realizado comunitariamente en el que la primera persona generalmente se desdibuja; la cuestión autoral opera través de singulares consensos sociales que implican, además de tensiones, la redefinición de los roles y el planteo de nuevas estrategias realizativas. Más allá del proceso de realización de una película, esta noción atraviesa las relaciones entre los jóvenes realizadores y los adultos que los habilitan, entre los seres no humanos y los humanos, entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global. En algunos casos analizo cómo la mediación se da con los elementos y las estéticas foráneas dentro de contextos locales e indígenas y genera novedosos agenciamientos.

En la tercera parte de la tesis, la noción de mediación se desplaza hacia la ontología del filme (ontología de la imagen fotográfica, *cf.* Barthes, 1980; Bazin, 1976) y sus afectaciones. Se indaga cómo el registro audiovisual opera sobre el paso del tiempo —fija lo efímero y lo evanescente y hace trascender de la muerte a los seres y los objetos, para traerlos al presente.

dos de los miembros del mencionado grupo, y nos quedamos una semana en la comunidad para profundizar el trabajo realizado. En noviembre fui a Resistencia para participar del Festival de Cine indígena, en el que coordiné las proyecciones que se realizaron en los barrios periurbanos.

⁵⁰ Este concepto se desarrolla más adelante, tanto en esta introducción como en el capítulo 3.

Esta discusión se vincula con el planteo acerca de si las experiencias de cine indígena desarrolladas pueden ser concebidas como un *cine reverso* (cf. introducción y capítulo 1) en relación con la noción de *antropología reversa*, propuesta por primera vez por Roy Wagner (1974 [2016]). Especialmente es de mi interés revisar esta noción desde el trabajo de Stuart Kirsch (2006) y con respecto a los nuevos abordajes de la etnografía (etnografía “simétrica”, “ecuménica”, “compartida”, etc.), y que esto nos sirva para pensar el rol del etnógrafo en la realización conjunta de películas con las comunidades con las que trabaja.

Recapitulando, el objetivo general de esta tesis es indagar el proceso de realización cinematográfica de los indígenas chaqueños para, por un lado, explorar las dimensiones políticas de este cine en el marco de las nociones de indigeneidad contemporáneas. Frente a algunas miradas hegemónicas, esta tesis aborda también la noción de soberanía visual. Por otro lado, se busca explorar las relaciones sociales —actuales e históricas— puestas en marcha en torno a la producción audiovisual y reflexionar sobre los géneros elegidos por las comunidades con las que se trabajó y el vínculo establecido por ellas con el antropólogo-cineasta. Estas reflexiones se asientan sobre una indagación histórica acerca de cómo se originó un espacio institucional de cine indígena y en qué contextos políticos nacional y provincial particulares.

En cuanto a las experiencias de campo, las dos primeras tuvieron lugar en barrios indígenas urbanos y periurbanos —el Barrio Toba y el barrio Mapic—, a las afueras de Resistencia. Las otras experiencias fueron en comunidades rurales: Paraje Maipú, en La Leonesa —en la región donde estaba asentado el ingenio Las Palmas del Chaco Austral—, y Fortín Lavalle, en la región del Impenetrable, con el grupo de danza y teatro *qom* Pocnolec. La forma de convivencia y el tiempo de trabajo variaron en cada sitio, dependiendo de las características del proyecto. Durante el período de trabajo de campo participé también de otras experiencias en torno al cine, por ejemplo, con wichís de El Sauzalito y con un grupo de indígenas de diferentes pueblos de la provincia (*moqoit*, *qom* y wichí) durante el Festival de Cine Indígena de 2015. Estas últimas experiencias no serán abordadas.

II — LOS QOM

Las experiencias de cine indígena que analizaremos han tenido lugar entre poblaciones *qom*. Los *qom* o tobas⁵¹ pertenecen a la familia lingüística Guaycurú, junto con los pilagás, tobas pilagás, *moqoit* (mocovíes) y caduveos (Censabella, 1999; Tola, 2013); son una de las diecinueve familias lingüísticas de la región del Gran Chaco. Como propuso José Braunstein (2003, p. 19), los guaycurúes pueden ser considerados parte de una “cadena étnica”, ya que comparten rasgos lingüísticos —las variantes dialectales son mutuamente inteligibles—, así como diversos rasgos culturales. Estas similitudes responden también a la contigüidad geográfica, por lo que los grupos más apartados entre sí en la “cadena” pueden tener menos rasgos en común. Actualmente, según los datos de los censos 2010 y 2015 del INDEC, la población *qom* de Argentina alcanza las 126.330 personas. Éstas habitan en zonas rurales, urbanas y periurbanas de las provincias de Salta, Chaco, Formosa y norte de Santa Fe, así como también de las provincias de Córdoba, Buenos Aires y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Históricamente, los *qom* y otros grupos guaycurúes habitaban el Gran Chaco, una amplia llanura semiárida delimitada por los ríos Paraná y Paraguay al este, la precordillera de los Andes al oeste, el Mato Grosso y los llanos de Chiquitos (Bolivia) al norte y por el río Salado al sur. En el actual mapa geopolítico, este territorio integra fracciones político-territoriales de cuatro naciones: parte del norte de Argentina, del este de Bolivia, del oeste de Paraguay y del sur de Brasil.

En esta investigación hemos trabajado con *qom* del Chaco Austral, de acuerdo con la división geográfica del Chaco en Chaco Boreal (al norte del río Pilcomayo), Central (entre el río Pilcomayo y el Bermejo) y Austral (al sur del Bermejo). Como explica Wright (2008: 21-23), la distribución actual de los grupos guaycurúes del Chaco argentino se debe a las progresivas expulsiones de sus territorios de las que fueron víctimas por parte de fuerzas militares.

⁵¹ El término *qom* es utilizado para autodenominarse tanto por los tobas como por los pilagás y los *moqoit*. Estos grupos son considerados un *continuum* desde el punto de vista lingüístico y cultural (Messineo, 1990-1991, citado en Tola, 2013; Cordeu y Siffredi, 1971). El término *qom* significa gente y designa una posición relacional, es el pronombre personal de la primera persona del plural (*qomi*, donde la *-i* es el sufijo que pluraliza). Abarca a quienes hablan en la misma lengua y comparten ciertas cosmologías y formas de vincularse. El término *qom* también puede ser utilizado para designar a los indígenas en general (Tola, 2013, p. 14). La designación *toba* proviene del guaraní y significa “frentones”; hace referencia a la antigua costumbre de depilarse las cejas y es el gentilicio más difundido para designar a este grupo, aunque, en el presente, muchos tobas prefieren autodenominarse *qom*. En esta tesis priorizaré el término *qom*, ya que en la actualidad es de uso mayoritario y es una autodenominación —además, varios de los *qom* con los que he trabajado lo prefieren—. De esta manera, y para evitar cualquier ambigüedad, hago la advertencia de que bajo la denominación *qom* no incluiré a los *moqoit* ni a los pilagás.

Braunstein (1983) refiere que la forma de las sociedades indígenas del Chaco no ha dejado de modificarse hasta el presente. Hasta el último cuarto del siglo XIX hubo contactos periféricos militares y misionales, que afectaron a grupos que se encontraban en situaciones “extremas” del Gran Chaco. Los zamucos y guaycurúes fueron evangelizados por jesuitas. Los chiriguano fueron evangelizados por franciscanos del Colegio de Propaganda Fide en los bordes occidentales, mientras que algunas poblaciones del norte continuaban sin alterar demasiado sus pautas sociales. Al sur y al este, mocovíes, abipones, tobas, pilagás, mbayá-guaycurúes y payaguás generalizan el uso del caballo (pp. 21-22).

El avance de los españoles durante el siglo XVI provocó que los indígenas chaqueños vieran diezmadadas sus poblaciones por el contagio de enfermedades. Más tarde, fueron corridos hacia el límite occidental de la región por expediciones militares que venían desde la frontera de Tucumán, enviadas para abrir una ruta al Paraná. Esas poblaciones se instalaron en las márgenes del Bermejo y convivieron con pueblos culturalmente afines; de esa fusión surgieron los *gom* de la provincia del Chaco. A comienzos del siglo XIX, algunos grupos se desplazaron al norte, hacia el bajo Pilcomayo, constituyendo los grupos *gom tacshic* o tobas orientales de Formosa.

Hasta haber sido forzados al sedentarismo a finales del siglo XIX, los grupos indígenas que habitaban la región del Chaco argentino (conformada por las provincias del Chaco, Formosa, Salta y el norte de Santa Fe) se caracterizaban por organizarse en grupos de familias emparentadas que se desplazaban llevando a cabo actividades de caza y recolección; compartían un mismo tipo de organización sociopolítica y distintos aspectos de sus *sociocosmologías* (Tola, 2013), como las prácticas del chamanismo y la presencia de los “dueños” de los animales y de los distintos elementos naturales. Antes de la conquista militar de su territorio, basaban su subsistencia en la marisca (caza, meleo, recolección y pesca) y, en menor medida, en la agricultura a pequeña escala (cultivaban maíz, zapallo y sandía, entre otras especies). Varios autores coinciden en clasificar la unidad básica de estas sociedades como banda matrilocal y exógama⁵² (cf. Braunstein, 1983; Braunstein y Miller, 1999; Cordeu y Siffredi, 1971). Estas bandas, que conformaban unidades mayores o tribus endógamas, estaban constituidas por familias extensas que establecían alianzas entre sí y se desplazaban por el territorio siguiendo los ciclos estacionales y los animales de caza en

⁵² Tola (2014), a través de sus estudios de parentesco y consanguineidad entre los *gom*, puso en discusión las tesis establecidas sobre exogamia de estos grupos. Demostró la existencia de un repliegue matrimonial endogámico en su análisis de redes conyugales y relaciones clandestinas entre amantes consanguíneos.

circuitos que eran generalmente prefijados.⁵³ Periódicamente celebraban reuniones en las que llevaban a cabo intercambios económicos, actividades rituales —como las iniciaciones femeninas—, las juntas de bebida —que permitían el establecimiento de los liderazgos— y la concertación de matrimonios al interior de cada tribu (Braunstein, 1983; Karsten 1926, Métraux, 1937; Nordenskiöld, 1912).

Hacia fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, algunos grupos guaycurúes incorporaron el caballo, lo que trajo un conjunto de cambios en la organización social que fueron caracterizados como *complejo ecuestre*.⁵⁴ Algunos de los rasgos de este período fueron una mayor estratificación y centralización y una reducción de la importancia de la marisca como base fundamental de la subsistencia, que fue desplazada por la cría de ganado y la práctica ocasional del malón (Santamaría, 1995). Como explican Cordeu y Siffredi (1971), sobre el final del siglo XIX la centralización de la organización social parece haber menguado, por lo que la resistencia a las fuerzas militares en ese momento fue algo más “escasa y anárquica” (*ibid.* p. 15). La ocupación y la colonización del Chaco —a partir de finales del siglo XIX—, con la apropiación de los territorios y los rebaños de los indígenas, así como con el exterminio de gran parte de la población como resultado de los enfrentamientos bélicos y la propagación de nuevas enfermedades, llevó a los guaycurúes a cambiar radicalmente sus modos de vida y a retomar algunas pautas cazadoras y recolectoras.

En las primeras décadas del siglo XIX tuvo lugar el proceso de independencia de Argentina de la corona de España y, progresivamente, se fueron generando cambios en su organización interna y en sus políticas externas. A partir de la década de 1860 y, con más fuerza, desde los años 1880, el país se fue incorporando al capitalismo mundial, especialmente, a través de las industrias extractivistas y la producción agroganadera. Tres claros objetivos, que ya venían gestándose, se profundizaron: definir y ampliar los límites territoriales, lo que se lograba incorporando los territorios que para el imaginario nacional eran “vírgenes” —como la región chaqueña—; poblar con inmigrantes, especialmente de origen europeo, esas nuevas tierras conquistadas; y propiciar el desarrollo económico que,

⁵³ El trabajo de Tola y Medrano (2014) presenta algunos *circuitos nombrados* y topónimos utilizados histórica y actualmente por los *qom* del centro de Formosa y, a su vez, presenta una revisión bibliográfica sobre este tema.

⁵⁴ En cuanto a los cambios en el período ecuestre entre los guaycurúes, ver Cordeu y Siffredi (1971, pp. 15-17). Para más información general sobre el *complejo ecuestre* ver Kersten (1968), Mitchell (2015), Palermo (1986).

en gran parte, implicaba la instalación de industrias de capitales extranjeros, a las que se les brindaban grandes beneficios y facilidades.

El primer intento de convertir a los indígenas chaqueños al cristianismo fue llevado adelante por misioneros jesuitas en tiempos de la colonia. Las primeras misiones jesuíticas instaladas en la región del Gran Chaco datan del siglo XVII, pero las que tuvieron mayor influencia entre grupos guaycurúes —mocovíes y abipones— se fundaron a mediados siglo XVIII;⁵⁵ sin embargo, este proceso evangelizador no abarcó de manera significativa a las poblaciones *qom*.

Los jesuitas fueron expulsados en 1767 y, a mediados del siglo XIX, los franciscanos —que instalaron sus primeras misiones entre 1853 y 1854— retomaron el trabajo misional en esa área. Durante ese período y hasta 1920, las poblaciones indígenas chaqueñas fueron blanco de un fuerte hostigamiento militar, y la acción misionera, más allá de la enseñanza religiosa, se vinculó también a la ayuda sanitaria, la alfabetización y la enseñanza de técnicas agrícolas y de oficios (Ceriani Cernadas y López, 2017, p. 33). A comienzos de la década de 1910 arribaron, asimismo, diferentes misiones protestantes.

Siguiendo a Mariana Giordano (2004) en su análisis basado en fuentes primarias —visuales y escritas—, podemos configurar distintos esquemas de representación en los que se montan los imaginarios hegemónicos creados sobre el indígena chaqueño en los dos últimos siglos. El denominado esquema civilizatorio (1853-1910), que se sostuvo durante la conquista militar y se basó en la “superioridad de la cultura del blanco sobre la del ‘otro’ indígena” (p. 259), fue sustituido por el esquema integracionista (1910-1940), en el que la noción de “desierto”, que justificó la conquista y la ocupación en el primer esquema, sería reemplazada por la de “tierra de progreso”. En este último período se crearon las reducciones civiles, a fin de formar un indio trabajador que pudiera emplearse como mano de obra agrícola. Se educaron a los niños y niñas con orientaciones en labores agrícola-ganaderas y en oficios, y se desplegó un nuevo juego de antinomias y oposiciones. Se opuso la noción de “indio desposeído” a la de colono blanco “propietario de la tierra”, la de indios “salvajes” o “nómades” al ahora “indio reducido”, la imagen del “indio como menor de edad” e indefenso a la autoimagen del “blanco competente y protector”. Estas concepciones se

⁵⁵ La reducción de San Javier (1743) la de San Pedro (1764) y la de Jesús Nazareno de Inspín (1766) fueron fundadas entre los mocovíes. Entre los abipones se fundó la reducción de San Jerónimo del Rey (1748), la Purísima Concepción (1749), la de San Fernando del Río Negro (1751) y la de Santo Rosario y San Carlos del Timbó (1763) (cf. Maeder y Gutiérrez, 2009).

sustentaban en la antinomia civilización/barbarie, en la que la civilización prometía “bienestar” al indio que quisiera “integrarse”.

En 1884 el ministro de Guerra Benjamín Victorica llevó a su punto culminante el avance militar que, desde hacía veinte años, tenía lugar desde las fronteras de Santa Fe y Salta.⁵⁶ El mismo Victorica, tras su campaña —en diciembre de ese año—, expresó claramente sus expectativas de sometimiento de los indígenas en una carta al ministro interino de Guerra y Marina Joaquín Viejonuevo. En sus palabras se vislumbra la transición hacia el *esquema integracionista* propuesto por Giordano:

Muchos de ellos [los indígenas] querían seguirme hasta los pueblos de abajo, como ellos decían, para trabajar [...]. Pienso que será provechoso para la civilización de estas tribus favorecer su contacto con las colonias de la costa, donde no tardarán en encontrar trabajo *beneficiando las industrias que en ellas se desarrollan*.

No dudo que estas tribus proporcionarán *brazos baratos a la industria azucarera y a los obrajes de madera* como lo hacen algunas de ellas en haciendas de Salta y Jujuy, si bien considero indispensable adoptar un sistema adecuado para *situarlos permanentemente en los puntos convenientes, limitándoles los terrenos* que deben ocupar con sus familias a efecto de ir poco a poco *modificando sus costumbres y civilizarlos* (Iñigo Carrera, 1984, pp. 37-38, el resaltado es propio).

En la actualidad, tras haber vivido en reservas y haber sido empleados en torno a las industrias algodonera, azucarera y maderera como mano de obra barata (Cordeu y Siffredi, 1971; Gordillo, 2010), los *qom* habitan en regiones rurales, urbanas y semiurbanas, en territorios muy restringidos y en condiciones medioambientales sumamente deterioradas, por lo que en su mayoría subsisten gracias a trabajos temporales informales denominados “changas”, planes de asistencia social entregados por el Gobierno nacional, pensiones nacionales y provinciales, producción y venta de artesanías, prácticas tradicionales como la caza, la pesca y la recolección, trabajos en el Estado en el marco de la educación bilingüe y

⁵⁶ Las expediciones militares llevadas a cabo fueron las del coronel Manuel Obligado de 1870 a 1872 y de 1875 a 1879; la del coronel Napoleón Uriburu en 1873; la expedición del coronel Luís Jorge Fontana en 1880; la del coronel Juan Solá en 1881; la del coronel Nicolás Barros en 1883; la del general Francisco Bosch en 1883; y, como dijimos, la campaña del general Benjamín Victorica en 1884. Tras esta última, otras expediciones militares tuvieron lugar: la infructuosa campaña del general Wintter en 1889; las operaciones militares, entre 1907 y 1911, a cargo del general O'Donnell en el centro y este de la actual provincia de Formosa y en el resto del Chaco, y, finalmente, en 1912, la del coronel Rostagno en la parte septentrional del área chaqueña, sobre el río Pilcomayo (*cf.* Beck, 1994, Maeder y Gutierrez, 1999). El 31 de diciembre de 1917 es la fecha considerada para la historiografía militar como la de “la conquista del desierto del norte” (D.A.H.E. 2003, en Lenton, 2005, p. 182).

la salud, empleos en municipalidades y, en el menor de los casos, trabajos estables dentro de la estructura política estatal.

A lo largo de la tesis abordo varios aspectos históricos específicos de las comunidades con las que he trabajado, por ejemplo, las condiciones laborales del ingenio azucarero Las Palmas del Chaco Austral (capítulo 4), los procesos que llevaron a la singularidad del evangelismo de la zona de Las Palmas (capítulo 4) y de la zona del interfluvio Teuco-Bermejito (capítulo 5), el desplazamiento de indígenas y la conformación de los barrios urbanos y periurbanos de Resistencia (capítulos 6 y 7).

III — LOS GRUPOS GUAYCURÚES, COSMOLOGÍA Y RELACIONES DE PODER

Dentro de los estudios de la cosmología guaycurú, distintos autores han descripto la representación del cosmos como constituido por múltiples capas de límites porosos. El universo es considerado una superposición de mundos conectados, habitados por entidades que pueden moverse entre los diferentes niveles (*cf.* Cordeu, 1969-1970; Métraux, 1935; Miller, 1977, 1979; Palavecino, 1961; Wright, 1997). Miller (1979) describe estos estratos: el cielo (*pigem*), las nubes y los vientos (*l'ok / l'at*), la superficie de la tierra (*lawat na'alwa*), el interior de la tierra (*pa'agiñi na'alwa*) y el agua (*ne'etaGat*) (p. 39). Este cosmos está habitado por personas humanas y no humanas, entidades que se vinculan a los diferentes estratos que lo componen.

Al igual que en otras cosmologías de pueblos indígenas de tierras bajas latinoamericanas (*cf.* Fausto, 2002; Bonilla, 2006; Descola, 1986), los grupos guaycurúes conciben la existencia de “dueños” o “dueñas” de las especies, denominados particularmente “padres” o “madres” por los *gom*⁵⁷ (Cordeu, 1969-1970; Métraux, 1946, 1967; Palavecino, 1969-1970; Tomasini, 1969-1970, Tola, 2010). Los dueños regulan las relaciones entre diversos seres que habitan el universo, incluso los seres humanos. Estas relaciones sociales se caracterizan por la asimetría, ya que algunos ejercen el poder sobre otros, que no son capaces de invertir el vínculo desigual (Tola, 2010). El poder, como eje de articulación entre las distintas entidades del cosmos, genera modelos de relaciones entre los humanos y otras

⁵⁷ Entre los *gom* se utilizan los sufijos *-late'e* y *-lta'a* agregados al nombre del animal o vegetal para designar a los dueños masculinos y femeninos (*cf.* Tola, 2010).

entidades consideradas más poderosas, lo que implica —para los humanos— un aprendizaje sobre cómo operar en ese marco de asimetrías (López, 2013; Tola, 2009, 2010; Wright, 2008).

El término *jaqa'a*, entre los *qom takshik*, hace referencia a los seres no humanos con poder (*haloik*) (cf. Wright, 1997). Entre los humanos, el *pi'oxonaq* (chamán) o la *pi'ioxonaxa* (chamana) asume el rol de mediador entre los *jaqa'a* y los humanos. Los chamanes reciben su particular poder para curar, predecir o ejercer el mal a través de los vínculos que generan con los distintos *jaqa'a*, algunos de los cuales se vuelven sus aliados o compañeros —los *ltaxajaxawa* o *lowanek*—. Muchos caciques han sido poderosos *pi'oxonaq*, pero no es una capacidad exclusiva de los *pi'oxonaq* o de las *pi'ioxonaxa* relacionarse con los *jaqa'a*, sino que cualquier persona puede tener un encuentro personal con ellos o recibir sus *señas* (cf. Wright, 1997).

IV — EL EVANGELIO ENTRE LOS QOM

El movimiento del *evangelio* ha traído toda una serie de resignificaciones en torno a la cosmovisión, las pautas morales y las instituciones políticas de estos grupos, surgida de una compleja interacción entre elementos del cristianismo —principalmente de la Iglesia pentecostal— y del chamanismo guaycurú. Son diversos los autores que han abordado la singular apropiación del evangelismo entre los indígenas chaqueños (cf. Barabas, 1994; Braunstein, 1990, 2003; Cordeu y Siffredi, 1971; Cordeu, 1984; Idoyaga Molina, 1994a, 1994b, 1996; Metraux, 1933; Miller, 1979; Vuoto, 1986; Vuoto y Wright, 1991; Wright, 1983, 1988, 1990, 1992, 1994, 2002, 2003a, 2003b, 2008).

La noticia de la llegada de los primeros misioneros pentecostales en Resistencia — como John Lagar, en 1941— se anunció como la “bajada de un Dios” que curaría y protegería a los indígenas (Ceriani Cernadas y Citro, 2005, p. 121). John Lagar pertenecía a la misión Go Ye y, en su iglesia, se formarían algunos de los futuros líderes evangélicos *qom*, entre ellos, Mateo Quintana, fundador del *movimiento de Alabanza*, que abordaremos en el capítulo 4 (Bergallo, 2002; Miller, 1979; Wright, 1988). Quintana, al igual que otros líderes como Luciano Córdoba y Pedro Martínez, en su prédica hicieron interactuar contenidos y prácticas cristianas con el chamanismo tradicional (Bergallo, 2002; Ceriani Cernadas y Citro, 2005; Citro, 2009; Cordeu, 1984; Dasso, 2009; Idoyaga Molina, 1994, 2003; Wright, 1988, 2002, 2003b). Como refiere Reyburn (1954, p. 45), los tobas conocieron

el *evangelio* en las ciudades y lo llevaron a sus comunidades, donde se generó un singular proceso de apropiación cultural del simbolismo pentecostal (Ceriani Cernadas y Citro, 2005, p. 122).

En los años 1950, para enfrentar distintos conflictos políticos, económicos y religiosos entre los dirigentes de las congregaciones evangélicas, la *Mennonite Board of Missions* (proveniente de Elkhart, Indiana), con el objetivo de estudiar la lengua y la cultura *qom* y realizar una evaluación del trabajo misionero del Chaco, contrató a una pareja de antropólogos dedicados a las misiones: William y Mary Reyburn (de la *American Bible Society*). Producto de su investigación, aconsejaron “abandonar la estrategia tradicional y acompañar a los tobas en su ‘propia elaboración del cristianismo’” (Ceriani Cernadas y Citro, 2005, p. 131; Wright, 1988). Desde entonces se desarrolló un nuevo tipo acercamiento a los aborígenes y de abordaje religioso: los misioneros pasaron a llamarse *obreros fraternales*, dejando atrás la “misión tradicional” y se abocaron a traducir las Escrituras al idioma nativo. Comenzaron también a promover la formación una iglesia indígena autónoma, que, fundada en 1961, se denominaría Iglesia Evangélica Unida (*cf.* Cordeu y Siffredi, 1971; Idoyaga Molina, 1994; Mendoza y Wright, 1989; Miller, 1979: 140; Wright, 1988, 1992, 1994).

V — SOBERANÍA VISUAL, ¿HACIA UN CINE REVERSO?

Dos problemas conceptuales atraviesan la discusión de esta tesis. Por un lado, la propuesta de Michelle Raheja (2010) de plantear una soberanía visual en torno a la apropiación de los medios audiovisuales por parte de los pueblos indígenas, y por otro, la noción de antropología reversa planteada, en un principio, por Roy Wagner (1974 [2016]).

En el Chaco, en los primeros pasos del cine indígena, entre 2008 y 2010, se dieron talleres en articulación con el CEFREC. En ellos, en sintonía con la idea de autodeterminación, se transmitió una postura política sobre el uso de las cámaras que planteaba crear *la otra mirada* —como se titula un video que difunde el cine comunitario boliviano—, a partir de la cual se buscaba una confluencia de las luchas indígenas a nivel regional. La tarea de la CLACPI también apuntaba, en ese sentido, a generar una noción de militancia y resistencia indígena y al desarrollo de una *contramirada* en el cine. Esta postura militante fue transmitida por algunos referentes —voceros de una comunicación autónoma

y decolonial—, pero no tuvo clara continuidad en los cursos que se dictaron desde el Departamento de Cine Indígena a partir de 2011.

La apropiación de las cámaras por parte de los pueblos indígenas ha sido muchas veces concebida como una forma de contestar a los imaginarios construidos desde una mirada externa y hegemónica (Carreño, 2009; Giordano, 2009; Gustavsson y Giordano, 2013; Edwards, 1997; Poole, 1997 y 2005; Raheja, 2007 y 2010); podemos encontrar muchas iniciativas planteadas en esa dirección (Aufderheide, 1995, 2008; Turner, 1990 y 1992; Schiwy, 2009; Zamorano, 2009 y 2017; Ginsburg, 1991 y 2011; Córdoba y Salazar 2011). Tras algunos años de estudio de esas experiencias y luego de mi trabajo con los shuar, cuando arribé al Chaco a dar los talleres me encontré con que, allí, la demanda de un cine indígena militante se había desdibujado; las personas a las cuales llevábamos las herramientas audiovisuales no habían formado parte de las discusiones que habían tenido lugar entre 2008 y 2010 sobre la comunicación autónoma y las luchas indígenas.⁵⁸ Tuve que dejar de lado algunas ideas que tenía trabajadas, para lograr comprender las expectativas de estos nuevos interlocutores, ansiosos de aprender a filmar, pero que manifestaban, en algunos casos, que no les interesaba el tipo de cine reivindicativo que les presentaba. Fue necesario que comenzara a indagar sobre la posibilidad de una *soberanía visual* en estos nuevos contextos y que comprendiera en qué sentido se puede construir una *contramirada*, pero no desde un discurso o proyecto político reivindicativo, sino anclada en los particulares modos de abordaje de la práctica cinematográfica que cada comunidad demande.

Desarrollo la noción de soberanía visual con mayor profundidad en el capítulo 3, pero aquí quisiera dejar planteados algunos rasgos generales. Michelle Rajeha (2010) propone un abordaje entre la resistencia y la sumisión, en el que los cineastas y los actores indígenas, al realizar su propio cine y reapropiarse de las películas etnográficas históricas, revisan, toman prestadas, critican y reconfiguran las convenciones sobre las que éstas fueron construidas. Sus producciones operan dentro de los límites creados por las convenciones del cine etnográfico, pero al mismo tiempo los llevan más allá (*ibid.*, pos. 2873-2875, versión Kindle). Esta “soberanía visual” es concebida como una estrategia que posibilita la deconstrucción de las representaciones de los pueblos indígenas generadas por los etnógrafos o los viajeros y las vincula con discusiones más amplias sobre la soberanía indígena, para abogar por un poder político tanto dentro como fuera de la jurisprudencia legal dominante.

⁵⁸ En ese momento habían tenido lugar los foros sobre la Ley de Medios, en los que algunos referentes indígenas chaqueños participaron activamente.

Tres ejes de esta discusión son retomados a lo largo de la tesis. Primero, las capas de lectura posibles de un filme indígena, los públicos contemplados, los guiños destinados a personas que comparten la misma visión de mundo y las decisiones que hacen a esta noción de soberanía, tomadas a contrapelo de lo esperable o de lo que hubiera hecho un cineasta de otra cultura. Segundo, el proceso comunitario de apropiación y transformación de los roles en el cine y los consensos y tensiones generados a través de la realización de los filmes, que deconstruyen la organización del *mainstream* cinematográfico para incluir otras maneras de vinculación. Tercero, el contenido político, en el marco de lo que se eligió narrar, para cuya apreciación debe comprenderse el contexto histórico y comunitario de cada una de las experiencias realizativas.

Raheja analiza el filme inuit *Atanarjuat, the Fast Runner*. Las experiencias de cine comunitario descritas en esta tesis están lejos de esa película en cuanto a sus dimensiones, su presupuesto, su despliegue técnico y su distribución;⁵⁹ de todas formas, los elementos que destaca esta autora pueden ser analizados desde la perspectiva del trabajo de campo realizado y permitirme abrir la discusión sobre su noción de soberanía visual.

Por otra parte, actualmente, varios abordajes etnográficos se fundan en la producción horizontal de conocimiento colaborativo con los indígenas. Estas orientaciones se expresan, por ejemplo, en la puesta en práctica de una “antropología reversa”, basada en las nociones seminales propuestas Roy Wagner (1974 [2016]) sobre la manera en que la alteridad genera entendimiento en el encuentro cultural y en la *invención* de la cultura (invención reversa), que hoy se reconoce con igualdad epistemológica respecto a la perspectiva del antropólogo. En esta tesis indago cómo se construye esa invención, no concebida como una creación de autor o de director —como se podría esperar del cine comercial—, sino desde la idea de un cine-mediación o cine-médium, en el que los roles se desdibujan en una dimensión colectiva y los agentes se vuelven inescindibles. La mediación no sólo se da entre quienes enseñan y quienes aprenden, sino que es mucho más amplia y se extiende a las relaciones al interior y al exterior de las comunidades, y también al plano ontológico. Para algunos autores, la etnografía de hoy debe ser concebida como una experiencia compartida, es decir, una etnografía compartida (Cayón, 2017) que, como vemos en el capítulo 1, puede rastrearse en el cine etnográfico desde perspectivas como la de Jean Rouch o la de David MacDoggall.

⁵⁹ Así como tampoco los procesos históricos y políticos de los indígenas chaqueños son parangonables con los procesos de autodeterminación inuit, quienes han avanzado en la demarcación territorial y el gobierno consensual a partir de la creación del territorio de Nunavut.

Discuto a lo largo de esta tesis de qué modo este cine indígena puede ser considerado un cine reverso.

Varios autores (*cf.* Cordova, 2011; Ginsburg, 1991; Salazar y Córdoba, 2008; Schiwy, 2009) coinciden en afirmar que, en las producciones audiovisuales indígenas, el proceso cobra más valor que el producto final o la película acabada; para algunos se trataría de un cine *imperfecto*, o cine poético —de la raíz *poiesis*—, en el que la creación y la experimentación dejan de lado la persecución de una perfección estética (Salazar y Córdoba, 2008). La película acabada es sólo el extremo de un nudo de vínculos y negociaciones tejidos en su realización. Sentarse a discutir el guion de una película, pedir a una persona que hable frente a la cámara y seguir filmando (o no) ante situaciones de tensión conlleva un aprendizaje que demanda romper distanciamientos. El dispositivo cinematográfico provoca situaciones *sui generis* y pone en juego vínculos sociales; deja entrever cosmovisiones y conflictos entre ontologías (Blaser, 2010 y 2013). Para concluir, esta tesis busca mostrar cómo, en el quehacer cinematográfico, los roles se desjerarquizan y los procedimientos se desdibujan al trabajar comunitariamente, y cómo estos roles deberían ser revisados y repensados incluso para el cine etnográfico y documental en general.

VI — UNA EXPERIENCIA ETNOGRÁFICA MEDIADA POR LA CÁMARA.

ALGUNAS ADVERTENCIAS METODOLÓGICAS

Utilizo distintas estrategias metodológicas. Por un lado, hago un trabajo de revisión bibliográfica que me sirve para indagar sobre los antecedentes específicos de los grupos indígenas abordados, como también sobre las discusiones teóricas presentadas sobre ellos. Por otra parte, realizo una investigación historiográfica sobre la primera etapa del cine indígena chaqueño, en la que incluyo entrevistas guiadas a distintos actores involucrados, para la reconstrucción de los procesos históricos de introducción del cine indígena en el Chaco. Finalmente, en varios capítulos abordo el análisis de la narrativa audiovisual de las distintas películas rodadas. Para ello retomo el planteo de André Gaudreault (1987), quien propone que en los filmes dialogan dos formas de enunciación, denominadas modo de mostración y modo de narración. El primero se asocia con el proceso de filmar las imágenes, del que surge una especie de micronarrativa sobre la cual se construye otra narrativa mediante la escritura de un guion y a través del propio proceso de edición. En este abordaje

profundizo sobre este modo, del cual tendré una perspectiva expandida por la experiencia etnográfica de campo,

La singularidad del trabajo etnográfico en el que se funda esta tesis reside en el hecho de haber acompañado experiencias audiovisuales desde la transmisión misma de los conocimientos cinematográficos⁶⁰. Dicho trabajo se inició a partir del dictado de talleres en los cuales acompañé los procesos de realización de distintas comunidades *qom* de la provincia del Chaco, seguimiento que me permitió explorar los tipos de relaciones sociales en torno a la producción de videos, en el marco de un encuentro en el que una comunidad indígena *inventa* el cine. A diferencia de la mayor parte de las investigaciones antropológicas, el trabajo de campo se realizó ante un pedido de aprendizaje previo a mi llegada a éste, tanto en barrios urbanos y periurbanos como en comunidades rurales. La demanda de talleres se hizo a través de vínculos institucionales —por medio de la Dirección de Cine y Espacio Audiovisual (DCEA)— o de forma personal: cuando algunos indígenas conocieron el trabajo que estaba realizando, me contactaron personalmente.

Según el manual del “buen realizador” (si algo así existiera), un proyecto audiovisual parte de un guion o idea inicial; luego se pone en marcha la preproducción, se procura financiamiento, se conforma un equipo técnico y artístico y se emprenden la ejecución del rodaje, el montaje y la postproducción de imagen y sonido. Cuando se trata de cine comunitario indígena, este procedimiento difícilmente tenga una forma tan predecible o se dé en ese orden; el antropólogo-cineasta que se acerca al cine comunitario tiene que desaprender continuamente su manera de trabajar si pretende abrirse paso, a través de la realización cinematográfica, hacia el conocimiento —íntimo y singular— de otras maneras de vincularse y llevar adelante tareas en común. La investigación llevada adelante me exigió no solo alejarme de mi contexto social y de mis hábitos, sino también de la manera en la que había aprendido a filmar.

En cada lugar, el dictado de talleres de cine comenzaba con la transmisión de las herramientas técnicas —la práctica del uso de las cámaras de video y los micrófonos—, algunas nociones sobre géneros cinematográficos y el visionado de filmes —principalmente realizados por indígenas— que acompañaran la teoría; mostraba brevemente algunas experiencias de cine indígena y ponía en debate la importancia de una comunicación

⁶⁰ Tengo que aclarar que en todas las experiencias me presenté como antropóloga e investigadora en medios indígenas; no hubo un enmascaramiento de mi investigación detrás de mi rol de profesora de cine. Tanto es así que, durante la etapa de escritura de tesis, las personas con las que trabajé estuvieron al tanto del avance de los capítulos y, a algunas de ellas, les fui consultando detalles que había pasado por alto durante el trabajo de campo.

autónoma. Adaptaba el taller a la demanda de los participantes, por lo que los contenidos eran ampliamente flexibles, y presentaba brevemente la teoría, ya que prefería arribar lo antes posible a las ideas que los alumnos traían y, con ellas, delinear posibles guiones; los guiones, a su vez, llevarían a profundizar en las herramientas teóricas necesarias para su abordaje. A medida que las personas se iban involucrando en la tarea audiovisual, el esquema del taller se iba rompiendo, para transformarse en una seguidilla de encuentros de jornada completa que se prolongaba varios días; muchas veces, el cine no era la excusa principal del encuentro, sino que otros temas nos convocaban.

En lo que fue el proceso general del trabajo de campo, tras los primeros meses en solitario, fui conociendo cineastas y artistas que se incorporaban a los proyectos de cine que surgían de los talleres o me invitaban a incorporarme a los que ellos llevaban adelante, por ejemplo, los talleres de videodanza que venía dictando Ladys Gonzáles desde 2014. De ese modo pude ampliar mis perspectivas e intercambiar miradas sobre el trabajo audiovisual, lo que enriqueció mi tarea. Explico brevemente cada experiencia para que se comprenda el marco en el que se dio y el tipo de convivencia que generó, teniendo en cuenta que en cada capítulo se desarrollan otros aspectos pertinentes en relación con las discusiones planteadas.

VII — BREVE RECORRIDO POR LOS CONTENIDOS DE LA TESIS

Esta tesis está organizada en tres partes, la primera consta de tres capítulos y las siguientes, de dos capítulos cada una.

En rasgos generales, la primera parte de la tesis da contexto a la emergencia de los medios indígenas del Chaco y de otras regiones; en ella se desarrollan algunas reflexiones teóricas en torno al abordaje del cine que se ha hecho desde la antropología, así como sobre las primeras experiencias de cine indígena.

En el capítulo 1 se analizan las categorías de cine etnográfico y cine indígena y se busca delimitar estos campos y entender sus confluencias en el marco de una serie de discusiones en torno a la práctica audiovisual ejercida desde la antropología; asimismo, se busca concebir el origen de un cine de mediación.

En el capítulo 2 se indaga acerca del proceso de introducción del cine en las comunidades indígenas de la Provincia del Chaco y se describen las políticas nacionales y provinciales que, en esa provincia, impulsaron la emergencia de un espacio institucional para su desarrollo.

En el capítulo 3 se analiza la realización del primer filme indígena chaqueño, fruto de los talleres dictados por el de CEFREC; se discute particularmente la noción de soberanía visual.

En la segunda parte, el eje del análisis se centra en las negociaciones, las tensiones y los vínculos sociales generados en torno a la realización cinematográfica, y sobre cómo esta actividad puede ser comprendida como una mediación: el cine como mediador entre jóvenes y adultos, entre seres no humanos y humanos, entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global.

En el capítulo 4 se describe el aprendizaje del uso del video entre los jóvenes de la comunidad *qom* Paraje Maipú. Los jóvenes de esa comunidad, a partir de innovar sobre las coreografías de las danzas del culto evangélico, comenzaron a explorar músicas y danzas pop de Corea del Sur (*k-pop*), e incorporaron estéticas y movimientos de ese producto globalizado, para, finalmente, conformar un grupo familiar de danza *k-pop-qom*. En este capítulo se buscará desentrelazar las relaciones intergeneracionales y las trayectorias históricas y religiosas que posibilitan que estos jóvenes aprendan a hacer videos presentando novedosos agenciamientos.

En el capítulo 5 se narra la experiencia de realizar videos con el grupo de danza y teatro Pocnolec, de Fortín Lavalle. Pocnolec surgió en el año 2006, cuando distintas Iglesias evangélicas organizaron un encuentro interétnico en el Impenetrable chaqueño, para el que trajeron a un grupo de indígenas *kanak* de Nueva Caledonia. Los *kanak* compartieron danzas, cantos y costumbres traídas de Oceanía y, de esa manera, estimularon a quienes formarían el grupo Pocnolec a iniciar un trabajo de revitalización de las danzas, los cantos y las performances teatrales *qom*, un trabajo de rescate de saberes de los ancianos y, sobre todo, de hibridación y reinención. Se analiza esta experiencia desde la metáfora del *juego de espejos* (Caiuby Novaes, 1993), a partir de la comprensión de cómo la evangelización, los *kanak* y otros agentes llevaron a este grupo a generar una particular autoimagen. En ese marco, se analiza el videodanza *Danza de combate*, basado en la coreografía homónima — primera obra del grupo—, creada durante un ritual de iniciación que realizaron en el monte junto a un chamán *kanak*. Dentro de una perspectiva más amplia de procesos de revitalización indígena, se buscará comprender qué sentidos cobra el registro en video de las danzas y las actuaciones.

En la tercera parte de la tesis, el eje de análisis se desplaza hacia la ontología del filme como un tipo de registro —tanto visual como sonoro— que nos afecta, que actualiza la presencia de quienes no están más, que marca el paso del tiempo, que fija lo efímero y lo

evanescente, que hace trascender de la muerte a los objetos y los seres, los transfigura o los vuelve fantasmales.

En el capítulo 6 se aborda la experiencia con el cine llevada adelante en el barrio Mapic de Resistencia. Tras un fallido intento de dar talleres en la escuela del barrio, Mabel Filimon, una maestra bilingüe *qom*, se me acercó para compartir sus múltiples ideas a fin de transformarlas en películas. Lo que se analiza en este capítulo es la realización del cortometraje *Pai'quera na aviac (Más allá del monte)*, en el que la familia de Mabel registra los conocimientos de Cristina, madre de Mabel y abuela de Agustín, quien operó la cámara. Se indaga sobre el tipo de testimonio ofrecido por la anciana, que se dirige a su familia y su comunidad como consejera, teniendo también en consideración la presencia de otros públicos no indígenas. Se analiza qué tipo de guiños internos tiene el relato, los usos del humor y qué lugar se le da al filme en la familia y en la comunidad. Por último, se indaga el aspecto melancólico del registro, relacionado con el paso del tiempo, el “esto ha sido” de la captura fotográfica, lo que no volverá a ocurrir. A lo largo del capítulo se describe cómo esta familia reinventó la forma de hacer un documental, generó un lenguaje propio —con tiempos singulares— y usó el video como una herramienta de transmisión de consejos y saberes para las nuevas generaciones.

En el capítulo 7 se narra la experiencia de hacer cine en el Barrio Toba de Resistencia con los jóvenes de la Escuela Pública de Gestión Social Indígena N°1. Se aborda la tensión entre las ideas utópicas del imaginario hegemónico reparacionista-reivindicatorio (Giordano, 2004), fruto de las nociones de integración del indígena de los años 1960 y 1970, frente a un presente distópico de un barrio violento y marginal donde las relaciones sociales han sido fracturadas. Se reflexiona sobre el registro cinematográfico de lo efímero y evanescente, en un lugar en proceso de demolición y de reconstrucción en el que siempre se van montando nuevas promesas y utopías, aunque ahora son vistas con cierto escepticismo. Se indaga también sobre la resignificación del registro audiovisual con el paso de los años, la fugacidad del tiempo que atraviesa el rodaje, las sucesivas demoliciones, la vida y la muerte.

PRIMERA PARTE

En esta primera sección de la tesis se analizan las categorías de cine indígena y de cine etnográfico, y se busca delimitar estos campos y entender sus confluencias en el marco de una serie de discusiones en torno a la práctica audiovisual dentro de la antropología. Se trata de concebir el origen de un cine de mediación y se estudian los comienzos del cine indígena chaqueño y la realización del primer filme de ficción. Se pone en contexto esta experiencia y se brinda un panorama sobre el cine indígena de Latinoamérica.

CAPÍTULO 1. EL CINE COMO MEDIACIÓN

La idea de mi película es la de transformar la antropología, la hija mayor del colonialismo, una disciplina reservada para aquellos que poseen poder para interrogar a quienes no lo tienen. Quiero reemplazarla por la antropología compartida. Es decir, un diálogo antropológico entre personas pertenecientes a culturas diferentes, lo que para mí es la disciplina de las ciencias humanas del futuro.

JEAN ROUCH, *Le Monde*⁶¹

El objetivo general de este capítulo es el de encontrar un punto de partida para la concepción del cine como mediación. Se indaga sobre cómo se establecieron los vínculos entre los investigadores y la alteridad a través de la práctica cinematográfica. Se abordan algunas perspectivas del uso dado a la cámara en antropología y se buscan puntos de articulación entre el cine etnográfico y el cine indígena. Partiendo de un análisis que explora algunos abordajes —como el de Jean Rouch y David MacDougall—, se abordan los fundamentos de una antropología compartida (*anthropologie partagée*) a través de la práctica cinematográfica. Pasando por el cine observacional y el cine participativo e intertextual, se analiza también la experiencia fundacional del cine indígena realizada por Sol Worth y John Adair con los *diné* (navajos), para reflexionar sobre el vínculo entre el cine y la alteridad. La restitución de los filmes a los nativos y la resignificación de las películas a

⁶¹ Todos los textos citados de fuentes que estén en inglés, en portugués o en francés han sido traducidos al castellano por la autora.

lo largo del tiempo serán otra clave que nos ayudará a arribar a nociones sobre el quehacer cinematográfico en el que se funda esta tesis.



I — LA ANTROPOLOGÍA Y EL CINE

Desde su surgimiento, la antropología ha mantenido un estrecho vínculo con el cine (Ardèvol, 1994; De Brigard, 2003; MacDougall, 1978 [2003]; Ruby, 2000, 2003). Los orígenes del cine etnográfico se remontan a los primeros pasos del cinematógrafo, cuando los operadores Lumière salían a recoger imágenes de la alteridad cultural a través del mundo. Algunas técnicas características, como el sonido sincrónico, son rastreables hacia los comienzos del siglo XX. Como explica David MacDougall (1974 [2003]): “la noción de cine etnográfico con sonido sincrónico nació en el momento en el que Baldwin Spencer decidió llevar tanto el cilindro de grabación Edison como la cámara Warwick a Australia Central, en 1901” (*ibíd.*, p. 117). A su vez, el cine tiene como antecedente el entusiasmo analítico de algunos fotógrafos —como Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey— por indagar sobre el movimiento tanto de los animales como de los seres humanos, aun cuando Edgard Morin (1956 [1985]), en su estudio sobre el cine y lo imaginario, nos advierte que “en los orígenes del cinematógrafo no hubo solamente investigaciones sobre los movimientos de los bípedos, cuadrúpedos y pájaros, sino también sobre el encanto de la imagen, de la sombra y del reflejo” (*ibíd.*, p. 49).

En la primera mitad del siglo XX, los antropólogos que consideraron la cámara una herramienta para la investigación antropológica vieron en el cine una forma mecánica y fructífera de conservar el registro de rituales y gestualidades, en riesgo de desaparecer ante la avanzada del occidente moderno, que amenazaba con llevárselo todo (Bateson y Mead, 1942 [1993]).⁶² Mead, en su texto *Visual Anthropology in a Discipline of Words* (1974 [2003]), lanzó una especie de proclama en la que pedía a los antropólogos que tomaran las

⁶² La fotografía fue abrazada por varios antropólogos a comienzos de siglo XX como una herramienta para producir mediciones y ayudas memorísticas y como un sustituto de la observación de primera mano (MacDougall, 1998 [2009], p. 79). Otras funciones didácticas fueron incorporadas más adelante (*cf.* Heider, 1976).

cámaras y salieran a filmar; propuso un cine de “rescate”, de registro de horas de *rushes*⁶³ sin editar que pudieran servir para poder replicar, una y otra vez, meticulosamente, las mismas imágenes. “Así como los instrumentos de mayor precisión nos han enseñado más sobre el cosmos, un buen registro de estos preciosos documentos culturales puede iluminar nuestro conocimiento y nuestra apreciación de la humanidad” (*ibíd.*, p. 10). Desde los años 1970, a partir de la llamada “crisis de la representación” en antropología (Marcus y Fischer, 2000), otras voces empezaron a cuestionar los usos de la cámara poniendo en discusión la supuesta autenticidad de su registro o, mejor, poniendo en evidencia el juego de artificios en la construcción del relato audiovisual, el establecimiento de relaciones de poder asimétricas que se generaban a través del cine y la imposición de discursos sobre una alteridad generalmente muda, en el seno una disciplina nacida desde las entrañas del proyecto colonialista de occidente (MacDougall, 2003; Nichols, 1991 [1997]; Pault, 2000; Ruby 2000; Rony 1996).

Durante esa década, distintos especialistas buscaron establecer las distinciones entre la antropología visual, el cine etnográfico y el cine antropológico con relación a los estudios antropológicos, los cinematográficos y a las ciencias sociales en general (MacDougall, 1978; Heider, 1976 [2006]; Ruby, 1980; 1982).⁶⁴ Un evento clave que ayudó a visibilizar la antropología visual⁶⁵ como subcampo antropológico fue la compilación de artículos reunida en *Principles of Visual Anthropology*, editada por Paul Hockings en 1974⁶⁶. Este volumen recoge la mayor parte de las intervenciones de la *International Conference on Visual Anthropology*, que tuvo lugar en Chicago en 1973. Es un compendio de los principales puntos de debate dados hasta ese momento, pasando por cuestiones de abordaje

⁶³ Anglismo que hace referencia a las cintas de material filmico reveladas dispuestas para su posterior montaje. Material en “crudo” de una película analógica.

⁶⁴ Jay Ruby, de la Universidad de Temple (Filadelfia), fue una figura fundamental en el desarrollo de la antropología visual como disciplina académica. El trabajo de Ruby coincide con los comienzos de Timothy Asch en la Universidad de Harvard. Sin embargo, el grupo de Harvard estuvo más interesado en el film etnográfico, mientras que el de Filadelfia estaba más inclinado al estudio de la comunicación como un campo de investigación y teorización basado en la antropología (Salazar, 2009). Como lo afirma Ruby, su trabajo estaba relacionado con el desarrollo de “una teoría y práctica de la producción de imágenes que cerrara la brecha entre la antropología, el cine y los estudios de comunicación” (Ruby, 2000, p. 6).

⁶⁵ El cruce del las artes visuales y la antropología ha dado lugar a fructíferos intercambios a lo largo del tiempo, el abordaje de la estética visual se encuadró primero como “arte primitivo” y luego como “antropología del arte”. El vínculo también con la fotografía buscó ampliar esta integración con una mirada hacia las experiencias estéticas de la vida diaria, algunos autores han propuesto ampliar la definición de “antropología visual” para incluir en ella la antropología *de lo visual* (*cf.* Banks y Morphy, 1997; Worth y Gross, 1981 [2016]).

⁶⁶ Con una segunda y tercera edición reimpressa en 1995 y 2003.

cinematográfico y técnicas —que hoy parecen un tanto envejecidas debido al vertiginoso desarrollo tecnológico de las últimas décadas—, el papel del cine etnográfico en la producción de conocimiento cultural e histórico, la documentación de las culturas “en vías de desaparición” bajo la embestida del capitalismo, la tensión entre la observación y la participación en la tarea cinematográfica y el análisis de las películas y de los productos televisivos como documentos culturales. También incluye la primera llamada explícita a alejarse del cine de observación como estrategia de investigación, con la que David MacDougall propone por primera vez un avance hace un cine participativo. Esta temprana autocrítica fue clave para concebir otras maneras de abordar el cine documental en general y etnográfico en particular.

II — CINE ETNOGRÁFICO Y CINE OBSERVACIONAL

Mientras la antropología transitaba la crisis de la representación, algunos referentes del cine etnográfico habían superado anticipadamente algunos de los problemas planteados. Al referirnos al “cine etnográfico” pareciera que sus límites, métodos y abordajes hubieran estado bien definidos y unificados alguna vez. Jean Rouch (1974 [2003]) recordó que André Leroi-Gourhan (1948), al organizar la primera conferencia de cine etnográfico en el Museo del Hombre de París, se preguntó: “¿El cine etnográfico realmente existe?”. Y sólo pudo responder: “Existe porque lo proyectamos...” (p. 79). El cine etnográfico se constituyó como género cinematográfico y abordaje antropológico por la suma acumulativa de registros audiovisuales que solían abordar la alteridad indígena (sin un enfoque ni método homogéneo) y que confluían en las muestras de cine despertando el interés de antropólogos y el público en general.⁶⁷ La práctica de la etnografía por fuera del encorsetamiento conceptual de la escritura académica brindó, para algunos etnocineastas, un espacio creativo y de exploración con un gran margen para la innovación.

En sus comienzos el documental etnográfico fue caracterizado como documental de exposición, siendo Robert Flaherty y John Grierson dos de sus más claros exponentes (*cf.* Nichols, 1991 [1997], cap. 2). Este tipo de abordaje había tenido un enfoque iconográfico, en el que las imágenes acarreaban un significado predeterminado, muchas veces articuladas

⁶⁷ Algunos autores, como Emille De Brigard (1974) o Karl Heider (1976), han concluido que sólo podemos decir que algunos filmes son más etnográficos que otros, o que los filmes devienen etnográficos en virtud de su uso (ver también: Rouch, 2003 [1974]; Ruby, 2000).

como imágenes de un poema, con intertítulos superpuestos o con una *voice-over* sobre la base sonora no sincrónica. Posteriormente surgió el cine observacional, como explican Anna Grimshaw y Amanda Ravetz (2009), el uso del término “observación” para describir un tipo particular de cine etnográfico, apareció por primera vez en un artículo de Roger Sandall en 1972, aunque fue en el ensayo de Colin Young (1974 [2003]) donde el adjetivo “observacional” se terminó de establecer para hacer referencia a un tipo de cine. Tanto Sandall como Young analizaron por primera vez distintos filmes para definir lo que denominaron “perspectiva observacional”. Este análisis no sólo se circunscribió al cine etnográfico, sino también a los trabajos de los realizadores del cine directo⁶⁸, como Richard Leacock, Robert Drew, D. A. Pennebaker, los hermanos Maysles y Frederick Wiseman, entre otros. Estos realizadores fueron innovadores en esta nueva manera de hacer documental, dejaron atrás el formato de entrevistas con una voz en *voice-over* omnisciente, para utilizar un tipo de registro que capturara “la espontaneidad de la vida, como si la cámara no estuviera allí” (MacDougall, 1974 [2003], p. 133).

El cine observacional surge gracias a los avances tecnológicos que alivianaron los equipos de filmación y permitieron el registro del sonido sincronizado con la imagen, a comienzos de los años 1960. Filmar con sonido sincronizado dio la oportunidad a los documentalistas de registrar interacciones en entornos informales donde antes hubiera sido imposible rodar, evitando el uso de estudios o la ficcionalización de secuencias. Para Lucien Taylor (1998), este cambio permitió una transición del abordaje documental desde la esfera de lo público a la de lo privado y, por lo tanto, de lo general a lo particular, de lo caracterizado como “típico” a lo “único”; abrió la posibilidad de ir más allá de un cine en el que las imágenes servían como mera ilustración de una serie de proposiciones generales sobre la humanidad.

Esta nueva manera de filmar posibilitaba el registro de largos planos, el acompañamiento de los protagonistas, donde la presencia del camarógrafo y la cámara quedarían invisibilizados como “una mosca en la pared” (Young, 1974 [2003], p. 101). El

⁶⁸ El cine directo (*direct cinema*), desarrollado principalmente en Norteamérica, confluía y a la vez se distanciaba del cine verdad (*cinéma vérité*), desarrollado principalmente en Francia bajo la figura de Jean Rouch. Ambas orientaciones utilizaban el abordaje observacional pero con actitudes reconociblemente distintas. Como explica Erik Barnouw (1987), en el cine directo, el realizador llevaba su cámara a una situación de tensión y esperaba que se sucediera una crisis; Rouch, en cambio, buscaba precipitarlas. “El artista del cine directo aspiraba a la invisibilidad; Rouch, como artista del *cinéma vérité*, era a menudo un participante declarado. El artista de cine directo desempeñó el papel de espectador no involucrado; el artista del *cinéma vérité* abrazó el de provocador”. (p. 254-255).

método para alcanzarlo era pasar largo tiempo filmando a un grupo de individuos hasta que la presencia de la cámara dejara de ser tenida en cuenta (el objetivo era registrar escenas de la vida como si la cámara no estuviera allí). Esa asumida invisibilidad fue tempranamente revisada por Young (1974 [2003]), quien explicó que no se buscaba pretender que la cámara no estuviera allí, sino registrar el comportamiento “normal” de las personas filmadas. Con esto se refería al “comportamiento que es normal para los sujetos bajo esas circunstancias, incluyendo, pero no exclusivamente, el hecho de que los están filmando” (p. 101).

El cine observacional rompe con un montaje con múltiples puntos de vista como de un observador omnisciente para anclar la mirada en un único punto de vista, pero de un observador invisible. Se evitan las excesivas metaexplicaciones y se permite al espectador hacer una lectura propia de los acontecimientos, y se evita el recurso de las narraciones en *voice-over* o el uso de títulos interpuestos. El producto final de este cine observacional fueron filmes que sugerían, más que declaraban (Sandall, 1997), o que mostraban más que narraban (Young, 2003), en los que se entretrejan distintas posibles lecturas interpretativas asentadas en la presencia de la cámara en la intimidad y en la espontaneidad de las acciones registradas.

III — DEL CINE OBSERVACIONAL AL CINE PARTICIPATIVO

Grimshaw y Ravetz (2009) nos han recordado recientemente que la perspectiva observacional, en el cine etnográfico, lejos está de haber desaparecido y puede ser retomada en la actualidad desde nuevos paradigmas, entre ellos la fenomenología. Más allá de los usos contemporáneos del cine observacional, para lograr un acercamiento conceptual a las implicancias sociales de este dispositivo y aproximarnos a la discusión sobre el cine como mediación, es importante volver a revisar algunas de las críticas a los cineastas observacionales que, estimo, abrirán el campo a nuevas perspectivas. MacDougall ha sido uno de los realizadores más representativos del cine observacional y fue también uno de sus críticos más tenaces.

La perspectiva observacional, en sintonía con en el cine de ficción,⁶⁹ operaba con las imágenes como con trozos de evidencia de los cuales los espectadores deducían una historia. “A la audiencia se le decía poco. Se presentaba una serie de eventos contiguos. Se aprendía

⁶⁹ MacDougall (2003 [1974]) también subrayó la cercanía del tipo de narrativa del filme observacional con la del cine dramático de ficción, portador también de una “actitud” observacional.

observando” (MacDougall, 1974 [2003], p. 118). El punto de vista acercaba el cine observacional a la narrativa del género ficción, “la cámara observaba las acciones de los personajes no como participante, sino como una presencia invisible, capaz de asumir una variedad de posiciones” (p. 119). El operador con su cámara tendía a desvanecerse y creaban el efecto de registrar desde un punto de vista omnisciente. Explica MacDougall:

Invisibilidad y omnisciencia. Desde este deseo no hay una gran distancia para comenzar a ver la cámara como un arma secreta en la búsqueda del conocimiento. El autoborramiento del cineasta comienza a borrar las limitaciones de la propia fisicalidad. Al cineasta y la cámara se les atribuye imperceptiblemente el poder de presenciar la *totalidad* de un evento. De hecho, se espera que lo hagan. Omnisciencia y omnipotencia (p. 120, énfasis en el original).

Anteriormente, el adjetivo omnisciente ya era atribuido al tipo de narración utilizada en los documentales expositivos con *voice-over* (Bruzzi, 2006, cap. 2; Nichols, 1997 [1991]). MacDougall cambia el objeto de esta adjetivación para discutir el rol del sujeto detrás de cámara en las estrategias observacionales, que adquiere lo que él denomina “falacia de invisibilidad” y, yendo más lejos, analiza el tipo de vínculo que se genera entre el cineasta y los sujetos del filme.

El cineasta manipulaba las imágenes en solitario, bajo sus propios criterios, y seleccionaba las secuencias que recrearían ese *estar allí*, que llevarían a confundir el punto de vista del cineasta con la propia observación de los espectadores, como si éstos espieran la realidad agazapados desde una mirilla. Esta falta de reflexión sobre el rol del cineasta en el campo, y la falta de intercambio en la toma de decisiones sobre el filme, han llevado a poner en duda si el solo hecho de pedir permiso para filmar era autorización suficiente para realizar una película. Aquí nuevamente MacDougall se anticipa y propone la necesidad de romper con el “ascetismo” metodológico observacional, para generar un cine participativo que implique develar el “evento” de realización del filme, el rol que juega el cineasta en el campo y su ingreso a otros mundos, y que incluya un intercambio fructífero *con* los sujetos sobre las decisiones cinematográficas a tomarse. Como subraya este autor, en este intercambio, el cineasta no debería perder su propósito, su perspectiva; es a partir de dicho intercambio “que una película puede comenzar a reflejar las formas en que sus sujetos

perciben el mundo” (MacDougall, 1974 [2003]) p. 125; ver también: Nichols, 1991 [1997]; Ruby, 1992, 2000).

La acusación principal que recibió el cine observacional fue la de fingir transparencia⁷⁰. Fingir que el cineasta no afectaba los procesos que registraba; fingir cercanía a través de un montaje con planos largos y planos secuencia, cuando, en realidad, los sujetos del filme tenían un acceso muy limitado al discurso que se construía sobre ellos. Fingir que, gracias una serie de estratégicas técnicas del uso de cámara, el espectador podría “atestiguar” lo registrado como si estuviera allí. Develar este juego de artificios ya estaba ocurriendo: había que dejar de esconder la copresencia y la afectación del cineasta y de los sujetos filmados para problematizarlas, y ésta es una tarea que aún continúa realizándose.

En la posdata que David MacDougall realiza en 1974 a su ensayo *Beyond Observational Cinema* —con motivo de la primera reedición del libro *Principles of Visual Anthropology*— discute el abordaje participativo, en el cine etnográfico, por el que él mismo abogaba veinte años atrás. Al revisar su trabajo retrospectivamente, MacDougall plantea que la autoría compartida entre los participantes del filme y los etnocineastas podría traer una dilución autoral en la que se confundirían las perspectivas y en la que los distintos participantes se verían limitados para concretar sus verdaderos intereses. En cambio, propone un cine *intertextual* que contemple un principio de autoría múltiple, con la expectativa de que el quehacer cinematográfico sea un vehículo para abordar situaciones conflictivas de la realidad mediante miradas cruzadas, pero sin que se pierda la perspectiva autoral. Se anima a especular: “Veremos películas que se convierten en depósitos de autoría múltiple, confrontación e intercambio. Veremos más películas etnográficas que vuelven a desplegar textos existentes e incorporan interpretaciones paralelas. Veremos más películas

⁷⁰ Paralelamente, en el universo de la ficción, el cine clásico realista representaba también la *transparencia*, es decir, el intento de borrar las huellas del “trabajo de la película” haciéndola pasar por “natural” y reproduciendo así el mundo vago y no teorizado del sentido común (*cf.* Stam *et al.* 1999).

que comienzan desde direcciones separadas y convergen en un tema común” (1987 [1998b], pp. 148-149).

IV — RELACIONES DESIGUALES, NARRACIONES SOBRE LA ALTERIDAD EN EL CINE ETNOGRÁFICO

Robert Flaherty, considerado el padre del cine etnográfico, fue para muchos también precursor del cine participativo (De Heusch, 1962, 2006; MacDougall, 1974 [2003]; Rouch, 1968 [2009]). Este realizador, durante el rodaje de filmes como *Nanook of the North* (1922) o *Moana* (1926), proyectaba los *rushes* en el campo para tener un intercambio con los sujetos del filme y recibir sus aportes (Flaherty, 1922, 1950). Su trabajo, antecedente indiscutible de una ruptura producida en el cine documental en la construcción de un vínculo con el otro más participativo, fue también revisado críticamente por algunos autores. Una de las analistas más agudas es Fatimah Tobing Rony, que en su libro *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (1996) retomó y reelaboró la noción de “taxidermia” desarrollada por Donna Haraway (2015 [1985]). Haraway analizó la bibliografía y la historia de Carl Akeley, el taxidermista que creó las salas y los dioramas del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Indagó en los safaris organizados por Akeley para matar a los animales que serían expuestos como “peluches” vivificados (la taxidermia simula la vida en los seres muertos) y ensamblados en un mecanismo diseñado para perpetuar un orden social vigente. Se creaba una analogía con el orden de la naturaleza y se excluía todo lo que no ayudara a perpetuarlo, se borraba la presencia de las mujeres y de los nativos africanos en los relatos de los safaris y se cuidaba de no colocar, en un diorama, a más de un macho en un grupo de gorilas. Este análisis, para Haraway, develaba el entretreído de ciencia, arte, caza y educación de comienzos del siglo XX.

El foco de Rony, al retomar estas nociones, se propone desmontar la historia narrada en *Nanook*, para mostrar cómo responde a una visión romántica de lo primitivo, no contaminada por la civilización occidental, en la que los indígenas son presentados como residentes de una época prehistórica en la que el pasado se presenta como inocente y pintoresco, y a los que se les niega rasgos históricos contemporáneos al filme. Según esta autora, “para hacer una representación visual de los pueblos indígenas, uno debe creer que están muriendo, así como debe usar el artificio para fabricar una imagen que parezca más verdadera que la real, más pura. Como se suponía que los pueblos indígenas ya estaban

muriendo, si no muertos, el ‘taxidermista’ etnográfico recurrió al artificio en busca de una imagen más fiel al original propuesto” (1996, p. 101). Esta labor taxidérmica operó también a través del ocultamiento intencionado de toda señal de contacto con el mundo de los blancos, para la construcción de una historia con la que rápidamente la sociedad de la época se dejó seducir.

Paralelamente al trabajo de Flaherty, Bronislaw Malinowski publicaba *Argonauts of the Western Pacific* (1922), donde postulaba la observación participante como método y la etnografía como género de escritura científica. Tanto el filme de Flaherty como la etnografía de Malinowski fueron acogidos en un mismo clima de ideas y compartieron el famoso deseo malinowskiano de “capturar el punto de vista nativo” (Malinowski, 1922 [1984], p. 25). El atractivo de la observación participante no radicaba entonces en presentar cómo el antropólogo ve al nativo, sino cómo el nativo se ve a sí mismo. Siguiendo este antecedente, Rony argumenta que Flaherty buscaba hacer lo mismo, mostrar a los inuit como ellos mismos se veían:

Los espectadores de *Nanook* se convierten en observadores participantes: el público participa en la caza de la foca y de la morsa junto con Nanook. Un espectador blanco puede identificarse con las cualidades nórdicas de Nanook, pero aún participar en la “caza” del cuerpo de Nanook, como raza que desaparece, como Primer Hombre. El problema no es “si Flaherty era un antropólogo legítimo”, sino cómo se llevó al público a creer que estaban *viendo antropología* de una manera que les permitía jugar con el límite entre el observador y los observadores como participantes indirectos, al tiempo que reafirmaban límites entre representación y realidad. (*ibid.* p. 119, énfasis en el original)

Este ideal de la observación participante también estará en las bases que fundamentan y que le dieron amplia aceptación académica al cine observacional treinta años después y, como veremos más adelante, en los orígenes del cine indígena. Pero, más allá del ejemplo de Flaherty —que puede tener múltiples y complejas lecturas históricas, ya que opera como fundador del género etnográfico en un marco histórico y político en el que la etnografía era una disciplina en formación—, es a partir **DEL** trabajo de este cineasta que el vínculo con la

alteridad mediante las formas de hacer cine se fue transformando hacia una concepción de la cámara como herramienta de mediación.

V — EL CINE COMO ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA

Desde la década de 1950, Jean Rouch abordó el cine etnográfico planteando un vínculo ampliamente participativo, pero no exactamente en el mismo sentido que proponía MacDougall. Una clave para comprender lo vanguardista de su perspectiva se encuentra en una de sus respuestas a por qué y para quién realizaba sus películas: “Los filmes son el único método que tengo para enseñar a otros cómo los veo” (Rouch, 1974 [2003], p. 95), y afirmaba también que los participantes de los filmes eran su primera audiencia. Esto llevó a Faye Ginsburg (1991) a considerar a Rouch uno de los primeros en acercarse a una concepción de “medios etnográficos”, concepción que incluía también las producciones indígenas, como veremos más adelante.

La cámara concebida como herramienta participativa abría un juego de experimentación creativa y de reflexividad con los propios sujetos con los que se trabajaba. Rouch, en los años 1960, innovó con la proyección de filmes en el campo, para registrar la interacción que se producía e incluirla luego en sus películas.⁷¹ Esta práctica de compartir el registro audiovisual con la comunidad fue denominada por Rouch “reciprocidad audiovisual”⁷² (2003 [1978], p. 44)⁷³, dentro del marco una “antropología compartida” (*anthropologie partagée*). Esta forma de abordaje antropológico ponía en juego un diálogo performativo basado en la colaboración y la transformación recíproca que llevaría a la producción de conocimiento *entre* personas de diferentes culturas. Rouch se anticipa a afirmar que, gracias a este tipo de abordaje, “el antropólogo no es más un entomólogo que

⁷¹ El ejemplo más icónico es el trabajo reflexivo y performático que puede verse en el filme *Chornique d'un été* (1961).

⁷² En la versión en inglés de 1974 publicada en *Principles of Visual Anthropology* figura la expresión “*audiovisual counter-gift*” (Rouch, 2003 [1974], p. 96); en otra versión en inglés, de 2003, citada por Ferrarini (2017), aparece la traducción “*audiovisual reciprocity*” (en *Ciné-Ethnography*, traducida por Steven Feld). En una edición en castellano (Ardèvol y Tollón, 1995) se lo traduce como “contrapeso” audiovisual; y, finalmente, en la versión en francés compilada por Claudine de France (1979) figura “*contra-don audio-visuel*”, equivalente a “*counter-gift*”. Entiendo que la expresión “contra-don” hace alusión a las nociones maussianas de intercambios de dones y reciprocidad (1950 [2004]), por lo que retomo aquí la traducción propuesta por Steven Feld y utilizo el término “reciprocidad” en castellano, sin perder sus raíces maussianas.

⁷³ Ver también Jean-Paul Colleyn (2004, 2008, 2009)

observa al otro como a un insecto (negándolo), sino un estimulador de conocimiento mutuo (de dignidad)” (1974 [2003], p. 96). Su cámara y su presencia serán catalizadoras y provocadoras de eventos sociales y aprendizajes compartidos.

En su concepción de antropología compartida es inconcebible la invisibilidad del cineasta observador, no existe una ilusión de científicidad otorgada por el distanciamiento del observador agazapado detrás de cámara. Se trata de un *ciné-transe* y una etnografía en la que todos son afectados. En *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue* (1971) Rouch reflexiona sobre cómo el observador cineasta, al registrar la posesión, la magia y la hechicería, las afecta sin saberlo y se modifica a sí mismo con su contacto. Jugar el rol de observador lo lleva a analizar los vínculos del etnógrafo sobre el terreno; el observador ya no es el mismo, “etno-observa”, “etno-piensa” y quienes están en frente se modifican a su vez: “etno-muestran”, “etno-hablan”, “etno-piensen” (Rouch, 2009 [1971], p. 153). Esta perspectiva iba a contrapelo no sólo con la forma de hacer cine hasta ese momento, sino con la forma de hacer antropología antes de la crisis de la representación.

VI — EL PRIMER EXPERIMENTO DE CINE INDÍGENA

En un primer momento de la antropología visual, la cámara se pensó como un objeto de observación mecánico, comparable a los instrumentos de precisión astronómicos. Serviría para archivar ritos, gestos y danzas de forma más eficaz que la desgastada escritura descriptiva de la etnografía. El registro filmico (y también el fotográfico) fue concebido como un sustituto de la experiencia que permitía acceder a un sistema perceptual o cultura y, como propone Deborah Poole (2005), implicaba también nociones “racializantes”: una división entre sujeto/objeto. La cámara fijaba las imágenes, tomadas a través de su objetivo, para archivarlas en videotecas y museos, para que el hombre blanco pudiera acceder a ellas una y otra vez.

En ese momento fuertemente positivista de la antropología, Sol Worth (investigadora en comunicación) y John Adair (antropólogo), diseñaron el “experimento” de entregar la cámara a un grupo de indígenas para estudiar los posibles usos divergentes de la narrativa visual. Ese primer desplazamiento de la cámara tuvo lugar en el verano de 1966 en la comunidad de Pine Spring, en Dinétah, Arizona. Worth y Adair, junto con Richard Chalfen como asistente de investigación, enseñaron el manejo de cámaras de 16 mm a siete estudiantes *diné* (navajos). Mike Anderson, Susie Benally, Albert Clah, Alta Kahn, Johnny Nelson, Mary Jane Tsosie y Maxine Tsosie fueron estos primeros cineastas indígenas que dedicaron dos meses a la realización de filmes bajo la guía y tutela de este equipo de

investigadores. Durante ese tiempo pudieron ejecutar el proceso completo de producción de un filme, desde el guion o idea inicial hasta el montaje final y la proyección.

Esta primera experiencia fue planteada por Worth y Adair como un experimento de antropología de la comunicación que buscaba indagar sobre la gramática universal desde una perspectiva chomskiana (Chomsky, 1968 [2006]). Los resultados fueron volcados en el resonante libro *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology* (Worth y Adair, 1972 [1997]). Al igual que vimos en el análisis de Rony (1996) sobre el trabajo de Flaherty, el objetivo más general de esta obra respondía a uno de los planteos seminales de Malinowski, el de “captar el punto de vista del indígena” (1922 [1986], p. 25),⁷⁴ pero desde una perspectiva audiovisual, ahondando en la diferencia cultural y tomando como punto de partida el desconocimiento que en ese momento tenían los navajos de las técnicas y narrativas audiovisuales. Este primer cine indígena, de todos modos, seguía respondiendo a las aspiraciones positivistas del cine etnográfico de comienzos de siglo XX.

El trabajo fue muy innovador y desconcertó a los investigadores de la época. Según Richard Chalfen, se escribieron aproximadamente cincuenta reseñas sobre el *Navajo Film Project* (Chalfen, 1997, p. 276). Como expresó la académica *tewa y diné* Beverly Singer, “ni siquiera Margaret Mead, matriarca de la antropología, que apoyó el uso de la fotografía y el cine en el estudio de culturas no occidentales, había soltado la cámara” (2001, p. 34). Por un lado, no había habido anteriormente ningún proyecto similar con esa intención y ese enfoque (hoy en día, más de cincuenta años después, sigue siendo impactante ver los filmes producidos y sumergirse en el proceso creativo de realización y en la interacción entre aquellos primeros cineastas navajos y ese equipo de entusiastas investigadores que experimentaba en terreno incierto). Por otro lado, la experiencia fue corta y no tuvo un desarrollo comunitario posterior, como tampoco tuvieron circulación los filmes, que, mismo

⁷⁴ Ver Dubin (1998); Worth y Adair (1972, p. 12).

en la actualidad, son muy difíciles de encontrar, debido a que fueron distribuidos en unos pocos museos y bibliotecas, en su mayoría, del hemisferio norte.⁷⁵

VII — LOS RESULTADOS DE LA EXPERIENCIA

Este primer paso de la cámara a las manos de los indígenas no implicó necesariamente el desarrollo de una mirada “radicalmente” navajo como se esperaba, quizás por el simple hecho de que la “mirada” cinematográfica no puede ser aislada tan fácilmente de los condicionamientos que impone su dispositivo (Arnheim, 1981 [2011]; Aumont, 2011; Niney, 2002) y es afectada por muchos factores. Rouch (1971 [2009]), al definir el *cinéma vérité*, explica: “cuando hago un filme ‘cine-veo’, conociendo los límites del objetivo y de la cámara; ‘cine-escucho’, conociendo los límites del micrófono y del magnetófono; me ‘cine-muevo’ para buscar un ángulo en el que efectuar el movimiento más adecuado; ‘cine-monto’, desde el rodaje, pensando la relación entre las *prises de vue* [tomadas], unas en relación con las otras. En una palabra: ‘cine-pienso’” (p. 151). No existe una analogía posible entre la mirada humana y la mirada cinematográfica más que en el plano metafórico; se trata siempre de una “cine-mirada”, lograda a través del “cine-cuerpo” del realizador a través del “cine-pensamiento”. No se les dio tiempo a los aprendices para que exploraran diversas estrategias y posibilidades,⁷⁶ que generalmente se logran poner en práctica volviendo a revisar una y otra vez los materiales, compartiendo ideas audiovisuales propias y ajenas y entrenando el cuerpo según las reglas de la cámara, que obliga a recortar y elegir lo que queda en cuadro, lo que se sale de foco o queda subexpuesto. Muchos son los elementos de la cinematografía que interfieren en la “mirada” cinematográfica y no todos son técnicos e individuales. La incidencia de la presencia de la cámara en un entorno social determinado,

⁷⁵ Hasta su restauración, estos filmes estuvieron disponibles en el *Center for Mass Communication* de la Universidad de Columbia, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (Worth et Adair, 1972) y en la videoteca del *Museum of Modern Art* de Nueva York (Dubin, 1998). En 2007 las películas originales fueron restauradas y digitalizadas, lo que permitió una mayor distribución del material. En lo personal pude acceder a estos filmes en la videoteca de la *École des Hautes Études de Sciences Sociales* de París, situada en la *Direction de l’Image et de l’Audiovisuel*.

⁷⁶ Por ejemplo, al observar el cortometraje *Old Antelope Lake*, de Mike Anderson, cuando el director presenta el lago Antilope y sigue a un joven (su hermano menor) que va a lavar ropa, podemos observar un uso del encuadre en el que sujeto ocupa siempre el centro. Esto puede ser considerado más que como una “mirada” navajo, como el uso de un dispositivo en manos de un principiante que, al igual que tantos otros de diferentes culturas, tienden a recortar simétricamente el plano centrando al sujeto, hasta que, con el tiempo, consiguen explorar en la imagen otras posibilidades de centros y tensiones (Aumont, 1990 [2013]; Arnheim, 1981 [2001]).

las tensiones del estar frente a la cámara o detrás de ella, la presencia corporal del que es filmado, sus gestos. Worth y Adair buscaron analizar una mirada *virgen* sin explicar a sus alumnos aspectos de composición y de montaje —“mantenerse lo más cerca posible de los aspectos técnicos y evitar cualquier conceptualización de lo que es una película o cómo se edita” (Worth y Adair, 1972 [1997], p. 81).⁷⁷ Lo que quedó *fuera de campo* fue el contexto social: aunque se describa la comunidad navajo en un capítulo entero del libro, el análisis de la experiencia se centra en los filmes como datos visuales.⁷⁸ Esto resultó así por el afán de centrarse en la “gramática visual” con una pretendida mirada *incorrompida* de los cineastas indígenas, y por justificar su empresa científica en un marco teórico en boga.

Con el correr del tiempo y los cambios de paradigmas de la disciplina antropológica, esta experiencia ha sido leída como un proyecto “paternalista y estéril” (Ginsburg, 1991, p. 96) en el que primó la puesta en marcha de un proyecto investigativo por sobre la posibilidad de una perspectiva navajo en el cine. Esta lectura, concebida luego del posterior desarrollo de los medios indígenas, pone en evidencia el obsoleto marco de referencia de Worth y Adair.

Más allá de sus motivaciones científicas, el proyecto de cine navajo implicó una ruptura en el monopolio del uso de la cámara que fue realmente innovadora. Aunque terminó siendo una experiencia aislada, ya que pasaron cerca de 20 años para que los indígenas volvieran a filmar, la iniciativa de estos investigadores sigue en la actualidad resonando como un antecedente importantísimo. A pesar de las críticas recibidas a nivel teórico, el trabajo de Worth y Adair tiene el reconocimiento general de ser una obra innovadora y visionaria. Luego, el cine indígena, a partir de los años 1980, formó parte de procesos de autodeterminación y se vio envuelto en luchas políticas y búsquedas de revitalización cultural (Aufderheide, 1995 y 2008; Bessire, 2009 y 2017; Córdova, 2011, Córdova y Zamorano, 2005; Salazar y Córdova, 2011; Ginsburg, 1991, 1994 y 2011; Schiwy, 2003 y 2009; Turner, 1992; Wortham, 2013), por lo que esta primera experiencia, a la distancia, puede parecer incluso *naïve*. Un experimento como el *Navajo Film Project* es inconcebible en la actualidad, cuando nuevos tipos de vínculos se generan entre los investigadores y las comunidades indígenas (*cf.* Cayón, 2017; Ramos, 2011 y 2017), y los indígenas negocian

⁷⁷ Es interesante ver cómo los investigadores hacen un esfuerzo por marcar la falta de *raccord* (de tiempo y de espacio) entre el corte de planos, sin “condicionar” a los montajistas navajos y sin haber explicado qué es un *raccord* (Worth y Adair, 1972: 172-175), y es hilarante la respuesta de uno de los alumnos cuando le dice a Worth: “Esto arruina tu experimento, ¿no?” (p. 175).

⁷⁸ Margaret Dubin (1998), siguiendo a Karl Heider, remarca que las películas no fueron concebidas como una etnografía, sino como datos etnográficos, datos visuales que trataron de analizarse de acuerdo con la teoría de la relatividad lingüística de Benjamin Lee Whorf.

ese vínculo desde un posicionamiento político más maduro con miras a la autodeterminación y, ciertamente, con mayor desconfianza.

VIII — LA RESTITUCIÓN DE LOS FILMES Y LAS OVEJAS DE SAM

En cuanto a las nociones de soberanía visual, el audiovisual funciona también como material de archivo que, a través del tiempo, va recorriendo diferentes contextos y tomando nuevos sentidos. Para reflexionar sobre esta dimensión retomo el ahora ya clásico diálogo que tuvieron Sol Worth y John Adair cuando llegaron a la comunidad Pine Spring para poner en práctica su proyecto.⁷⁹ Fueron a visitar a Sam Yazzie, un chamán ya anciano con el que Adair había generado una amistad durante sus años de trabajo de campo en la zona. Los investigadores explicaron a Yazzie de qué se trataba lo que pensaban hacer y éste les preguntó: “¿Realizar películas les hará mal a las ovejas?”. A lo que Sol Worth respondió que no había chance de que algo malo les ocurriera a las ovejas si hacían cine. Entonces, Yazzie replicó nuevamente: “¿Hacer películas les hará bien a las ovejas?”. Y ante una nueva negativa, el anciano volvió a preguntar: “Entonces, ¿para qué hacer películas?” (Worth y Adair, 1972 p. 4). Este diálogo, y sus metáforas, develan las negociaciones de lo que sería la entrada al campo; aunque los autores no supieron qué contestar y siguieron igualmente adelante con el proyecto, tuvieron la honestidad de compartir sus incertidumbres sobre la empresa y remarcar que esa pregunta “todavía los sigue persiguiendo” (*ibid.*: p. 5). Las ovejas —es sabido que Yazzie no poseía ninguna (Chalfen, 1997; Dubin, 1998)— para algunos son una metáfora de comunidad navajo o, también —como sugiere Dubin—, como la cultura. Los investigadores no tenían certeza sobre los beneficios de la realización de películas, más allá de los académicos. A lo largo de los años, muchos autores ensayaron posibles respuestas a aquella resonante pregunta. Una posible respuesta optimista sería que el filme, como registro que atraviesa el tiempo, puede ser resignificado y reapropiado, y proponer nuevos sentidos y usos. En la actualidad, cineastas navajos han historizado sus prácticas y pueden reclamar el *Navajo Film Project* como parte de su patrimonio visual.

⁷⁹ Este diálogo ha devenido celebre y muy citado, tanto como para iniciar ensayos sobre medios indígenas como para concluirlos; su riqueza continúa interpelando a diversos autores. Para algunas revisiones, ver Chalfen (1997); Dubin (1998); Ginsburg (1991 y 1994); Faris (1992); Halleckand y Magnan (1993); Petersen (2013); Raheja (2014).

Según Dubin, “en este contexto, el proyecto [de cine navajo] se transforma de etnografía ingeniosa en arte etnográfico” (1998, p. 74).

Kate Pourshariati, archivista de la Universidad de Pensilvania, entregó en 2007 las películas originales a la Biblioteca del Congreso de Washington para que fueran restauradas y digitalizadas y se publicaran en un DVD. Esta edición digital contiene siete cortometrajes y entrevistas con los cineastas y otros miembros de la comunidad que participaron en el proyecto. Transcurrieron casi 50 años para que los navajos pudieran volver a asistir a la proyección de sus películas. Leighton Peterson (2013) explica cuáles fueron los usos y la circulación que habían tenido esos filmes.

Para los cineastas navajo, sus producciones no son datos etnográficos que puedan analizarse a través de los marcos de la sociolingüística, la etnografía de la comunicación o los estudios visuales. Estos filmes cumplieron diferentes roles, a veces prosaicos, a veces prácticos —incluso de entretenimiento durante los meses de verano—; fueron considerados una exploración de las sensibilidades artísticas individuales, una forma de ganar dinero, una documentación de la vida cotidiana, una oportunidad para corregir tergiversaciones hechas por desconocidos o, simplemente, para “hacerlo bien”; una forma de promocionar bisutería y alfombras, una lección práctica de culturas tradicionales y una demostración del dominio de las habilidades recién adquiridas con tecnologías de la representación. Estas motivaciones y resultados están anclados en la agencia y las preocupaciones comunitarias (2013, p. 31).

La reedición de las películas representa un paso adelante en el establecimiento de una *soberanía visual* en el sentido que le da Raheja (2010) a esa expresión, que implica la salida de los estereotipos colonialistas y el reconocimiento de la participación indígena en las representaciones, incluso en películas donde los directores son extranjeros, como en la película *Nanook of the North* (Raheja, 2007). La noción de la soberanía visual brinda un marco de gran alcance que trasciende el análisis de los estereotipos y las falsas declaraciones históricas, y favorece el significado de las representaciones visuales que construyen los realizadores y las comunidades indígenas sobre sí mismos.

Peterson pudo asistir a la nueva proyección de las películas restauradas de los navajos. Este encuentro que tuvo lugar en marzo de 2012 en la comunidad Pine Spring. Este autor narró al nieto de Sam Yazzie el diálogo que su abuelo había tenido con John Adair y Sol Worth en 1966. Cuando le citó las preguntas que su abuelo les hizo a los investigadores, la respuesta del nieto fue: “Wow”, y sonrió y pidió una copia del diálogo (Peterson, 2013, p. 32). Los navajos de hoy hablan muy poco en su lengua, pero han comenzado un proceso de

autorreconocimiento étnico y revisión de su historia, en el cual los filmes rodados en 1966 juegan un nuevo papel en sus comunidades. Estos se han convertido en valiosos registros históricos que, como lo anticipó Mead, “permitirán a los descendientes reclamar su patrimonio cultural” (2003 [1974], p. 7).

Después de la proyección realizada en marzo de 2012, algunos cineastas y sus descendientes hicieron comentarios sobre la experiencia. Chester Kahn, hijo de Alta Kahn, dijo:

Esto es un documental sobre nuestras formas de vida y artes tradicionales. Es importante lo que este documental nos dice sobre bisutería, pinturas, alfombras... Con suerte los niños querrán aprender cómo hacerlos. Con suerte hará que los niños quieran aprender el idioma. Deberíamos alentarlos a que lo hablen... No educamos a nuestros jóvenes. Estas películas son tesoros (Peterson, 2013, p. 36).

Más allá del hecho de que en 1966 los cineastas navajos no realizaron películas más que bajo la tutela de un equipo de investigadores para el que prevalecía su proyecto científico, la recepción y la resignificación que hoy tienen esas películas nos permiten imaginar que, retrospectivamente, podríamos responder a Sam: “Sí, el cine hará bien a las ovejas”. El producto de esa experiencia, que había sido interpretada como “paternalista”, se destaca ahora en el contexto de una sociedad que quiere recuperar modos de vida que cambiaron abruptamente en las últimas décadas, y que encuentra en esas películas una posibilidad de mediación entre su pasado y su presente (Ginsburg, 2011). Encontraremos más adelante, en ese mismo sentido, la valoración *a posteriori* de las primeras experiencias de *Vídeo nas aldeias*, cuyos protagonistas se refieren enfáticamente a las películas realizadas como a “tesoros”, con relación a la función que luego cumplieron al interior de la comunidad. El jefe waiãpi, de la película *O espírito da TV* (El espíritu de la televisión, Carelli, 1990), anticipó esto diciendo: “Cuando muera, mis nietos me verán en la televisión. Yo no tenía fotos de mis abuelos. Ahora los jóvenes están aprendiendo con las personas mayores. Si no tomas fotos, no queda nada. Tienes que tomar fotos de todos nosotros. Conocí a los kayapo así, es algo bueno conocer a través de la televisión” (Carelli, 1990).

La imagen cinematográfica —también la fotográfica—, por su indexicalidad (Amount, 2003; Morin, 1956 [1985]), o su capacidad de mimesis (Taussig, 1993), nos transporta a un pasado en el que diversos objetos y seres han dejado su huella lumínica en la película sensible. Y esto es así gracias a la capacidad inevitable de la cámara de registrar todo lo que pasa delante de su lente, aquello que luego en la proyección maravillará y

afectará al público; porque “todas las fotos nos transmiten una emoción, una ternura, como si el original hubiera encarnado en la imagen” (Morin, 1956 [1985]: 25). Chester Kahn, después de ver las películas de su madre, dijo: “Me hizo muy feliz verla tejer. Me hizo llorar. Ahora mis hijos van a conocer lo que ella hacía”. Él consideró que podrían aprender nuevamente a hacerlo.

De esta experiencia se infiere que las películas pueden salirse del vínculo objetivante del marco científico en el que fueron engendradas, para pasar a ser tratadas como “tesoros” por las comunidades de sus realizadores y servir como herramienta para la autodeterminación y la puesta en valor cultural.

IX — *SCREEN MEMORIES, REELABORAR EL PASADO A TRAVÉS DEL CINE*

Que los indígenas tomaran la cámara en manos propias, en primera instancia, no implicó una ruptura de la perspectiva de los “otros” como objeto de estudio. La cámara no era una herramienta para tender vínculos sociales y generar reflexividad sobre esos vínculos entre los otros y nosotros, pero el objeto ahora no eran los otros en sí, sino su mirada.

La cuestión del archivo, del patrimonio cultural material e inmaterial, del contexto y de la devolución de los filmes y las fotografías a la comunidad se presenta hoy como un tema de gran actualidad. Al salir de los archivos, estos materiales permiten nuevos emplazamientos y agenciamientos en las manos de los indígenas. En ocasiones, a través de los materiales de archivo se actualizan distintos tipos de violencias, prejuicios e incluso masacres (Giordano, 2009). Se abre un camino traumático, pero que brinda la posibilidad de reconstruir una historia en la que los indígenas no tuvieron voz. En recientes filmes indígenas, como es el caso de una película realizada por mbya guaraníes titulada *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada (Dos aldeas, una caminata)*, dirigida por Ariel Duarte Ortega, Germano Beñites y Jorge Ramos Morinico, la violencia y los prejuicios de un grupo de turistas sobre los indígenas puede ser reelaborada a través de las reflexiones que los propios realizadores hacen dentro del filme; la reflexividad al interior de una película puede también ofrecer vías de escape a los prejuicios y al colonialismo (Soler, 2017a, 2018). Faye Ginsburg parafrasea la expresión freudiana *screen memories* (recuerdos encubridores), para describir “esas tensiones entre el pasado borrado y la visibilidad actual de la participación indígena en el cine y el video” (2002, p 40). Intenta revertir su sentido original, que se refiere a cómo las personas se protegen de su pasado traumático a través de

capas de memoria oscurecida. Y observa en el uso de los medios por indígenas un proceso inverso, en el que se busca recuperar historias colectivas y transmitirlos a las nuevas generaciones, a contracorriente de los mensajes vertidos desde los medios dominantes.

X — EL CINE COMO MEDIACIÓN

Tal vez, la mayor riqueza de la experiencia de Worth y Adair no sean sus conclusiones teóricas, sino el proceso de aprendizaje y del contexto social de la comunidad de Pine Spring, que funcionan como un complemento de esos filmes mudos que hoy se han poblado de nuevas voces y establecen un contrapunto con ellos. El problema no está en los *otros* que tienen la cámara, ni en nosotros que los filmamos a ellos, sino en cómo se puede repetir tramposamente el juego de sujeto y objeto, actualizando patrones que profundizan el distanciamiento y abren nuevas brechas de prejuicios. Faye Ginsburg propuso denominar “medios etnográficos” a las producciones audiovisuales realizadas tanto por indígenas como por antropólogos, poniendo el acento en sus características en común:

[...] todos estos filmes intentan comunicar algo acerca de la identidad social o colectiva que llamamos “cultura”, con el fin de mediar (es de esperar) a través de las brechas de espacio, tiempo, conocimiento y prejuicios. Las películas cercanas al género (idealmente) trabajan en la búsqueda de crear un entendimiento entre dos grupos separados por el espacio y la práctica social (1991, p. 104).

Desde la perspectiva del cine etnográfico, distintos realizadores han hibridado métodos observacionales con miradas más reflexivas y performativas (Grimshaw y Ravetz, 2009). Recientemente Lorenzo Ferrarini (2017) propuso que la realización documental puede ser concebida como “enactiva”, tomando esta noción del científico cognitivo Francisco Varela (Varela, Thompson y Rosch, 1992).⁸⁰ Con esto propone ir más allá del cine observacional y de la reflexividad, y explorar la elaboración de un filme en interacción y participación con los sujetos filmados. Con claras influencias roucheanas, este enfoque —por más que es planteado como un cine en primera persona— no concibe la realización audiovisual como una empresa solitaria o solipsista, sino como medio de interacción donde todos los

⁸⁰ Este autor busca ir más allá de la escisión cartesiana, para considerar lo que comúnmente se llama el sujeto y el objeto de la cognición, o, en sus términos, “organismo y medio ambiente”, como “ligados en especificación y selección recíproca” (Varela, Thompson y Rosch 1991, p. 174, en Ferrarini, 2017 pp)

participantes se ven afectados, quien filma también es participante y catalizador de lo que ocurre frente a cámara. Esta afectación es ejemplificada por el autor con la referencia al cortometraje de Jean Rouch *Les tambours d'avant: Tourou et Bitti* (1971), que presenta un largo plano secuencia en el que los médiums *songhay* entran en trance frente a cámara. Tras este registro del acto de posesión, Rouch (1971 [2009]) se preguntó si la posesión hubiera ocurrido sin su presencia. No se trata sólo de identificar cómo la presencia del cineasta —y podríamos extenderlo al observador-etnógrafo— provoca y modifica lo que ocurre en el campo, sino también de reconocer que el cineasta saldrá profundamente cambiado por la experiencia del rodaje. El cineasta entra en *ciné-transe*: “Cuando tengo una cámara y un micrófono, no soy mi yo habitual, estoy en un estado extraño, en *ciné-transe*”, dice Rouch en una entrevista (Yakir y Rouch, 1978, p. 7). Ferrarini propone que la primera persona en el cine roucheano tendría menos que ver con la subjetividad que con la interacción y la intersubjetividad.

En el cine realizado comunitariamente, la primera persona muchas veces se desdibuja, porque la cuestión autoral opera través de consensos sociales y tomas de decisión que son muy diferentes a las de los etnocineastas, aunque entren en juego las mismas afectaciones; el proceso de rodaje en una comunidad indígena altera el curso normal de los eventos y pone a los sujetos a comportarse de manera diferente, a expresarse de manera impensada, muchas veces para ellos mismos. Pienso aquí en el proceso de transformación de Patricio Taish, referente shuar con el que trabajé en Kupiamais (Amazonía ecuatoriana), que en un comienzo había prohibido a sus jóvenes parientes que lo filmaran, para devenir uno de los guionistas más activos y transformarse en actor y director de los cortometrajes rodados comunitariamente, movilizado por el despertar de toda una serie de ideas y nociones sobre las historias que quería mostrar de su pueblo (Soler, 2017b).

En el ámbito del cine etnográfico, el trabajo precursor de Rouch, y de muchos otros que lo siguieron, ha marcado un camino hacia un cine como mediación y equidad cultural. En su artículo *El hombre y la cámara* Rouch (2003 [1974]) se pregunta sobre el futuro del cine y arriesga que “mañana la cámara pasará automáticamente a las manos de los que hasta aquí estaban de frente a ella. El antropólogo no tendrá más el monopolio de la observación, será él mismo observado, grabado; él y su cultura. En este sentido, los filmes etnográficos nos ayudarán a ‘compartir’ la antropología” (*ibid.*, p. 98). Rouch nunca llegó a brindar la cámara

a los indígenas, pero visionó que el cine etnográfico de hoy sería indígena o antropología compartida; un cine polifónico, performativo, inacabado, en proceso constante de construcción colaborativa.

XI — 1.11 CINE INDÍGENA, ¿HACIA UN CINE REVERSO?

Entendemos que el espacio social y político y las intenciones de los medios indígenas se distancian del espacio académico y científico del cine etnográfico, pero tenemos en cuenta que muchas de estas iniciativas de cine indígena han sido abordadas junto con antropólogos y otros agentes no indígenas —como es el caso de las analizadas en esta tesis—, por lo que el espacio de colaboración e intercambio nos conduce a reflexionar sobre las prácticas etnográficas contemporáneas. El repensar los distintos abordajes del cine etnográfico, desde fines del siglo XIX, para las propias agendas de investigación nos estimula a indagar sobre las prácticas contemporáneas de etnografía compartida.

Teniendo en cuenta que históricamente distintos agentes (religiosos, políticos, investigadores, expedicionarios, periodistas, artistas) han creado un imaginario sobre el indígena según las necesidades pragmáticas y políticas de su tiempo (Giordano, 2004; Raheja, 2011; Rony, 1996), para muchos activistas indígenas, la posibilidad de realizar su propio cine es una manera de responder a la forma en que fueron representados a lo largo de la historia. Pero no se trata sólo de ello —como si nuestra mirada fuera lo único que los interpelara—; ahora tienen las herramientas a su disposición para constituir una voz audiovisual, tardíamente quizás, cuando ya se ha dicho tanto sobre ellos y se han creado demasiados fantasmas.

En la actualidad, la etnografía aplaude las reflexiones y abordajes innovadores que tratan en “igualdad de condiciones las epistemologías y las ontologías nativas” (Cayón, 2017, p. 1) o, como expresa Alcida Ramos (2011): “Es como si se comenzase a tomar conciencia de que la etnografía es una actividad demasiado importante como para quedar tan sólo en manos de los antropólogos” (2011, p. 107). Estas orientaciones se expresan, por ejemplo, en la puesta en práctica de una “antropología reversa”, con la que Stuart Kirsch (2006) —etnógrafo y activista de los derechos humanos en Nueva Guinea— exploró los modos de análisis *yonggom* para mostrar las confluencias teóricas y epistemológicas de antropólogos y nativos en un contexto de crisis político-ambiental⁸¹; o bien, en las etnografías de distintos antropólogos que retoman el trabajo de Bruno Latour, a fin de proponer una igualdad de procedimientos para abordar los colectivos “modernos” y “no modernos” de una “antropología simétrica” (1994, [2012]). Alcira Ramos (2011), propone interesantes claves al reclamar la práctica de una “antropología ecuménica”, desde la que se sugiera un intercambio entre teorías antropológicas e indígenas en el que las segundas sirvan de materia prima para las primeras, y se evite caer en la trampa de la arrogancia de la superioridad académica, o en la de la

⁸¹ Kirsch (2006), en su lúcida y militante *Reverse Anthropology*, presenta los análisis *yonggom* sobre las relaciones sociales y ambientales y sus interpretaciones de los desastres ambientales causados por la mina Ok Tedi en Nueva Guinea. Este autor monta de forma encadenada un sistema epistemológico de estos indígenas y, a su vez, lo hila con su propio análisis de cómo el colonialismo y el capitalismo afectó las epistemologías nativas y con el recuerdo o el olvido de los *yonggom* de ciertos eventos históricos. Esa antropología se representa a través de la etnografía escrita y Kirsch se ofrece como un mediador para comunicar estas epistemes a un público amplio.

pseudohumildad de trivializar la teoría antropológica, para reducirla ingenuamente a una imitación de las teorías nativas por un falso mimetismo.

Un posible punto de partida para estas maneras de abordar la etnografía (aunque ya vimos que en el plano del cine etnográfico surgían tempranamente otros planteos y abordajes), son las reflexiones del antropólogo Roy Wagner (1974 [2016]), en *The Invention of Culture*. Este autor fue el primero en indagar sobre la noción de una antropología reversa, aunque de forma muy breve. Para Wagner, la cultura no es algo que está ahí para ser descrito por el antropólogo, sino que es una invención, el producto de una objetivación realizada en el encuentro entre el antropólogo y los nativos, el ajustamiento de la interpretación del antropólogo en el choque de la convivencia dada en el trabajo de campo. La cultura es un tipo de invención que sirve para ordenar la experiencia vivida en este encuentro o choque cultural. “Una vez que la nueva situación ha sido objetivada como ‘cultura’, es posible decir que el etnógrafo está ‘aprendiendo’ esa cultura, de la forma en que uno podría aprender a jugar un juego de cartas [...] Dado que la objetivación tiene lugar simultáneamente con el aprendizaje, también podría decirse que el trabajador de campo está ‘inventando’ la cultura” (*ibid.*, p. 8).

En su análisis sobre la obra de Wagner, Marcio Goldman (2011) advierte que este *constructivismo* wagneriano no propone una invención desde la nada, ante la incompreensión de la vivencia etnográfica, sino que “el antropólogo hace lo que puede, inventando la cultura para intentar conferir un mínimo de orden e inteligibilidad allí, donde la plenitud de la vida la dispensa completamente. En este sentido, Wagner es probablemente el primer antropólogo en hacer de la *vida* (y no de la evolución, la historia, la función, la estructura, la cognición, etc.) el referente último del trabajo antropológico” (*ibid.*, p. 203). Antes que esto, Goldman propone que la noción de invención en Wagner debe ser entendida como creación en el sentido que Deleuze y Guattari atribuyen a este término en el libro *¿Qué es la filosofía?* (1991), que, tras definir la filosofía como “el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos”, y argumentando que esos conceptos “no son necesariamente formas, hallazgos o productos”, concluyen que “la filosofía, más rigurosamente, es la disciplina que consiste en crear conceptos” (*ibid.*, p. 201).

Este acto creativo no es unidireccional, sino que las dos partes intervinientes en el encuentro antropológico aportan su creatividad en la tarea de interpretar al otro (Wagner, 2016, p. 11). El trabajo de campo es concebido como un choque cultural que crea la cultura a fin de lograr un objeto inteligible. En el sentido reverso, los nativos, según Wagner, también hacen un ejercicio antropológico de invención: una antropología reversa (el autor

lo ejemplifica con los cultos cargo melanesios⁸²). Según Wagner, “observamos el cargamento de los nativos, sus técnicas y artefactos, y lo llamamos ‘cultura’, mientras que ellos miran nuestra cultura y la llaman ‘carga’” (*ibid.*, p. 31). Aunque se trata de simbolizaciones que van en sentidos opuestos, lo interesante de este juego interpretativo reverso, o invención reversa, es que pone en el plano también de la creatividad el encuentro cultural.

Retomando estas reflexiones en lo que respecta al cine, la cámara fue utilizada por los etnógrafos como un medio alternativo para *crear* esa cultura de la alteridad. Nos preguntamos: esta herramienta, al pasar a las manos de los indígenas, ¿puede ser entendida como una antropología reversa?, ¿un cine reverso? La respuesta no es simple y se puede analizar al menos en tres niveles. Por un lado, la cámara como dispositivo porta un nuevo lenguaje, una dinámica de trabajo y todo un conjunto de nociones que al entrar en la dinámica de una comunidad producen un “choque” cultural, una forma de crear discernimiento en ese cruce. Por otro lado, a diferencia del etnógrafo que crea la cultura de los “otros”, la cámara como herramienta va a objetivar las propias vivencias de los indígenas (en un entorno muchas veces de conflicto y múltiples elementos históricos). El ejercicio no es sólo el de decodificar el uso de una nueva herramienta —no me refiero sólo a sus aspectos técnicos sino, principalmente, al aspecto performativo y de afectación del acto cinematográfico—, sino el de objetivar su propia vida *para sus propios fines*. El proceso de objetivación tendrá lugar, principalmente, en el sentido de mediación. Los indígenas aprenden a mostrarse frente a las cámaras y se inventan en este sentido; transforman la herramienta para generar algo nuevo, que no está ni del lado de la antropología a secas ni del lado de la antropología reversa, sino en el entramado de ese encuentro. La herramienta objetivadora-cámara porta su código de dispositivo, pero permite un juego flexible y creativo. Por lo tanto, el cine debe ser concebido como un médium, en el sentido de mediación, como un espacio de experiencia que permite la entrada de muchas dimensiones de la experiencia social.

⁸² En los “cultos de carga” (*cargo cult*), los bienes materiales europeos arribados en “cargas” a las islas melanesias eran interpretados por los nativos como enviados por espíritus divinos ancestrales. En este sentido, ellos consideraban que les pertenecían y que habían sido apropiados por los europeos de forma ilegítima (Worsley, 1957).

CAPÍTULO 2. EL SURGIMIENTO DEL CINE INDÍGENA EN LA PROVINCIA DEL CHACO

Tras una breve introducción sobre algunas experiencias de cine indígena desarrolladas en Latinoamérica, este capítulo aborda el contexto histórico, social y político que dio lugar a un espacio de cine indígena en la provincia del Chaco. Se analizarán las relaciones que se establecieron entre redes de cineastas y comunicadores a nivel internacional, se indagará sobre las coyunturas nacionales y provinciales que fomentaron u obstaculizaron el surgimiento del Área de Cine Indígena en el marco de la estructura estatal de la provincia y se busca comprender el vínculo entre los indígenas y el Estado chaqueño, así como el rol de otros actores en juego. Se contrasta lo analizado con experiencias llevadas adelante en otros países, para abordar la singularidad del caso chaqueño.



En el año 2008, en el entramado estatal de la provincia del Chaco surgía un espacio de formación audiovisual para indígenas. Este hecho, precursor en Argentina, se articulaba con otras experiencias similares que ocurrían en otros países, en un marco político nacional en el que el desarrollo de la comunicación audiovisual recibía un especial apoyo. Esto se relacionó con otros procesos que ya tenían lugar en Latinoamérica, en distintos centros de producción audiovisual indígena, asociados a lo que se dio en llamar “movimiento panindígena”⁸³ (Jackson y Warren, 2005; Salazar, 2002; Schiwy, 2010). Se desarrollan aquí los contextos —internacional, nacional y local⁸⁴— que propiciaron la formación de un área de cine indígena en la provincia del Chaco. Mucho quedará por decir sobre cómo ese espacio

⁸³ Movimiento surgido en los años 1980 y consolidado en los años 1990 en torno a la conmemoración de los 500 años de la llegada de los primeros colonizadores europeos a América.

⁸⁴ Con el término local hago referencia principalmente a acontecimientos que ocurrieron en la provincia del Chaco. Utilizo “local” en vez de “provincial” para no confundir las trayectorias de los actores con las políticas provinciales, aunque estos dos elementos se articulan en varias ocasiones.

se fue transformando, debilitando y fortaleciendo con los cambios políticos y con las disputas internas de los comunicadores indígenas que trabajan en cine.

I — MEDIOS INDÍGENAS, UN PANORAMA AMERICANO

A comienzos de 2017 recibí la triste noticia de que la organización *Vídeo nas aldeias*, con más de 30 años de experiencia formando cineastas indígenas a lo largo y ancho de Brasil, corría serios riesgos de tener que cerrar sus puertas y dejar reducida su actividad a su página web, debido a las nuevas políticas de Estado de ese país y a la pérdida progresiva de apoyo financiero internacional.⁸⁵ Treinta años no es poco tiempo para sostener proyectos de este tipo, “imperceptibles” en el sentido de la poca visibilidad de las minorías que representan, en Estados nación que miran hacia otro lado y que cada vez que se les habla de los indígenas prefieren imaginarlos con plumas y taparrabos.

Las sociedades colonialistas han construido históricamente una imagen del indígena a su antojo, a través del cine (Gustavson y Giordano, 2013; Wilson y Stewart 2008; Raheja, 2013; Rony, 1996), la fotografía (Edwards, 1997; Giordano, 2004, 2012 y 2013; Butto, 2012) y la literatura (Vickers, 1998), y el hecho de que los propios indígenas aprendan a utilizar las herramientas de representación de Occidente puede ser entendido como un paso hacia su autodeterminación, aunque, como se discute en este capítulo, una apropiación de ese tipo involucra otros procesos que es necesario analizar detenidamente. En 2008, cuando en el Chaco comenzaban a dictarse talleres de cine, salía a la luz el libro *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*, en el que Pamela Wilson y Michelle Stewart reunían artículos en torno a los medios de comunicación indígenas en los cinco continentes.⁸⁶ Esto nos da la perspectiva para ver que ya en ese momento una cantidad importante de pueblos se había apropiado de distintas herramientas audiovisuales, con procesos singulares en cada región. También nos da la pauta de que para analizar el cine indígena en Argentina —

⁸⁵ Más información disponible en: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/11/25/O-que-é-o-projeto-‘V%C3%ADdeo-nas-Aldeias’-e-por-que-ele-está-ameaçado> (consultado el 15 de enero de 2017).

⁸⁶ Esta compilación no fue la primera; antes, Lila Abu-Lughod, Faye Ginsburg y Brian Larkin (2002), con el libro *Media Worlds: Anthropology in a New Terrain*, habían abierto la discusión en torno a la formación de un nuevo campo en antropología: la antropología de los medios (*media anthropology*). Allí habían reunido trabajos acerca de ese nuevo “terreno”, entre los que podemos encontrar algunos artículos ya clásicos sobre cine indígena (como los de Terence Turner y Faye Ginsburg). Lo que se proponían los autores era visibilizar y agrupar las experiencias antropológicas en torno al estudio de los medios de comunicación.

específicamente en el Chaco— hay que realizar un alejamiento de escala para comprender su anclaje en ese entorno internacional.

Estas apropiaciones de los medios audiovisuales, que todavía hoy siguen pareciendo novedosas, acaban de cumplir medio siglo. Como vimos en el capítulo anterior, un punto de partida posible ha sido la iniciativa comandada por Sol Worth, John Adair y Richard Chalfen, cuando llevaron adelante el *Navajo Film Project* (Worth y Adair, 1970 y 1972 [1997]), pero, más allá del hito inaugural que significó la experiencia de los *diné* de Arizona, el video indígena, como movimiento social, tiene otro desarrollo histórico. Antes de avanzar sobre ello debo aclarar que, a lo largo de esta tesis, utilizo principalmente el término *cine* y en menor medida *video*, porque así se denomina a esta práctica audiovisual en la provincia del Chaco, tanto en los festivales como en los talleres y espacios de producción en los que he trabajado. De todos modos, es importante remarcar —como lo proponen Francisco Salazar y Amalia Córdova (2008)— que la expresión *video indígena* fue apropiada y resignificada en Latinoamérica como una posición política crítica con miras a la autodeterminación y revitalización cultural de muchos pueblos, y que bajo esa denominación se ha ido formando una corriente en torno a la realización audiovisual a lo largo del continente americano.⁸⁷ En cuanto al surgimiento de esta corriente, Salazar y Córdova explican:

El surgimiento, en los últimos veinte años, del video indígena en Latinoamérica no está confinado al legado de los métodos participativos del cine etnográfico ni al interés de algunos realizadores de cine etnográfico en las luchas de los indígenas por la supervivencia cultural. Este primer impulso provino del trabajo antropológico realizado desde las ONG a comienzos de los años 1980 —y no sólo de los cineastas etnográficos que trabajaban a nivel comunitario—, que percibían el interés y la demanda particular de los activistas indígenas hacia las radios y el video como instrumentos de acción política (*ibíd.*, p. 44).

⁸⁷ No hay un término unificado que haga referencia a la apropiación de herramientas audiovisuales por parte de los indígenas. En Brasil, por ejemplo, se habla de *video índio* (Carelli, 2011); en Estados Unidos, de *indigenous media* (Ginsburg, 1991), y en México, de *video indígena* (Wortham, 2013). En Nueva Zelanda, los maoríes hablan sencillamente de *cine* (Gauthier, 2008), aunque es cierto que sus realizaciones son más cercanas al cine industrial. Como alguna vez dijo Claude Chavrol, “*un cinéaste ne mérite ce nom que du moment où il sait qu’il fait*” (Aumont, 2011). En ese sentido, el término “cine” puede ser anclado en un saber, una decisión o una acción realizativa, lo que abre un espacio amplio desde el punto de vista creativo. Igualmente, no descuidamos las importantes raíces históricas del término “video indígena” en el contexto latinoamericano.

A lo que principalmente se refieren estos autores es a las iniciativas que se sostuvieron en el tiempo desde finales de los años 1980 (Salazar y Córdova, 2008; Córdova, 2011; Schiwy, 2009) y a los centros más prolíficos en cuanto a la realización y la distribución de video indígena, que se encuentran en el sur de México, en Bolivia y en Brasil (en estos países se han establecido importantes programas de comunicación y formación audiovisual). En Brasil y en Bolivia, por ejemplo, organizaciones como *Video nas Aldeias* (Video en las aldeas) (Aufderheide, 1995; Carelli, 2011 y 2013; De Carvalho *et al*, 2011) y el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) (Zamorano, 2009, 2017; Himpele, 2008; Schiwy, 2009), respectivamente, han diseñado y perfeccionado métodos de enseñanza que permitieron la puesta en marcha de escuelas itinerantes de formación de cineastas indígenas en estos países; en la actualidad hay cineastas indígenas suficientemente formados para impartir ellos mismos estos conocimientos.

Otras experiencias se pueden encontrar en Ecuador y en Colombia y, en menor escala, en Chile (Salazar, 2004), Argentina (Soler, 2017a) y Paraguay (Bessire, 2017). La Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE), por ejemplo, posee su propio departamento de comunicación (Schiwy, 2009); además, en ese mismo país, organizaciones más pequeñas han trabajado durante los últimos años para brindar herramientas audiovisuales a comunidades indígenas, como el caso de El Churo Comunicación y Etsa-Nantu/Cámara-Shuar (Soler, 2017b). Los *kichwas* amazónicos de Sarayaku tienen su propia productora de cine y cuentan con realizadores de renombre internacional, como Eriberto Gualinga. Alberto Muenala, *kichwa* de la sierra, es otro cineasta ecuatoriano muy activo. En Colombia, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) es uno de los focos de mayor producción audiovisual de ese país, sobre todo a partir de la labor del pueblo *nasa* (Schiwy, 2009). Las producciones audiovisuales indígenas se han ido articulando paulatinamente a través de festivales y redes virtuales que se integran a nivel mundial con la participación de otros pueblos y colectivos, como los afrodescendientes, las personas desplazadas y otras minorías (Córdova, 2011).

Cada una de estas iniciativas ha surgido por diferentes demandas y necesidades, y muchas se articulan a través de festivales, encuentros y espacios de discusión que se han ido generando.

II — REDES LATINOAMERICANAS DE COMUNICACIÓN INDÍGENA

La apropiación de estos medios de comunicación puede vincularse con procesos de autodeterminación movilizadas por luchas y reivindicaciones de distintos pueblos indígenas y otras poblaciones no hegemónicas. Estos movimientos reivindicativos surgieron a mediados de los años 1980 y confluyeron a comienzos de la década de 1990, cuando se negaron a aceptar los festejos por el quinto centenario de la llegada de los colonizadores europeos a América. Siguiendo al antropólogo chileno José Bengoa (2009), estas movilizaciones fueron un “símbolo de resistencia y reconstrucción de sus identidades étnicas” (p. 8). El cambio de década fue testigo de muchas movilizaciones y de una mayor participación en la política nacional de los pueblos indígenas, principalmente en países como Ecuador, México o Bolivia. En ese marco se creó en 1985 la Coordinadora Latinoamericana de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI), gestada en la Ciudad de México durante el “I Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas” por un grupo de cineastas etnográficos, con el objetivo de promover la apropiación de los medios audiovisuales por parte de los pueblos indígenas y de tener un espacio para proyectar y discutir películas sobre estos pueblos (Bermúdez Rothe, 2013). A partir de la aparición de esa coordinadora, distintos colectivos de comunicación comenzaron a organizar festivales (generalmente bianuales) en distintos países latinoamericanos.⁸⁸

Con anterioridad a los festivales de la CLACPI, un antecedente precursor de la promoción del cine indígena fue el *Native American Film and Video Festival* fundado por el Museo Nacional del Indígena Americano de la *Smithsonian Institution*, creado 1979. También, para América del Norte, el Festival *imagineNATIVE*, de Canadá, se constituyó en un espacio de intercambio con las experiencias de cine indígena de Sudamérica (Raheja, 2011; Hafsteinsson y Bredin, 2010).

En la medida en que algunas experiencias fueron cobrando visibilidad, como *Mekaron Opoi D'joi* (El que crea las imágenes), de los kayapo —iniciada por Mônica Frota en 1987 y continuada por el antropólogo norteamericano Terence Turner (1990 y 1992)⁸⁹—, los festivales de la CLACPI, en sus selecciones y premiaciones, comenzaron a ponderar el

⁸⁸ Los festivales internacionales de la CLACPI tuvieron lugar en México (1985), Brasil (1987), Venezuela (1990), Perú (1992), Bolivia (1996), Guatemala (1999), Chile (2004), México (2006), Bolivia (2008), Ecuador (2010), Colombia (2012) y Chile-Argentina [Wallmapu] (2015). Fuente: <http://www.clacpi.org/actividades/festivales-internacionales/que-son/> (consultado en enero de 2018).

⁸⁹ Ver también Colley (1992)

proceso de realización, la poética —siguiendo la etimología de la palabra *poiesis*—, por sobre la estética audiovisual, con la idea de mostrar la producción de un cine *enraizado* socialmente (Córdova y Salazar, 2008). Este giro surgió a partir de las discusiones que tuvieron lugar en el cuarto festival de la CLACPI, llevado a cabo Perú —el debate tuvo un trasfondo político, ya que un grupo de cineastas etnográficos proponía continuar haciendo películas sobre pueblos indígenas, mientras que otro grupo de cineastas y organizaciones buscaba “asumir [la CLACPI] como un espacio principalmente indígena” (Sanjinés Saavedra, 2013, p. 40, citado en Zamorano, 2017)—. El giro hacia la *poética* tuvo que ver con una mirada que apuntaba a que los pueblos indígenas pudieran apropiarse de los procesos realizativos, más allá de la perfección del producto final, y se empezaron a premiar filmes que no necesariamente respondieran a los cánones estéticos de la industria dominante, ni apuntaran a la excelencia técnica, pero que estuvieran atravesados por procesos de realización que involucraran la organización comunitaria o dieran testimonio de procesos políticos y sociales. De ahí que varios autores⁹⁰ plantearan repensar el cine indígena, al que denominarían *video imperfecto* —en sintonía con lo propuesto en el manifiesto del cubano García Espinosa (1970)—, como una continuidad del cine revolucionario de los años 1960 y 1970.⁹¹ El *video imperfecto* es un tipo de medio audiovisual que escapa a los cánones occidentales: “los medios *imperfectos* suponen una búsqueda constante de nuevos lenguajes, lenguajes despreocupados por la perfección técnica o por las reglas convencionales de los modos de representación y narración” (Córdova y Salazar, 2008, p. 50).

⁹⁰ Ver Córdova (2011); Córdova y Salazar (2008); Salazar (2004), Schiwy (2009); Zamorano (2009, 2017).

⁹¹ Ver García Espinosa: “Por un cine imperfecto” (1982 [1970]); Glauber Rocha: “Una estética del hambre” (1965) y Fernando Solanas y Octavio Getino: “Hacia un tercer cine” (1966).

III — TRES HITOS CLAVES PARA COMPRENDER EL SURGIMIENTO DEL CINE INDÍGENA EN EL CHACO

A principios de 2008 se empezó a gestar un espacio audiovisual para indígenas en el marco institucional de la Subsecretaría de Cultura del Chaco⁹². En ese ámbito comenzó el dictado de talleres de formación audiovisual y se creó el festival de cine, que tuvo continuidad, año tras año, hasta el presente. Producto de los talleres se han rodado películas de ficción y documentales, algunas aún sin editar y otras que han sido estrenadas en pantalla grande y consagradas por un público pequeño, pero cautivo. A través de los festivales de cine se fue compilando material para formar una videoteca de más de cien películas en torno a la temática indígena, que en los últimos años se han proyectado de forma itinerante por la provincia. En cuanto a la singularidad de esta iniciativa, es importante remarcar dos aspectos: por un lado, que se trata de un fenómeno precursor en Argentina —mismo si es posible encontrar realizadores y colectivos de cine indígena a lo largo del país, no existen otras provincias donde haya surgido un espacio institucional estatal que brinde cámaras y asesoramiento a la población indígena de esta forma—. Por otro lado, si algo caracteriza a los proyectos estatales —al menos en Argentina— es que son difíciles de sostener en el tiempo: el apoyo político y económico suele ser fluctuante según los vaivenes institucionales y los cambios de gestión.

En el Chaco, estos espacios de formación audiovisual estuvieron en gran parte vinculados al Estado provincial y, más específicamente, se originaron junto a la creación del Instituto de Cultura del Chaco (ex Subsecretaría de Cultura).⁹³ Esta estructura, dentro de un Estado provincial que estabilizaba temporariamente sus políticas, ha estado atravesada por la acción de activistas —indígenas y no indígenas—, políticos y artistas cuyo trabajo fue imprescindible para la creación de un área de cine indígena. Sin un análisis de las trayectorias de estos actores sería imposible comprender el surgimiento de los espacios institucionales que dieron acceso al cine como tecnología de mediación.

Al abordar el cine indígena en el marco del Estado provincial, no estoy asumiendo que no podamos encontrar otros tipos de expresiones independientes —yo misma trabajé con

⁹² Ver más adelante el desarrollo de esa subsecretaría y las distintas denominaciones de los espacios de cine que albergó en su interior.

⁹³ Cabe aclarar que el financiamiento a través del Estado chaqueño no implica un ajuste de los contenidos. Ésa es una de las ventajas de realizar un cine, como lo expresa Alfonso Gumucio Dagron (2014), “de por sí invisible, tan invisible como las propias comunidades que representa”.

comunidades *gom* fuera de todo tipo de estructura estatal e institucional—. Los indígenas chaqueños han aprendido a vincularse y desvincularse del Estado generando estrategias de subsistencia y espacios de trabajo y reivindicaciones en un nudo de relaciones siempre complejas, y, como mostraré más adelante, existen intentos de los propios indígenas de generar organizaciones de comunicadores audiovisuales por fuera de la estructura estatal.

Hay tres hitos fundamentales para tener en cuenta que muestran diferentes dimensiones del cine y de las luchas de los pueblos indígenas, y que articulan los distintos niveles de análisis (local, nacional e internacional). En primer lugar, un hecho puntual —pero fundamental— fue la entrevista a Melitona Enrique, sobreviviente de la masacre de Napalpí, realizada en enero de 2008. En segundo lugar, la creación del Instituto de Cultura del Chaco, que se dio en el marco de la Ley Provincial de Cultura —impulsada tras el cambio de Gobierno provincial de 2007—, y la creación, dentro de este instituto, del Departamento de Cine y Espacio Audiovisual (DeCEA), en el marco del crecimiento de la industria cinematográfica que se venía dando a nivel nacional. Por último, la organización del primer Festival de Cine Indígena en el Chaco, en agosto de 2008, en el que el equipo del CEFREC de Bolivia impartió talleres de cine por primera vez en la zona. En el capítulo 3 se profundiza esta última experiencia.

IV — LA HISTORIA LOCAL. MOSTRAR “LA ALEGRÍA DE SOBREVIVIR”

En los primeros días de enero de 2008, algunos referentes indígenas se acercaron a Marcelo Pérez para pedirle si los podía acompañar a entrevistar a Melitona Enrique, una de las últimas sobrevivientes de la masacre de Napalpí⁹⁴. Ante ese pedido, desde el DeCEA, se organizó la visita, que tuvo lugar el 15 de enero de ese mismo año. Los entrevistadores fueron

⁹⁴ En 1911 se creó la Reducción Civil de Napalpí (hoy denominada Colonia Aborigen Chaco) del Territorio Nacional del Chaco. Una vez consumada la conquista militar del territorio chaqueño, las reducciones fueron utilizadas para restringir geográficamente a las poblaciones indígenas, a fin de llevar adelante la colonización con el asentamiento de población migrante y dar avance a la frontera agrícola. A comienzos de los 1920, los indígenas de Napalpí comenzaban a manifestarse en contra de las malas condiciones de vida asociadas al trabajo en la explotación algodonera; surgieron nuevos líderes religiosos y diferentes manifestaciones de descontento. Los terratenientes alertaron al gobernador del Territorio Nacional, Fernando Centeno, y, el 19 de julio de 1924, las Fuerzas Armadas aniquilaron a más de 400 indígenas, principalmente *moqoit* (mocovíes) y *gom* (tobas). Esta matanza es recordada como la masacre de Napalpí. Ver Juan Chico y Mario Fernández (2008), Edgardo Cordeu y Alejandra Siffredi (1971), Giordano (2011), Nicolás Iñigo Carrera (1984), Jorge Ubertalli (1987), Carlos Salamanca (2009) y Héctor Hugo Trincherro (2009).

Juan Chico, Lecko Zamora, Desiderio Lorenzo y David García —acompañados por Teresa Artieda—, mientras que Rafael Medina y Marcelo Pérez se encargaron de la parte técnica del registro audiovisual. “Estuvimos todo el día, desde temprano, hablando con ella; después nos invitó a comer. Entonces, de esa entrevista se sacó un video que nos dio la posibilidad de decir realmente cómo fue [la masacre], porque hay libros contradictorios”, explicó Lecko Zamora.⁹⁵ La entrevista fue editada por Alejandra Muñoz —integrante del equipo del DeCEA— y se titula *Ra nqa' alaxa j̄o 'ot ra tonaxac* (La alegría de sobrevivir)⁹⁶. Tiene una duración de 6 minutos y muestra un fragmento de la entrevista en la que la protagonista recuerda la masacre, que tuvo lugar cuando ella tenía poco más de veinte años. La matanza indiscriminada de ancianos, niños y mujeres, el escape al monte de los sobrevivientes, los días de hambre y miedo que pasaron escondidos, la represión militar, la imposibilidad de enterrar a los muertos. “Murieron todas nuestras abuelas. ¡Qué se van a enfrentar a las armas de fuego! Iban cayendo las ancianas, que estaban cantando” —recuerda Melitona en el video de la entrevista.

En ese año, Juan Chico y Mario Fernández —maestro bilingüe *qom*— estaban por publicar el libro *Napa' lpi. Ltaxayaxac yi ntago' q. Napa' lpi. La voz de la sangre* y ya habían entrevistado a Melitona sin poder guardar un registro audiovisual. Ese trabajo estaba orientado a la búsqueda de la visibilización de la *historia reciente* indígena, noción que proviene de los historiadores del siglo XX —del estudio de las guerras, totalitarismos, genocidios y crímenes contra la humanidad de ese siglo (Franco y Levín, 2007)—. La historia es “reciente” no sólo por una escasa profundidad temporal: ¿cómo definir qué es poco o mucho de acuerdo a la historia?, ¿a qué historia?, ¿con qué criterios?, ¿respecto a qué disputas de poder? Es reciente porque habla de pasados presentes, imborrables, *pasados que no pasan* (Conan y Rousso, 1994), “como algo atragantado en la garganta-memoria de sectores de la sociedad que no lo pueden dejar pasar-olvidar porque sí, así como así”.⁹⁷ Habría que preguntarse en qué lugar de esa tensión entraría la historia indígena, la historia narrada por indígenas, a los que la noción disciplinar de historia ciertamente les ha sido ajena, pero que están atravesados por estas memorias recientes imborrables. Un grupo de

⁹⁵ Entrevista realizada a Lecko Zamora en agosto de 2016.

⁹⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xtfwlX4pzhQ&t=181s> (consultado el 1 junio de 2018)

⁹⁷ Aquí estoy parafraseando a Mauro Greco, doctor en Ciencias Sociales (UBA), durante su exposición en el marco de ciclo de conferencias *La maison divulga*, Maison de l'Argentine, París, diciembre de 2016.

militantes por la “causa indígena”⁹⁸ del que Juan Chico es referente imprimió en unas remeras *Napalpi, memoria, verdad y justicia*⁹⁹, parafraseando a los militantes por el esclarecimiento de las desapariciones forzadas de la última dictadura militar argentina, para alertar sobre el ocultamiento de la historia de las masacres indígenas. Ese esfuerzo por mostrar el ejercicio de la violencia de Estado llevó, a través de la entrevista en video a Melitona Enrique, a encontrar la posibilidad de lograr un nuevo tipo de visibilidad, complementaria a la escritura.

En este sentido, los indígenas chaqueños dieron sus primeros pasos en el cine porque encontraron en él una herramienta para dar testimonio de su historia, de las masacres de las que fueron víctimas. Juan Chico, quien nunca se interesó por aprender a utilizar la cámara, estuvo al frente del Área de Cine Indígena desde su inicio, porque el cine, en Chaco, es una herramienta más en la tarea de visibilizar un universo negado y olvidado por la historia y la sociedad argentina.

Por otro lado, Juan Chico y Lecko Zamora —referentes del pueblo *qom* y *wichí*, respectivamente— ya habían trabajado juntos en acercar una reflexión sobre el mundo indígena chaqueño a distintos sectores de la población. Lecko Zamora me explicó que ambos, entre 2005 y 2007, habían llevado adelante la iniciativa de ir juntos a las universidades a encontrarse con estudiantes para discutir sobre filosofía y política, no desde una postura partidaria, sino en la búsqueda de generar un debate con jóvenes universitarios en plena formación intelectual, con la expectativa de sensibilizar a aquellos que en unos pocos años serían los nuevos profesionales chaqueños. Lecko recordó la iniciativa con las siguientes palabras:

Íbamos en el tiempo libre para compartir lo que nosotros hacemos, para visibilizar las cuestiones indígenas. Todos los argentinos peleando para que vengan... O hablar de Marx, de Mao y de todos esos, pero no saben nada de los indígenas, ¿no? Viva Perón, viva Evita y todo eso. O Ilia y qué se yo; Balbín, lo que quieras, ¿no? Pero no pasa nada con los indígenas [...] [Los estudiantes universitarios] siempre han seguido teorías foráneas, con diferentes concepciones políticas, filosóficas que ellos aprenden en la Universidad, pero ni siquiera hacen cosas así —fuertes, grosas— para los pueblos

⁹⁸ Juan Chico, en reiteradas ocasiones —en conversaciones personales—, se ha referido a los reclamos indígenas y a la lucha por el reconocimiento como a la “causa indígena”.

⁹⁹ En Argentina, esta expresión hace referencia a la utilizada en la lucha de los organismos de derechos humanos por el esclarecimiento de la desaparición forzosa de personas perpetrada por la última dictadura militar (1976-1983). A partir de ley 25.633 (2/08/2002) se creó el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia con el fin de conmemorar a las víctimas.

indígenas, estando tan cerca. Y todo se debe a que es la Universidad. Y desde arriba empiezan a decir qué es lo que van a estudiar, qué es filosofía y qué no es filosofía y todas esas otras cosas [...] En este mar de confusión uno se agarra del tronco que se acerca, con el que cree que puede salvarse, con el que cree que puede flotar y que puede nadar. Entonces, tratamos de llevar nuestro tronquito para que se agarren de ahí o que vean que por lo menos estamos ahí, que hay un tronquito ahí que llamamos indígenas.

Esta actividad de visitar las facultades tuvo continuidad hasta 2007, cuando comenzó a gestarse el Instituto de Cultura de Chaco; Chico y Zamora abandonaron los pasillos de las facultades para abocarse a trabajar en esa nueva institución.

A diferencia de lo que ocurrió en la mayor parte de los países latinoamericanos, Argentina se construyó como Estado nación a partir de un discurso de borramiento de los indígenas; hubo una operación de tachado, de negación.¹⁰⁰ Como afirma Miguel Bartolomé (2003), “el mito de un inmenso territorio ‘desierto’ y sólo transitado por unas cuantas hordas de cazadores ‘bárbaros’ ha sido particularmente grato a la historiografía argentina, en tanto fundamentaba el modelo europeizante bajo el cual se organizó el proceso de construcción nacional” (p. 164). El avance agroganadero sobre territorios indígenas chaqueños desde finales del siglo XIX —a la par de la estabilización de las fronteras del Estado argentino—, con su consecuente desertización mediante el talado de bosques nativos y la sobreexplotación del territorio, llevó a que los indígenas sobrevivientes de las avanzadas militares tuvieran que optar entre resistir habitando en tierras inhóspitas, invisibilizarse en las periferias urbanas o insertarse forzosa y precariamente en el mercado laboral o en la red político-asistencialista de un Estado y una sociedad que les daba la espalda. La entrevista a Melitona Enrique, como primer hito de este cine local, fue concebida como un medio para la visibilización de los genocidios perpetrados y de las formas de resistencia indígena; hacer cine se transformaba en una forma de reflexión y de registro del tiempo que pasa, y movilizaba a un colectivo de personas que, en marzo de 2008, empezaba a participar del DeCEA y a iniciarse en el uso de las herramientas audiovisuales.

De esta manera, el dispositivo audiovisual se sumó a un abanico de otros dispositivos que se usaban para echar luz sobre distintas luchas y con miras a una autonomía y al desarrollo de una voz propia. Ya vimos que Juan Chico lo hizo a través de la escritura y que, junto con Lecko Zamora, se abocaron en esa misma dirección en el ámbito universitario. A su vez, desde finales de los años 1990, en *El Impenetrable* chaqueño se pusieron en marcha

¹⁰⁰ Al respecto, ver Bartolomé (2003), Briones (2004), Lenton (2005) y Ramos (2009).

algunas radios indígenas. Bashe Charole, que formó parte de esa iniciativa, recuerda: “Fue ahí que empezamos a decir que está bueno ir tejiendo de a poco esta construcción de comunicación propia; hicimos todo un trabajo de hormigas, de muchos años, y recién en el año 2002 empezamos a hacer un proyecto más grande que tiene que ver únicamente con lo radial”.

V — EL PANORAMA NACIONAL Y LA PUESTA EN MARCHA DE UN ESPACIO DE CINE INDÍGENA EN LA PROVINCIA

En diciembre de 2007, Jorge Milton Capitanich, del Frente para la Victoria¹⁰¹, asumió la gobernación de la provincia del Chaco. Este cambio de gestión ocurría a la vez que Cristina Fernández de Kirchner sucedía a su marido en la presidencia de la nación y ponía a los Gobiernos nacional y provincial bajo un mismo color partidario,¹⁰² en un momento en el cual el kirchnerismo estaba fortalecido como fuerza política y en el que se evidenciaba un crecimiento económico. Esa coyuntura brindó la oportunidad de generar algunos cambios institucionales en la provincia, entre ellos, la formación del Instituto de Cultura.

Hasta 2007, la gestión provincial del área de Cultura en Chaco había estado centralizada en la Subsecretaría de Cultura, que contaba con un reducido equipo de funcionarios. El cambio de Gobierno propició la reestructuración de ese espacio y un importante aumento de la inversión para su funcionamiento; se abrieron diferentes áreas de trabajo y se nombró a cargo de ellas a especialistas en cada tema. Marcelo Pérez —gestor cultural, cineasta y primer director de lo que sería el DeCEA— lo explicó de la siguiente manera: “De pasar a tener que hablar siempre con una sola persona para pedir intervención del Estado en nuestra actividad —que era la subsecretaria de Cultura—, pasamos a que los referentes culturales, o los hacedores culturales, tuvieran a alguien a quien dirigirse afín a su profesión [...] Eso vigorizó mucho la cuestión cultural en la provincia”. Las personas que en un primer momento ocuparon estas áreas no eran necesariamente políticos que respondían a

¹⁰¹ Coalición partidaria predominantemente peronista (sus miembros pertenecían mayoritariamente al Partido Justicialista), creada en 2003 para lanzar la candidatura del presidente Néstor Kirchner (2003-2007).

¹⁰² Los doce años anteriores (1995-2007) había gobernado la Unión Cívica Radical: Ángel Rozas (1995-1999 y 1999-2003) y Roy Nikisch (2003-2007).

una estructura partidaria, sino especialistas competentes, lo cual dinamizó la gestión cultural provincial y propició el inicio de numerosos proyectos.

Es importante destacar que, en Argentina, en los últimos veinte años, hubo muchos cambios políticos que dieron impulso a la industria cinematográfica y expandieron la diversidad de productos audiovisuales a lo largo del país. La Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (Ley N° 24.377), aprobada en 1994 y reglamentada en 1995 —a contrapelo de las medidas neoliberales tomadas en los años 1990 por el Gobierno nacional, que apuntaban a un retiro del Estado ante el avance de un mercado desregulado—, fue una primera herramienta de activación del cine, en un momento en el cual la industria atravesaba una profunda crisis (Cáceres y Cáceres, 2012; Messuti, 2014). Con esta ley se quintuplicó el Fondo de Fomento y se agregó un subsidio por “otros medios de exhibición” (medios electrónicos). De todas formas, las primeras ayudas que regulaba esta ley eran muy restrictivas en cuanto al tipo de películas que podían ser financiadas, ya que pocos directores y equipos técnicos cumplían con los requisitos de la denominada “primera vía” de fomento. Recién en 2004 se abrirían más vías de financiamiento para directores noveles,¹⁰³ aunque el ingreso de proyectos que involucrara a realizadores que no hubieran realizado filmes comerciales seguía siendo restringido.

Una brecha se abrió con la incorporación de concursos como “Historias Breves”, “Telefilmes” u “Ópera Prima”, en los que los requisitos de antecedentes eran mucho más flexibles. En 2008 se crearon concursos de adquisición de los derechos de exhibición televisiva de productos digitales y se sumaron nuevos formatos digitales dentro de los aceptados para la difusión. Durante ese último período, en la región del Noreste Argentino (NEA), surgió una red de realizadores y festivales, y, gracias a las oportunidades que añadía esa gama de financiamientos nacionales, ya no era “obligatorio” hacer cine desde Buenos Aires.

Por otro lado, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley N° 26.522) —mejor conocida como “Ley de Medios”—, sancionada en 2009, contempla la participación de los pueblos indígenas como realizadores y comunicadores. A partir de esta ley se incorporaron canales de televisión a la producción de filmes y se propició la exhibición de

¹⁰³ La tercera y cuarta vías de fomento, recién incorporadas, aceptaban películas dirigidas por personas que tuvieran “un filme estrenado comercialmente” —a diferencia de los cinco filmes exigidos por las vías anteriores—, y ya no se exigía demostrar la financiación de todo el proyecto en el momento de la presentación.

nuevos contenidos.¹⁰⁴ Varios comunicadores indígenas chaqueños participaron activamente de los foros de discusión que se habían convocado antes de su tratamiento en el Congreso,¹⁰⁵ y esa experiencia ayudó a formar y profundizar la mirada de éstos sobre el derecho a la comunicación y a generar alianzas a nivel nacional con otros pueblos indígenas. La Ley de Medios trajo muchas expectativas y también grandes desilusiones. Por un lado, nunca llegó a ponerse totalmente en vigor—incluso durante el Gobierno kirchnerista—, y, con el cambio de gestión de 2015, varios artículos serían modificados por el Decreto Nacional de Urgencia 267/2015, en sintonía con las políticas neoliberales que buscaba implementar el Gobierno de Mauricio Macri,¹⁰⁶ se quitaron varias de las restricciones a la creación de oligopolios privados, con miras a una desregularización del mercado, y se otorgó a la comunicación la categoría de mercancía.

En lo que concierne a los pueblos indígenas, la Ley de Medios, en su Título V, indica que el 10 % de los fondos recaudados mediante gravámenes (Artículo N° 97) debe ser destinado a “proyectos especiales de comunicación audiovisual y apoyo a servicios de comunicación audiovisual, comunitarios, de frontera y de los Pueblos Originarios, con especial atención a la colaboración en los proyectos de digitalización”. A su vez, bajo el Título IX —“Servicios de comunicación audiovisual de Pueblos Originarios”—, autoriza la instalación y el funcionamiento de servicios de radiodifusión AM y FM, así como de radiodifusión abierta. Lo cierto es que no hubo un real avance en ese sentido durante el kirchnerismo y, en la actualidad, nada indica que ese aspecto de la ley vaya a cumplirse.

En 2012 se lanzó el primer canal de televisión mapuche, Wall Kintun —anunciado en un acto político el 7 de diciembre de 2012¹⁰⁷—, y, seis meses después, los miembros del consejo del canal denunciarían la falta de equipamiento, de entrenamiento audiovisual y de apoyo estatal en general. Si tenemos que analizar cómo el crecimiento de la industria

¹⁰⁴ Los productos audiovisuales del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV se difundirían en distintas señales televisivas (ACUA, INCAA TV) a través del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) (Messuti, 2014).

¹⁰⁵ El proyecto de Ley fue enviado a la Cámara de Diputados el día 27 de agosto de 2009, tras los 24 foros y 80 charlas de discusión en todo el país, que junto con cartas y correos electrónicos generaron más de 15 mil opiniones, comentarios y sugerencias sobre el texto y derivaron en aproximadamente cincuenta modificaciones —aunque ninguna medular— al anteproyecto original (Fuente: Fernando Cibeira en: Diario [Página 12](#), visitado en junio de 2018)

¹⁰⁶ Ver Ley 27.078.

¹⁰⁷ Día en el que vencía el plazo determinado por la Corte Suprema de Justicia para la medida cautelar presentada por el Grupo Clarín —grupo económico que acapara una gran cantidad de medios de comunicación en Argentina— contra uno de los artículos de la Ley de Medios, por lo que ese día la normativa iba a entrar en vigencia plena.

audiovisual observado desde 2004 benefició a los pueblos indígenas, tendríamos que decir que lo hizo colateralmente: el estado de cosas generado propició la creación de festivales y el surgimiento de nuevos cineastas en la región del NEA, donde no había prácticamente producciones locales hasta fines de los años 1990. Muchos realizadores que habían migrado a Buenos Aires regresaron a sus provincias para hacer cine y, por otro lado, también cabe remarcar que el DCEA y sus festivales eran en parte financiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Para que el cine indígena diera sus primeros pasos fue imprescindible la trayectoria de distintos actores locales chaqueños como Marcelo Pérez, quien en el año 1995 había comenzado a llevar el cine al interior de Chaco en su vehículo particular y proyectaba películas en las regiones inundadas. “Hubo una inundación; entonces yo agarré mi Jeep y llevábamos un televisor grandote, así, con una videocassettera VHS, e íbamos a los centros de inundados y les pasábamos películas a los chicos; eso fue como el puntapié inicial”, me explicó Pérez. En el año 1997, la Subsecretaría de Cultura proveyó a Pérez y sus colaboradores de una camioneta para dar continuidad a esa tarea, y ese proyecto innovador se constituyó en uno de los antecedentes del Programa Nacional de Cinemóviles, lanzado en 1998 por el INCAA. Entre 1997 y 1999, Marcelo Pérez viajó a Buenos Aires para formarse en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y, a su regreso, se integró al programa del que había sido precursor. Durante el período en que Pérez viajó proyectando cine por la provincia, también tuvo la oportunidad de dictar algunos talleres sobre el terreno, y, poco después, creó un departamento audiovisual en un centro de estudios de Resistencia. En 2007 fue convocado a presentar una propuesta para crear un área audiovisual en la Subsecretaría de Cultura; hasta ese momento no había un espacio de cine funcionando en la provincia y, como contó Pérez, “era una creación de cero; se iba a crear con la impronta de quien lo creara”¹⁰⁸.

A comienzos de 2008 empezó a funcionar el Departamento de Cine y Espacio Audiovisual (DeCEA); Marcelo Pérez nos explicó que concibió este nombre de la siguiente manera: “‘De cine’ involucraba todo lo que tenía que ver con el cine y la industria: industria internacional, industria nacional e industria local; el cine de todos aquellos profesionales que queremos vivir del cine como una profesión. Y el ‘espacio audiovisual’ abarcaba todo lo demás: el cine como inclusión social, el video educativo, el cine en las escuelas... Todos esos espacios eran el ‘espacio audiovisual’, es decir, había un concepto”. En ese “espacio

¹⁰⁸ Entrevista a Marcelo Pérez realizada en agosto de 2016.

audiovisual” se crearía el Área de Cine Indígena, que dirigiría Juan Chico junto con un equipo de jóvenes comunicadores: Viyen Leiva, Bashe Charole, Aníbal Suárez y Diego Rivero, entre otros.

En el año 2007 se promulgó la Ley Provincial 6255 (Ley de Cultura)¹⁰⁹, que permitió la creación del Instituto de Cultura de Chaco. Dentro de esa nueva estructura institucional, el DeCEA se convertiría en la Dirección de Cine y Espacio Audiovisual (DCEA), de la que Marcelo Pérez estaría al frente hasta el año 2011 —y el Área de Cine Indígena cambiaría también su estatus a Departamento de Cine Indígena—. La DCEA tuvo continuidad con el estatus de dirección hasta diciembre de 2015, cuando la nueva gestión¹¹⁰ cambió el organigrama del Instituto de Cultura y la devolvió a su antigua y más baja jerarquía, y pasó a llamarse Departamento de Cine, Audiovisuales y Artes digitales (DCAAD).¹¹¹

Tabla 1. En esta tabla se resumen los nombres de las instituciones de cine de la provincia del Chaco desde 2007.

Período	Marco Institucional	Tipo de institución	Sigla	Cine indígena
12/2007-03/2008	Subsecretaría de Cultura	Área de Cine		
03/2007-04/2009	Subsecretaría de Cultura (transición a Instituto de Cultura)	Departamento de Cine y Espacio Audiovisual	DeCEA	Área de Cine Indígena (gestión indígena)
4/2009 - 12/2015	Instituto de Cultura	Dirección de Cine y Espacio Audiovisual	DCEA	Departamento de Cine Indígena (gestión indígena)

¹⁰⁹ Reglamentada el 19 de abril de 2009.

¹¹⁰ Oscar Domingo Peppo sucedería a Jorge Milton Capitanich, ambos del Frente para la Victoria.

¹¹¹ De aquí en adelante me referiré al espacio institucional DeCEA/DCEA/DCAAD de acuerdo con el período histórico al que se haga referencia. La tabla 1 tiene el fin de que las siglas que corresponda utilizar en cada caso sean de rápida comprensión para el lector.

12/2015 - presente	Instituto de Cultura	Departamento de Cine, Audiovisuales y Artes Digitales	DCAAD	Área de Cine Indígena (gestión no indígena)
--------------------------	----------------------	--	-------	--

VI — TEJIENDO LAZOS CON LATINOAMÉRICA: FESTIVALES, TALLERES DE CINE E INTERCAMBIOS ENTRE PUEBLOS

Cuando, en marzo de 2008, el equipo del DeCEA decidió organizar un festival de cine, se lo concibió fuera de los parámetros habituales que caracterizan a este tipo de eventos, generalmente anclados en centros urbanos y salas cinematográficas. En sus comienzos, el Festival de Cine de los Pueblos Indígenas no se desarrollaba en una sola ciudad, sino que las proyecciones se realizaban en distintas localidades del interior de la provincia, en el seno de comunidades indígenas, y el último día se concluía con una “maratón”, o “proyección de cine continuado”, en Resistencia.¹¹² La idea era que el cine pudiera llegar a la mayor cantidad posible de personas y con una selección internacional de películas que escaparan a los cánones establecidos de los festivales, en los que habitualmente se ponderan la excelencia técnica y el lenguaje audiovisual elaborado. Se buscó apuntar a lo que Salazar y Córdova (2008) entienden como cine *imperfecto*.

El INCAA realizaba todos los años un encuentro regional de “cinemovileros”¹¹³. Ese año, en el mes de agosto, el encuentro sería en Chaco. Marcelo Pérez propuso a los cinemóviles de la región¹¹⁴ articular el encuentro con lo que sería el 1^{er} Festival de Cine de los Pueblos Indígenas. Algunos comunicadores¹¹⁵ que ya venían implicándose en el quehacer audiovisual o radial se encargaron de la producción y del enlace con las

¹¹² Este fue el formato del primer festival, que después se fue modificando y fue perdiendo progresivamente la itinerancia o, al menos, fue reduciendo su rango geográfico.

¹¹³ Así se denomina a quienes conducen las camionetas del “cinemóvil” y proyectan los filmes en el marco del Programa Nacional de Cinemóviles.

¹¹⁴ Participaron cinemóviles de Entre Ríos, Formosa, Tucumán, Corrientes y Chaco.

¹¹⁵ La noción de “comunicador indígena” viene de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y de otras organizaciones que se articulan a través de la CLACPI. Esta noción define a los indígenas que buscan utilizar diferentes herramientas —la radio, la prensa, la escritura, el video, la televisión— para narrar, denunciar y tomar el control de la comunicación desde una mirada local, y para romper miradas colonialistas (Zamorano, 2009a y 2009b).

comunidades que serían sedes del festival. En cada cinemóvil viajaba un maestro bilingüe como intérprete, que acompañaría los debates en la propia lengua indígena de cada zona. El festival tuvo su proyección inaugural en el Teatro Griego de la ciudad de General San Martín, para luego “recorrer pueblos y parajes, visitando unas 45 comunidades originarias del Chaco, en un recorrido de 6.500 kilómetros durante tres días”,¹¹⁶ afirmaba la gacetilla de prensa. Marcelo Pérez nos explicó el costado militante y político que vehiculizaba la organización de estos festivales:

El concepto era “cine indígena en las comunidades”, para que las comunidades pudieran fortalecer procesos que vinieran llevando y vieran de qué manera pueblos de otros lugares han sobrellevado situaciones similares o problemas similares. Porque el festival era latinoamericano. Hicimos una convocatoria a toda Latinoamérica, a todos los países de Latinoamérica para que presentaran películas hechas por indígenas o con temáticas indígenas.

Este primer cine indígena chaqueño tuvo sus raíces en concebir la comunicación audiovisual para “fortalecer procesos” sociales y políticos y para que esas luchas y procesos pudieran articularse con las de otros pueblos indígenas latinoamericanos. Los encuentros y proyecciones fueron espacios de debate, y estaba en el espíritu de la organización la intención de reunir a los tres pueblos indígenas reconocidos oficialmente por la provincia del Chaco: *gom*, *moqoit* y wichí. Un referente de cada zona¹¹⁷ fue convocado para colaborar en la producción.

Los festivales fueron la ocasión de reunir a indígenas de distintas zonas de la provincia para el aprendizaje de herramientas audiovisuales, y de articular lo local con otras experiencias a nivel latinoamericano. Los primeros cuatro años se convocó al equipo del CEFREC, de Bolivia, para dictar talleres. El CEFREC, desde fines de 1980, ha ofrecido formación cinematográfica a pueblos indígenas y campesinos, y ha acompañado procesos de autonomía con miras a promover la pluralidad de voces a través del audiovisual.

¹¹⁶ Algunas de las comunidades visitadas fueron, en orden alfabético, 10 de Mayo, Barrio Mapic, Barrio Toba, Basail, Cacique Pelayo, Castelli, Colonia Aborigen, Colonia Matheu, Comandancia Frías, El Colchón, El Espinillo, El Pastoril, El Sauzalito, El Tabacal, Fortín Belgrano, Fortín Lavalle, General San Martín, La Tigra, Laguna Lobo, Laguna Pato, Las Palmas, La Sirena, Las Tolderías, Machagai, Miraflores, Nueva Pompeya, Pampa Chica, Pampa del Indio, Paraje Yatay, Sáenz Peña, San Bernardo, Siete Árboles, Techat, Villa Ángela, Villa Berthet, Villa Río Bermejito, Vizcacheral y Wichí-El Pintado (Fuente: <http://festivaldecineindigenaenchaco.blogspot.com.ar/2008/10/chaco-argentina-del-5-al-9-de-agosto-de.html>).

¹¹⁷ Diego Rivero, de la zona *gom* de El Impenetrable; Rubén Lucas, de la zona wichí de El Impenetrable, y Juan Carlos Martínez, de la región *moqoit* cercana a San Bernardo.

El festival de cine ha tenido continuidad los últimos diez años, con la particularidad de ser muy cambiante en cuanto a su ubicación en el calendario, financiamiento y formato. En varias ocasiones, por cuestiones de producción, se movió su fecha de inicio —a veces, por la falta de celeridad de los organismos estatales para aprobar el presupuesto; otras, por las propias dinámicas del Instituto de Cultura y del DCEA—. Hubo cambios y disputas que no desarrollaré aquí, pero, más allá de los vaivenes y de las modificaciones inesperadas, los organizadores han tratado de hacer coincidir los festivales con distintos eventos de importancia para los pueblos indígenas, esperando dar algún tipo de visibilidad a sus luchas.¹¹⁸

¹¹⁸ Algunos ejemplos son el 19 de julio, aniversario de la masacre de Napalpí, y el día del debate por la ley de educación bilingüe en la provincia de Chaco, en el que como actividad dentro del festival se organizó una discusión con comunicadores de diferentes procedencias (Chile, Bolivia, Colombia) en la Cámara de Diputados de la Provincia.

VII — ¿POR FUERA O POR DENTRO DEL ESTADO?

Cuando le pregunté a Juan Chico por qué insistían en trabajar desde el Estado, me respondió: “¿Por qué el Estado? Porque el Estado es el principal organismo que viola los derechos de los pueblos indígenas; o sea, en el marco de la reparación histórica, lo menos que pueden hacer es poner fondos y acompañar los procesos políticos realizativos”. La charla derivó en contemplar las complejidades de ese vínculo y en un intento laberíntico de definir qué es “el Estado”, y terminamos hablando sobre lo difícil que resulta, cuando se trata de iniciativas como el cine, salirse de la esfera estatal. De todas formas, trabajar en el Estado significa para algunos indígenas tener la posibilidad de cambiar las cosas desde adentro. Es interesante aquí hacer referencia a lo que González Zugasti (2012) expone en su trabajo con los *moqoit*¹¹⁹, particularmente, cuando conversa con Juan Carlos Martínez, guionista de *La nación oculta*, quien trabajó en el Instituto de Cultura desde su creación. Martínez expresa que un “choque de cosmovisiones se percibe en el carácter ‘cuadrado’ del Estado —es decir, su inflexibilidad, su postura inhumana y artificial—, en contraposición con una visión indígena mucho más fluida y adaptable a la realidad”. Su manera de mediar entre ese aparente choque es trabajar desde adentro para cambiarlo; su propuesta “no es la de destruir el Estado, o enfrentarlo directamente, sino la de aprovechar los espacios que éste ofrezca para ir transformándolo hacia un modelo diferente, un Estado verdaderamente pluricultural” (*ibid.*: 132-133).

Dos elementos claves surgieron en las distintas conversaciones con los fundadores del cine indígena chaqueño, en primer lugar, que la apropiación de las herramientas audiovisuales podría ser entendida en relación con un malestar mayor de estos pueblos en cuanto a un diálogo asimétrico, en un marco histórico colonialista que les impone la definición de quiénes y cuáles son sus necesidades, sin permitirles un “derecho a réplica” para expresarse por sí mismos. En general, los indígenas miran con sospecha el rol de los intermediarios en su vínculo con el Estado y la sociedad envolvente, que los coloca en el lugar de quienes tienen que ser “tutelados” por personas “mejor capacitadas” que puedan interceder por ellos. Lecko Zamora lo explicó así:

¹¹⁹ Los *moqoit* o mocovíes habitan el Chaco Austral y pertenecen al grupo lingüístico guaycurú, al igual que los *gom* (tobas), abipones, pilagás y caduveos. Como ya explicamos en la introducción Braunstein (2003, p. 19) propuso que estos grupos pueden considerarse parte de una “cadena étnica”, por compartir múltiples rasgos lingüísticos y culturales.

Siempre, para hacer cualquier cosa indígena tiene que haber un Tarzán, un Superman, qué sé yo, un intermediario, ¿no? Siempre han sido los curas, los antropólogos, los sociólogos. Y en este caso podemos trabajar con cualquiera, pero vamos a hablar y vamos a consensuar qué es lo que vamos a hacer y qué es lo que nos parece a nosotros. [Los agentes del Estado sostienen que] “los indios todavía no están preparados para hacer eso; entonces, [los indígenas] somos necesarios”.¹²⁰

En este sentido, la formación de un espacio de cine indígena en el DCEA se planteó como una posible vía para equilibrar ese diálogo siempre desbalanceado, y algunos indígenas vieron allí la oportunidad de resistir a la forma en que se tomaban las decisiones, sin consultarlos ni hacerlos partícipes. Para Juan Chico, Marcelo Pérez supo ver que “no se podía seguir trabajando *para* los indígenas y *sin* los indígenas”, y la creación del Departamento de Cine Indígena contribuyó a la autonomía de éstos en la construcción de sus propios discursos.

En segundo lugar, existieron varias iniciativas organizativas —de mayor y menor envergadura— que buscaron alternativas al trabajo vinculado al Estado provincial. En 2009, durante los talleres de Wichí-El Pintado, los comunicadores indígenas chaqueños formaron la Coordinadora Audiovisual Indígena Argentina (CAIA). La creación de ese espacio fue motivada por la gente del CEFREC, quienes transmitieron la experiencia boliviana de la CAIB, fundada en 1996 a fin de poder coordinar las actividades que los comunicadores realizaban en distintos puntos del país.¹²¹ En Chaco, esa organización fue pensada como un espacio de autonomía con respecto a las estructuras estatales que, gestionado por indígenas y sin intermediarios, pudiera articular los trabajos de búsqueda de financiamiento (paradójicamente, hasta el presente sólo ha conseguido financiamiento del Estado),¹²² y sirvió para dar visibilidad a los indígenas argentinos a nivel internacional. “Los del CEFREC nos contaban que en los encuentros que había en la región nunca había gente de Argentina, como también nos hablaban de ese discurso de que ‘en Argentina no había indígenas’;

¹²⁰ Entrevista a Lecko Zamora realizada en agosto de 2016.

¹²¹ Los trabajos del CEFREC y de la CAIB se articulaban en el marco de un plan nacional de comunicación indígena (Zamorano, 2009).

¹²² Las distintas escuelas de formación de cineastas indígenas de Latinoamérica, al menos las que se han sostenido en el tiempo —*Vídeo nas aldeias* en Brasil (Carelli, 2013; Aufderheide, 2008) y ProMedios de Comunicación Comunitaria en México, entre otras—, han trabajado por fuera del Estado y han sido financiadas por organismos internacionales. Por lo general, las experiencias financiadas totalmente por el Estado no han perdurado, como el caso del programa Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas (TMA), dependiente del Instituto Nacional Indigenista de México, que ha sido borrado de un plumazo por los cambios de la coyuntura política (Wortham, 2005 y 2013).

entonces, [la CAIA] fue útil para visibilizar”,¹²³ explicó Juan Chico. La creación de esta coordinadora les permitió asistir a festivales nacionales e internacionales en representación de un colectivo de comunicadores.

En el año 2012 se dio un debate al interior de la CAIA con la idea de darle alcance nacional a esta agrupación, pero no se logró el consenso absoluto; un 60% de los participantes votó a favor y se creó la Coordinadora de Comunicación Audiovisual Indígena Argentina (CCAIA). Algunos de los que estuvieron en desacuerdo, y que formaban parte de la Asociación Comunitaria Indígena de Comunicación (ACIC) —fundada con anterioridad a la CAIA, en 1999— continuaron su tarea por fuera de la coordinadora y obtuvieron la personería jurídica como asociación en 2013. Este grupo escindido, actualmente conformado por 27 comunicadores, siguió trabajando principalmente en la zona de El Impenetrable en el ámbito de las radios comunitarias y, en menor medida, en el audiovisual.

Desde 2011, los Estados provincial y nacional han ido reduciendo progresivamente el apoyo económico al Festival de Cine de los Pueblos Indígenas, y ya no se pueden afrontar visitas internacionales, proyecciones en el interior de la provincia ni el pago de premios. Según Marcelo Pérez, “el Estado, a través de la DCEA, se retrajo en cuanto al apoyo —no fue el mismo en 2008 que en 2011, en 2012 o en 2013—, y esa asociación [la coordinadora indígena] no tuvo las posibilidades, digamos, de comandar el proceso; entonces es como que empezó a flaquear, ante la ausencia del Estado”.¹²⁴

VIII — EL DEVENIR DEL CINE INDÍGENA EN CHACO

El cine indígena chaqueño surge entonces en el marco de otros procesos de comunicación indígena que venían teniendo lugar en Latinoamérica. El CEFREC —como espacio de formación de comunicadores audiovisuales— y la CLACPI —como espacio de articulación de las diferentes experiencias a nivel latinoamericano—, influenciaron y ayudaron a configurar los primeros años del cine indígena en Chaco. A diferencia de la mayor parte de las iniciativas que se han sostenido en el tiempo, los comunicadores chaqueños no han generado un sostén económico por fuera de la estructura estatal y no han logrado seguir trabajando de forma articulada generando alianzas estables entre los distintos

¹²³ Entrevista a Juan Chico realizada en mayo de 2016.

¹²⁴ Entrevista realizada a Marcelo Pérez en agosto de 2016.

pueblos. A partir de 2011 tuvieron que enfrentar un progresivo desfinanciamiento del área cultural que hizo que el trabajo de formación y talleres fuera más esporádico y la envergadura de los festivales fuera cada vez más limitada. El trabajo de forma articulada entre distintas comunidades, como se dio los primeros años, se fue dejando de lado, para transformarse en un trabajo más local y a demanda.

A su vez, el Área de Cine Indígena del actual DCAAD ha ido perdiendo presencia indígena, y, hoy por hoy, no existe en ese departamento una estrategia de comunicación activa interétnica. Juan Chico siguió construyendo espacios de militancia y visibilización de la historia y de las masacres indígenas, y continúa teniendo presencia en el DCAAD dentro del área indígena, pero no es un especialista en cine y su proyecto es más abarcativo: articula espacios de encuentro, charlas y debates más amplios a través de la Fundación Napalpí, creada en 2016 por él junto con un equipo de indigenistas. Bashe Charole continúa trabajando en el Instituto de Cultura del Chaco como vocal de los pueblos indígenas; desde allí articula actividades con el Instituto del Aborigen Chaqueño (IdACh), que actualmente es presidido por su hermana y, anteriormente, por su tío. Viyen Leiva, por cuestiones personales y laborales, volvió a vivir a Villa Río Bermejito, en la región de El Impenetrable, y continúa trabajando como locutor en el espacio radial, pero ya no como comunicador audiovisual.

Después de la gestión de Marcelo Pérez, la DCEA fue dirigida por Eduardo Adrián Dellamea y Jorge Tirner, entre fines de 2011 y fines de 2014. Estas dos gestiones no sostuvieron el interés por las reivindicaciones políticas indígenas y la comunicación indígena en general y les quitaron su apoyo. A pesar de ello, el festival, casi como una forma de resistencia, se sostuvo.

Cuando asumió Rolando Ruiz la dirección, en diciembre de 2014, esta situación se revirtió; se cambiaron las políticas de los festivales y, en vez de traerse gente del extranjero, se apuntó a que los indígenas del interior pudieran participar de los espacios de formación. En ese marco, en agosto de 2015, dicté un taller de cine junto con Marcelo Pérez.

Durante la gestión de Ruiz y, luego —a partir de diciembre de 2016—, de la de Arturo Fabiani, llevé adelante los talleres en los que se funda el trabajo de campo de esta tesis y, algunos de ellos, han seguido activos en 2017 y 2018 luego de finalizada mi experiencia etnográfica. En Pampa del Indio, Rolando Ruiz, que sigue trabajando en el Área de Cine Indígena, dicta actualmente talleres de cine y, por fuera del DCAAD, desarrolla su tarea de profesor de la escuela Intercultural Bilingüe Cacique Pelayo.

La demanda del aprendizaje de cine en distintas comunidades se fue desvinculando de un proyecto político de comunicación indígena como el llevado a cabo por el CEFREC y la CLACPI, y el cine indígena, como una “estrategia de comunicación” (Zamorano, 2017), fue perdiendo peso.

CAPÍTULO 3. LA NACIÓN OCULTA. LOS PRIMEROS PASOS HACIA UNA SOBERANÍA VISUAL

Todos estamos en zonas fronterizas quismáticas, en áreas liminares en las que se están gestando formas nuevas y tipos nuevos de acción y responsabilidad en el mundo.

DONNA HARAWAY, *Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para los inapropiados/bles*

Tras haber analizado el surgimiento del cine indígena en la provincia del Chaco, abordamos aquí la realización del filme *La nación oculta en el meteorito*, primera película rodada por indígenas chaqueños, producto de los talleres dictados por el equipo del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) de Bolivia. El rodaje de este filme fue anterior al trabajo de campo realizado para esta tesis, aunque estuve en contacto con su proceso de forma indirecta.¹²⁵ Varios de los referentes indígenas que participaron en su realización la consideran una obra fundamental y aún continúa circulando en festivales y encuentros de comunicación indígena. Este capítulo indaga sobre su articulación con las nociones de soberanía visual propuestas por Michelle Raheja (2010) y, a su vez, nos introduce en el contexto de enseñanza del CEFREC y las concepciones sobre el cine indígena en las que se formaron los primeros cineastas chaqueños.



¹²⁵ En 2010, durante el 3^{er} Festival de Cine de los Pueblos Indígenas, en la ciudad de Resistencia, conocí a varios participantes del filme, quienes estaban en pleno rodaje y compartieron conmigo parte de la experiencia. En 2011, en el 4^{to} Festival de Cine de los Pueblos Indígenas, asistí al estreno del filme, que se realizó acompañado de discursos y performances en un cine a sala llena. Este capítulo se basa en las entrevistas realizadas a varios de los participantes indígenas de esa primera etapa, así como a algunos miembros del CEFREC y del DCEA.

Cuando en 2010 llegué a Resistencia para asistir al 3^{er} Festival de Cine de los Pueblos Indígenas, era mi primera vez en la ciudad, no sabía bien cómo abordar ese peculiar festival sobre el que tenía tantas expectativas. Me informé de que habría una “maratón” de proyecciones en el Complejo Cultural Guido Miranda y, a su vez, los carteles y folletería anunciaban proyecciones en todo el interior de la provincia. Tras presenciar una selección variopinta de filmes en la oscuridad de la sala de cine, entendí que encerrarse a ver películas operaba como premio consuelo para los que llegábamos por primera a ese espacio y no teníamos vínculo con las redes de comunicadores indígenas que estaban formándose desde hacía unos pocos años.

En paralelo al festival, Iván Sanjinés —director del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) de Bolivia— brindó un taller sobre cine y comunicación indígena en la Dirección de Cine y Espacio Audiovisual (DCEA)¹²⁶ al que asistí. Allí descubrí que todo un universo de redes y producciones audiovisuales venían desarrollándose de manera casi subterránea: videos de denuncia, de experimentación, etnoficciones pasaban inadvertidos para los cinéfilos de la mayor parte de los centros urbanos del país. Acceder a esas producciones era extremadamente difícil, ya que no viajaban mucho más allá de sus lugares de realización: había que concurrir a festivales o a muestras especializadas. Durante esos días me fui vinculando de a poco con el equipo de la DCEA y supe que, mientras yo frecuentaba en solitario a las salas de cine en Resistencia, indígenas de distintas localidades de la provincia estaban rodando su primera película de ficción. Ya sobre los últimos días, el equipo de rodaje regresó a la ciudad y conocí a algunos jóvenes que estaban comenzando a involucrarse en la comunicación indígena, quienes compartieron conmigo parte de la experiencia. La película que filmaron se llamó *La nación oculta en el meteorito* y fue estrenada al año siguiente. El ímpetu entusiasta de ese festival fue lo que me motivó a abordar esta investigación y a volver a Chaco para formar parte del proceso de transmisión de herramientas audiovisuales a indígenas. En 2011 asistí a su cuarta edición, esta vez para presenciar la gran celebración que fue el estreno de *La nación oculta en el meteorito*.

¹²⁶ Como se vio en el capítulo anterior, la Dirección de Cine y Espacio Audiovisual (DCEA), actualmente se denomina Departamento de Cine, Audiovisuales y Artes Digitales (DCAAD). Desde su creación hace diez años, esta institución ha cambiado de nombres, así como de jerarquía en el organigrama del Instituto de Cultura de Chaco. En este capítulo utilizaremos la sigla DCEA, ya que es la forma en que se la sigue nombrando hasta el presente y conserva su sentido fundacional (ver capítulo 2).

I — LA TAREA DEL CEFREC Y LA CAIB. COMUNICADORES EN RED EN BOLIVIA Y LATINOAMÉRICA

Los primeros festivales de cine indígena realizados en Chaco fueron un espacio de formación y entrenamiento de los emergentes comunicadores indígenas chaqueños y generaron un dispositivo de distribución y difusión del cine en las comunidades rurales del interior, donde ocurrían las proyecciones. Durante los cuatro primeros años, la formación audiovisual estuvo a cargo del CEFREC, que, junto con la Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia (CAIB), crearon una red de comunicación en la que el cine indígena y campesino tiene un rol primordial. El CEFREC se fundó en 1989 con el objetivo de apoyar, a través de la comunicación audiovisual, las iniciativas políticas, educativas y culturales de los grupos subordinados de Bolivia. Esta organización provee entrenamiento técnico y de producción para la realización y distribución audiovisual, mientras que la CAIB —fundada en 1996¹²⁷ y compuesta principalmente por indígenas— responde a la necesidad de articulación y comunicación de los realizadores de distintas regiones; es un espacio desde donde se toman decisiones sobre las estrategias de trabajo entre el CEFREC y las distintas confederaciones indígenas y campesinas bolivianas.

Históricamente, en Bolivia, distintas organizaciones han tendido alianzas multiétnicas e interclases para resistir a distintas medidas de Gobiernos que han querido implementar políticas neoliberales.¹²⁸ Más allá de que estas alianzas en ocasiones se quebraban y luego se reconfiguraban a través de los distintos periodos políticos (*cf.* Zamorano 2017; Canessa, 2012). Algunos acontecimientos claves sentaron fuertes precedentes de resistencia de movimientos subalternos,¹²⁹ que llevarían a consolidar el Movimiento al Socialismo (MAS) como fuerza política. Esta organización, compuesta por pueblos indígenas, movimientos obreros y campesinos, llevó a Evo Morales a la presidencia en 2005,¹³⁰ quien fue el primer

¹²⁷ La CAIB tiene su origen en el 5º Festival de Cine Indígena de la CLACPI, realizado en Bolivia en 1996 (*cf.* Zamorano, 2017).

¹²⁸ La Marcha por el Territorio y la Dignidad, organizada en 1990 por numerosas organizaciones indígenas de las tierras bajas, desde el este de Bolivia hasta La Paz, fue, por ejemplo, un evento histórico que visibilizó reclamos indígenas y fue apoyada por distintas organizaciones de forma articulada.

¹²⁹ Como la resonante “Guerra del agua”, ocurrida durante el Gobierno democrático del exdictador Hugo Banzer.

¹³⁰ Este nuevo gobierno, durante sus primeros años, promovió una Asamblea Constituyente para reescribir la constitución nacional de acuerdo con las demandas indígenas y proclamó la nacionalización de los recursos naturales, entre otras medidas, para “descolonizar” estructuras

presidente indígena de este país (cf. Hylton y Thomson, 2007; Lewis y Olivera, 2003). Este activismo político de los indígenas bolivianos va a marcar determinado tipo de producciones audiovisuales y estrategias de distribución comunicacional gestadas a través del CEFREC y la CAIB.

En este marco de luchas de organizaciones políticas y alianzas de grupos subalternos surgiría, en 1997, el Plan Nacional de Comunicación Audiovisual Indígena —o Plan Nacional—, que brindaría entrenamiento en realización de videos y gestionaría su distribución a través de los referentes de distintas regiones; cimentado en el trabajo previo del CEFREC y la CAIB. Distintos autores (Himpele, 2004, 2008; Schiwy, 2009; Zamorano, 2017) coinciden en definir el Plan Nacional como un proceso, no como un proyecto, subrayando su carácter “inconcluso, transformador y a largo plazo” (Zamorano, 2017, p. 45). Este *proceso* tomó como base el trabajo de comunicación y las necesidades de las organizaciones indígenas y campesinas y, una vez que la nueva constitución boliviana fue aprobada en 2009, cambió su nombre a Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena, Originaria, Campesina e Intercultural, “un nombre que retoma la definición de estado plurinacional y que incluye todas las categorías de indigeneidad reconocidas en la nueva constitución” (Zamorano, 2017 p. 32). El Plan Nacional operaba a través de cinco centros de coordinación, producción y capacitación audiovisual a lo largo y ancho de Bolivia. Este trabajo se llevaba a cabo a través de dieciséis organizaciones de medios de todo el país y realizaba la producción de videos como parte de las actividades de las cinco confederaciones indígenas y campesinas de Bolivia.¹³¹

Como explica Zamorano (2017), los momentos histórico-políticos tuvieron gran influencia en los temas de los videos producidos por el CEFREC-CAIB. Cuando comenzó el Plan Nacional, los filmes se basaban en historias orales sobre distintos temas, recopiladas por los realizadores en sus regiones. Más tarde, comenzaron a producirse documentales con énfasis en los reclamos indígenas y, junto con el proceso de reelaboración constitucional, surgieron temas como el acceso al territorio, las leyes territoriales y la educación bilingüe, entre otros. La centralidad de las temáticas indígenas que se abordaban en Bolivia tras el 2005 inspiró también la reconstrucción de momentos históricos y luego, a partir de 2009, la producción de medios se centró en promover reflexiones públicas sobre la nueva

estatales y para constituirse como un gobierno de movimientos sociales. Andrew Canessa (2012) analiza la paradoja intrínseca de gobernar y ser la resistencia al mismo tiempo.

¹³¹ La producción de videos a través de esta red de organizaciones se alineaba con los objetivos políticos de las confederaciones, y abarcaba principalmente temáticas sobre la defensa de los derechos indígenas.

constitución.¹³² En 2005, a través del Plan Nacional, se montó lo que se llamó Estrategia de Comunicación, que se proponía desarrollar actividades educativas, de información y distribución sobre temas políticos, tanto con comunidades en regiones indígenas, como con un público más amplio.

El cine indígena boliviano es concebido como un trabajo de transformación social a largo plazo, inserto en el particular proceso histórico de Bolivia. Tiene una mirada crítica hacia las perspectivas del cine etnográfico y no busca generar videos *per se* para ser proyectados en festivales de cine documental, sino que aspira a que esos videos operen como herramientas de concientización política en las mismas comunidades indígenas y campesinas de Bolivia y de otros países. En cuanto a las temáticas abordadas, se trata generalmente de historias que surgen de experiencias colectivas y suelen basarse en temas considerados *urgentes*. De esta misma manera es como se concibió el audiovisual durante los primeros festivales realizados en Chaco, como una herramienta para difundir procesos políticos y generar alianzas e intercambios entre pueblos de distintas regiones. Marcelo Pérez (primer director del DCEA) me explicó que la idea de proyectar cine indígena en las comunidades del interior de la provincia surgió “para que de esos procesos ellos pudieran incorporar algún tipo de información, o incluso ver que sus propios problemas pueden ser problemas comunes en otras comunidades”.¹³³ Cuando el CEFREC brindó los primeros talleres de cine indígena en Chaco, entre 2008 y 2011 no sólo se instruyó a los nuevos realizadores en la técnica, sino que se transmitió una mirada política sobre indigenismo, derechos indígenas y sobre los usos del audiovisual como herramienta política de comunicación.

II — TALLERES DEL CEFREC EN EL CHACO, HACIA UNA “COMUNICACIÓN INDÍGENA”

Como explica Zamorano (2017, p. 57-59), generalmente los talleres impartidos por el CEFREC comienzan con un debate sobre el tema de la identidad. Esta autora describe algunos talleres en los que, como disparador, se utilizaba la pregunta sobre cómo se

¹³² Durante el primer período presidencial de Morales, estas organizaciones se plantearon el objetivo de establecer una agenda de demandas indígenas con miras a la Asamblea Constituyente. Aunque el Plan Nacional es aliado al gobierno de Evo Morales, tanto la CAIB como el CEFREC se han mantenido con financiamiento por fuera del Estado, para conservar su autonomía.

¹³³ Entrevista realizada a Marcelo Pérez en agosto de 2016.

identifican a sí mismos los participantes —tanto en términos étnicos como con relación a distintas organizaciones—, para luego llevar la reflexión hacia la coexistencia de diferentes culturas en el territorio nacional y la necesidad de conocerse mutuamente. Esto introducía no sólo a una reflexión sobre la trayectoria identitaria de cada participante, sino también a proponer el video como un puente entre personas que cohabitan un territorio nacional con diferentes identidades culturales y a la posibilidad de trabar alianzas a través del conocimiento mutuo. A partir de este punto de partida se arribaba a discusiones más complejas sobre los derechos “individuales y colectivos, el multiculturalismo y el plurinacionalismo, la autonomía y la autodeterminación, y el derecho constitucional e internacional” (*ibíd.*, p. 58). El discurso sobre la identidad cultural aparecía en estos talleres articulado con los discursos antropológicos y sociológicos existentes sobre estos temas. Como explica esta autora, esto también ocurre en otros espacios de formación de medios indígenas, como en el caso mexicano del Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas (*cf.* Wortham, 2013; Smith, 2005), en el que “el lenguaje de los medios indígenas se aprende y se articula con discursos activistas, institucionales y académicos sobre la identidad cultural” (Zamorano, 2017, p. 58). Desde este terreno común sobre la identidad, los talleres se centraban en las necesidades de comunicación de los pueblos indígenas y en cómo abordar la comunicación conjunta para, desde allí, concebir una “comunicación indígena”. Con el trabajo realizado por el CEFREC a través del Plan Nacional, muchos indígenas bolivianos comenzaron por primera vez a reflexionar sobre su identidad de una forma política.

En el Chaco, Iván Sanjinés y Milton Guzmán implicaron a referentes *qom*, *moqoit* y *wichí*¹³⁴ de distintas zonas de la provincia (el CEFREC, generalmente, convoca en sus talleres a indígenas de diferentes regiones, lo que lo diferencia, por ejemplo, con la forma de trabajo de *Video nas aldeias*, que lo hace localmente en las comunidades)¹³⁵. La forma de enseñar cómo se usa la cámara se hizo a través de la práctica: se aprendía haciendo y mirando. “De una hora, veinte minutos eran de teoría y cuarenta, de práctica”, me explicó

¹³⁴ Milton Guzmán explicó que al primer taller también asistieron un grupo de guaraníes mbya, pero que no pudieron seguir asistiendo, sólo un integrante estuvo en el segundo taller en 2009 y luego no participaron más (entrevista realizada en agosto de 2018).

¹³⁵ Tras una primera experiencia que reunía a indígenas de distintas regiones de Brasil, Vincent Carelli (fundador de *Video nas aldeias*) explica que el esfuerzo resultó demasiado grande y que no resultaba tan fácil encontrar historias para filmar fuera del contexto comunitario de cada participante, por lo que a partir de 1998 esta organización optó por trabajar localmente (*cf.* De Carvalho et al 2011, Carelli, 2011).

Juan Chico.¹³⁶ A su vez, Milton Guzmán me explicó que la metodología de enseñanza siempre es “de la práctica a la teoría”, contemplando las diferencias etarias y las de formación de los participantes de los talleres.¹³⁷ Se buscaba que los participantes se apropiaran de la herramienta “desmitificando el medio”, buscando que la cámara se volviera familiar y se concibiera como un instrumento para contar historias. El método para transmitir los conocimientos técnicos era presentar filmes de Charles Chaplin: “A partir de la risa se enseña mucho sobre contar las historias; inclusive en la primera etapa sin sonido, él [Chaplin] cuenta historias con mucho contenido. Además, es universal [...], todos lo entienden perfectamente”, me explicó Guzmán; elementos técnicos como el *raccord*, el eje óptico, eje de acción se abordaban a partir de estos filmes de cine mudo. Durante el día se aprovechaba la luz natural para ejercitar el uso de la cámara: “Qué sí y qué no, después se analiza por qué no”. Durante la tarde y la noche se proyectaban filmes de distintos lugares para mostrar la variedad de posibilidades que ofrecía el medio.

En 2008 tuvo lugar el primer taller, se dictó en Villa Río Bermejito (localidad ubicada en la región de El Impenetrable). Tuvo una duración de sólo tres días, con el objetivo de ampliar los conocimientos de quienes tenían experiencia en comunicación (principalmente en radio) e iniciar a nuevos jóvenes. Se rodaron cortometrajes muy breves basados en consignas de aprendizaje y se visionaron filmes locales y de tierras lejanas, tan lejanas como la China imperial de las películas de Zhang Yimou; se vio cine, mucho cine, y se intentó transmitir la experiencia de una manera amplia, mostrando la gran diversidad de posibilidades que existen para el abordaje de aspectos narrativos y estéticos. El objetivo del equipo del CEFREC era formar comunicadores que pudieran construir una “mirada propia” sobre su sociedad y que pudieran entender el cine como “un instrumento para empezar a descolonizar ciertas cosas”, me explicó Juan Chico.¹³⁸ Al final de este primer taller se les dio a los participantes la consigna de compilar historias para poder abordarlas el siguiente año.

El equipo del CEFREC volvió en 2009 y esa vez el taller tuvo lugar en Wichí-El Pintado, un paraje que no alcanza a tener 800 habitantes, también ubicado en la región de El Impenetrable. Como me explicó Viyen Leiva, en ese segundo encuentro “se debatió la idea de buscar historias o relatos de nuestros pueblos, sobre los cuales debíamos elaborar un proyecto de filmación”. De las historias compiladas se seleccionó una para comenzar a

¹³⁶ Entrevista a Juan Chico realizada en agosto de 2016.

¹³⁷ Entrevista a Milton Guzmán realizada en agosto de 2018.

¹³⁸ Entrevista a Juan Chico realizada en agosto de 2016.

trabajar el año siguiente. Juan Carlos Martínez, *moqoit* de la zona de San Bernardo, fue quien propuso la historia más acabada, originalmente concebida para hacer una obra de teatro, la cual era fácilmente adaptable al guión cinematográfico por lo que se seleccionó su guión. Pero el criterio de selección, como me explicó Viyen, también respondió a que esta historia les pareció “urgente”, se basaba en la “pérdida de identidad indígena” y la “pérdida de la lengua” de ese pueblo. “Surgió la idea de ver cuál de los pueblos necesitaba más urgentemente un acompañamiento en el fortalecimiento para sus comunidades, y que realmente les pudiera servir esta herramienta de la comunicación”.¹³⁹ En este sentido, el primer guion indígena chaqueño de ficción respondió a la necesidad de operar como herramienta de rescate y revitalización cultural; producto de ese guión, se rodó en 2010 *La nación oculta en el meteorito*, realización reconocida como el primer filme de ficción producido por indígenas chaqueños. *La nación oculta*¹⁴⁰ se comenzó a ser editada en 2011¹⁴¹ por algunos comunicadores *qom* que viajaron a La Paz (Bolivia) para formarse en esta área en las oficinas del CEFREC y pudo ser estrenada en el festival de cine indígena de ese mismo año, en una ceremonia organizada por distintos pueblos, en la que todos los que habían participado en la película fueron homenajeados entre discursos, cantos y aplausos.

III — CINE INDÍGENA CHAQUEÑO, ¿HACIA UNA SOBERANÍA VISUAL?

Antes de adentrarnos en un análisis del filme y su contexto de producción, quisiera revisar algunos conceptos que nos orienten a revisar sus posibles capas de lectura. En su estudio sobre cómo los nativos de Norteamérica fueron representados en el cine, y haciendo un contrapunto con el análisis de las formas de autorrepresentación indígena contemporánea, Michelle Raheja (2010) propone el concepto de *soberanía visual*. Su mirada explora un abordaje “entre la resistencia y la conformidad, en el que los cineastas y los actores indígenas revisan, contribuyen, toman prestado, critican y reconfiguran convenciones de películas

¹³⁹ Entrevista a Viyen Leiva realizada en agosto de 2018.

¹⁴⁰ Siguiendo los usos y costumbres chaqueños, en adelante utilizaremos esta versión corta del título, por simplicidad y porque ésta es la forma en que sus realizadores se refieren al filme y como se titula en la videoteca del DCEA.

¹⁴¹ El proceso de edición fue más largo y complejo de lo esperado. Por un lado, se extraviaron los cassettes originales donde se grabó la película y sólo se conservó una bajada digital que no estaba en su mejor calidad, por esto, la película montada no tiene la calidad que podría haber tenido. Por otra parte, Eduardo Dellamea, director entrante al DCEA en 2011, tuvo que terminar de editar la película, por lo que no se cumplió el objetivo de lograr un entrenamiento suficiente en el montaje de los comunicadores de ese momento.

etnográficas; mientras operan dentro de los límites creados por estas convenciones, al mismo tiempo los llevan un poco más allá” (pos. 2873-2875 versión Kindle). Esta *soberanía visual* es concebida como una estrategia que posibilita deconstruir las representaciones indígenas realizadas por etnógrafos y viajeros y vincularlas con discusiones más amplias sobre la soberanía indígena, abogando por un poder político, tanto dentro como fuera de la jurisprudencia legal dominante. La autora ancla esta noción sobre tres discusiones en torno a la soberanía. Primero, el llamado que hace Jolene Rickard (1995, 2010) para expandir a las artes los límites del discurso sobre la soberanía; segundo, la noción de “soberanía cultural” propuesta por Beverly R. Singer (2001), cineasta *tewa* y *diné* que plantea que esta noción “implica confiar en las formas más antiguas y adaptarlas a nuestras vidas en el presente” (p. 2); tercero, la expresión “soberanía intelectual” de Robert Allen Warrior,¹⁴² entendida como un proceso abierto que implica contemplaciones críticas y cinéticas de lo que significa la soberanía en distintas coyunturas históricas y paradigmáticas. En los tres casos se trata de intelectuales pertenecientes a pueblos indígenas de Norteamérica, activistas que han tomado la noción de soberanía como militancia política.

A su vez, la soberanía, como explica James Sheehan (2006), es un concepto político que —a diferencia de nociones tales como monarquía, parlamento/burocracia, orden y justicia— se enmarca en la relación del poder con otras formas de autoridad. Supone, en primer lugar, un poder político distinto al de otras organizaciones (religiosas, familiares, económicas) y, en segundo lugar, esta autoridad pública es preeminente y autónoma, es decir, superior a las instituciones interiores a la comunidad e independiente de las personas externas (p. 2). Se vuelve un concepto ambiguo y escurridizo cuando se lo quiere llevar a la práctica, y la bibliografía académica da múltiples ejemplos de sus contradicciones en relación con los distintos pueblos indígenas (*cf.* Alfred, 2001; Brown, 2007; Lambert, 2007, Rickard, 2011). Asimismo, la lucha por la soberanía es una bandera de lucha política levantada por distintas minorías étnicas a lo largo y a lo ancho del mundo. No habría que perder de vista que esta noción de soberanía opera en el marco de sociedades hegemónicas mayores. Por ejemplo, Valerie Lambert (2007) —siendo *choctaw* ella misma— analiza la arbitraria distinción por parte de los Estados federales —en EE.UU.— de distinguir entre tribus “reconocidas” y “no reconocidas”; las últimas no tienen derecho a la tierra o a la soberanía. Incluso aquellas tribus “reconocidas”, entre las que se incluyen los *choctaw*, ven

¹⁴² Que a su vez se basa en la comprensión de la soberanía de Vine Deloria Jr. (1967)

su autoridad más restringida de lo que permitiría la retórica del Gobierno oficial sobre la soberanía indígena y la autodeterminación. (p. 151-152).

La soberanía, explica Raheja (2010), “es un concepto ontológico y filosófico con ramificaciones prácticas, políticas y culturales muy reales, que vincula diversas experiencias de los nativos americanos, pero es una idea escurridiza porque siempre está en movimiento y es inherentemente contradictoria” (pos. 2929-2930). La autora indaga sobre el concepto incluso en los primeros encuentros con los europeos.¹⁴³ Propone que la soberanía visual abre una práctica que incorpora tanto las tradiciones indígenas de representación comunitaria como las habilidades cinematográficas no indígenas, y lo hace en un mismo elemento visual, en nuestro caso, el filme. Raheja analiza cómo las películas de etnógrafos y viajeros que abrazaban nociones románticas de primitivismo pueden ser también consideradas documentos visuales de gran valor, recuperadas por cineastas indígenas contemporáneos y que contribuyen a la interpretación del presente y a la reafirmación de cuestiones históricas y políticas a partir de las representaciones plasmadas en ellas.

Como ya referimos, la noción de soberanía es clave para algunos aspectos de las experiencias abordadas en esta tesis. Michelle Raheja desarrolla el alcance de la soberanía visual al analizar el filme *Atanarjuat: The Fast Runner*¹⁴⁴—largometraje *inuit* premiado en festivales internacionales y aclamado por la crítica (cf. Bessire, 2003; Ginsburg, 2003; Siebert, 2006). En primer lugar, las múltiples capas de lectura que tiene un filme indígena respecto a las audiencias que lo reciban y la manera en que sus realizadores imprimen en su película secuencias sólo comprensibles para quienes comparten su visión de mundo. En *Atanarjuat*, por ejemplo, se presenta la práctica *illuriik*¹⁴⁵ en la primera escena del filme; se lo hace en términos *inuit*, sin los aparatos explicativos que suelen acompañar a las películas etnográficas. Bajo la concepción de una soberanía visual, los cineastas pueden desplegar

¹⁴³ Explica que la soberanía visual puede retrotraerse al Tratado del Cinturón Wampum de Dos Filas (*Two Row Wampum Belt Treaty*), que tuvo lugar entre los holandeses y los *haudenosaunee* (iroqueses) en el siglo XVII.

¹⁴⁴ Esta película fue realizada por la productora Igloolik Isuma Inc, cofundada por cineastas *inuit* en colaboración con Norman Cohn, productor de cine nacido en Estados Unidos que ha pasado la mayor parte de su vida en Igloolik. Igloolik Isuma tiene su sede en Nunavut, el territorio *inuit* ubicado dentro de Canadá. Posee un sistema gubernamental consensual que combina los principios *inuit* con la democracia parlamentaria canadiense. Nunavut es un sitio con una economía política indígena única y es una expresión práctica de soberanía política y cultural que proporciona un lugar ideal para albergar una compañía de producción al servicio de la soberanía visual (Raheja, 2010).

¹⁴⁵ El *illuriik* (oponentes/socios) es un tipo de confrontación, una costumbre pública que prueba a los foráneos —particularmente a los chamanes— “física y psicológicamente”, atándolos y dejando que sus espíritus ayudantes (*tuurngait*), asociados generalmente con animales poderosos como la morsa y el oso polar, se encuentren en el mundo de los espíritus y se enfrenten.

afirmaciones individuales y comunitarias desde sus cosmologías particulares, como la presentación de la espiritualidad y los sueños y de los contextos históricos, sin dirigirse a un público generalizado, sino eligiendo qué partes prefieren que no sean universalmente comprensibles y marcando un código interno de trasmisión de conocimientos a la propia comunidad indígena.

En segundo lugar, Raheja llama la atención sobre el abordaje colaborativo del equipo de Igloolik Isuma Inc.¹⁴⁶, que ha aprendido un modelo de trabajo occidental para transformarlo respetando las dinámicas internas de las comunidades del Ártico. La figura de director es nominal, ya que la película fue realizada bajo el consenso grupal y la autorización de los ancianos. El proceso cinematográfico, como resultado, es mucho más lento que el de Hollywood y redefine la noción autoral para desdoblarla en diferentes estrategias de colaboración y roles de autoridad.

Tercero, en un sentido político en el que se piensa la agencia de estos filmes en un público determinado, la película que analiza Raheja no aborda, como se podría esperar, problemáticas contemporáneas, como la crisis que está sufriendo el Ártico bajo el extractivismo practicado por empresas canadienses y estadounidenses y los terribles daños medioambientales provocados por esa actividad. No aborda estas problemáticas, sino que está anclado en un pasado de hace 200 años; presenta la recreación de un tiempo sin muestras del contacto con los europeos y, para ello, se utilizan planos largos que enseñan aspectos de la subsistencia tradicional, la cría de perros de tiro y la construcción de viviendas en el hielo. Pero tampoco hay inocencia en estas elecciones, ya que esta representación visual del ambiente “impoluto” puede ser interpretada como un llamado de atención sobre la importancia de ese medioambiente para la población *inuit*. Por otro lado, el trabajo cinematográfico *inuit* al interior de la comunidad *igloolik* busca fomentar un sentido de orgullo entre los jóvenes y brindar puestos de trabajo en un contexto crítico de desocupación, abuso de sustancias y altas tasas de suicidio.

Sobre el final del filme, durante los créditos, la cámara muestra el detrás de escena: rompe con la narrativa anclada en un pasado remoto y enfoca a un equipo entusiasta de actores y camarógrafos *inuit* vestidos con ropas occidentales y portando tecnologías de última generación. Con esto parecen decirnos que la película que hemos visto no es una

¹⁴⁶ Igloolik Isuma tiene su sede en Nunavut, el territorio *inuit* ubicado dentro de Canadá. Posee un sistema gubernamental consensual que combina los principios *inuit* con la democracia parlamentaria canadiense. Nunavut es un sitio con una economía política indígena única y es una expresión práctica de soberanía política y cultural que proporciona un lugar ideal para albergar una compañía de producción al servicio de la soberanía visual.

película etnográfica y que ellos no son antropólogos, sino indígenas atravesados por el mundo contemporáneo que producen su propio cine. “Mientras esta película ofrece una visión de la vida comunitaria *inuit*, también recuerda a la audiencia que la película etnográfica es solamente un espejo que refleja la mirada del espectador occidental” (Raheja, 2010, pos. 3254-3259). En estas tomas de decisiones se configura la noción de soberanía visual y se ubica la práctica cinematográfica dentro de un contexto local, sin que se le imponga a los indígenas lo que se espera que muestren, sino modelando el medio cinematográfico a las propias necesidades comunitarias —muchas veces con fines de revitalización lingüística y cultural— y, a su vez, incorporando un argumento más amplio para la autorrepresentación y la autodeterminación e involucrando al espectador en un proceso de descolonización.

IV — LA NACIÓN OCULTA EN EL METEORITO. DESCRIPCIÓN DEL FILME

La nación oculta en el meteorito es un medimetraje de 39 minutos que tiene como protagonista a Ñaalec (Fabián Valdez), un joven *moqoit* en edad de secundaria. La película comienza con una introducción en la que aparece una mujer indígena en un plano contrapicado mientras canta y se acompaña con un tambor delante de una fogata (este canto no se subtitula). Se van sucediendo imágenes de ella y de Ñaalec en su casa, con el canto como hilo conductor; el sonido parece cobrar resonancia en los pensamientos de un protagonista meditativo. En uno de estos planos, Ñaalec gira su cabeza y mira un cuadro del Cacique Catán; se pone de pie y busca información en un libro; lo tira al suelo y se queda pensativo. Vuelven las imágenes del canto de la mujer y el plano se funde con un amanecer en el que aparecen los títulos de la película: *La nación oculta en el meteorito*.

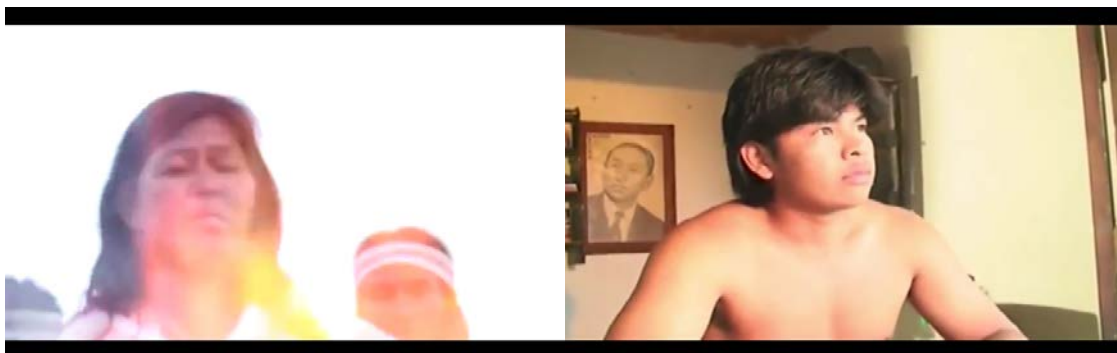




Imagen 1. Fotogramas de *La nación oculta*. Izquierda arriba: Canto de la señora. Derecha arriba: Ñaalec pensativo (en el fondo se aprecia el retrato del cacique Catán). Izquierda abajo: Ñaalec buscando información histórica en un libro. Derecha abajo: título del filme con el amanecer.

A partir de esta reflexión interna, el protagonista comienza un recorrido en busca de los consejos de los ancianos para conocer historias *moqoit*. Dos universos se van a poner en tensión a lo largo del filme. Por un lado, el de los jóvenes afectados por el alcohol, alejados del mundo indígena, que se muestran violentos y perdidos: tres compañeros de la escuela de Ñaalec que se le acercan lo invitan a tomar cerveza y lo tratan de forma burlona; por otro lado, los personajes antagónicos serían los ancianos referentes a los que Ñaalec pedirá consejos y quienes compartirán algunas *ontohistorias*¹⁴⁷. A esta búsqueda se lanza Ñaalec, quien recorre tres viviendas hasta dar con Ma'chiñolec, el anciano que narra algunos relatos *moqoit*. Antes de encontrar a este abuelo, una anciana le explica que ella no es digna de contar esa historia.

En su recorrido, Ñaalec llega a una escuela intercultural bilingüe donde se introduce el personaje de Victoria, una maestra *moqoit*. Victoria hace que sus alumnos repitan la historia que ella escribió en el pizarrón, que es la misma que más adelante cantará la misma señora del canto del comienzo. Este paréntesis en el recorrido de Ñaalec sirve para remarcar la importancia de la conservación de la lengua, el *moqoit la'qaatqa*. Ñaalec tiene una conversación con el director de la escuela —un señor criollo¹⁴⁸—, que le explica la importancia de la educación intercultural bilingüe para que “la cultura se siga conservando”.

¹⁴⁷ La narración de las historias indígenas está atravesada por presupuestos ontológicos particulares; pueden ser consideradas *ontohistorias* (cf. Tola, 2016a).

¹⁴⁸ Los criollos son los descendientes de europeos que habitan la República Argentina.



Imagen 2. Fotogramas de *La nación oculta*. Izquierda: Victoria dando clases en la escuela. Derecha: Ñaalect conversando con el director de la escuela.

En la escena siguiente, Victoria lo llevará a Ñaalect a su casa a conocer a su abuelo Ma'chiño'lec. El anciano está recostado; cuando llega Ñaalect se incorpora y dice: “A vos te estaba esperando”. El joven, sosteniendo un grabador digital en la mano, le pregunta de dónde provienen los *moqoit* y el anciano comienza a narrar la historia “que recibió de sus antepasados”. Explica cómo vinieron desde el sur, subiendo por los ríos, hasta llegar a Napalpí (Colonia Aborígen). Tras pasar “algunas lunas” en cada sitio, volvían a migrar hasta llegar a un lugar denominado Monte Grande¹⁴⁹ y se quedaban allí algunos meses. Se trataba de migraciones circulares que cumplían un ciclo estacional. Ma'chiño'lec explica: “Cada vez que se cambiaban [migraban], buscaban un lugar con agua; completando el círculo llegaban hasta Campo del Cielo, donde cayó el meteorito. En ese lugar se quedaron mucho tiempo, en ese lugar se elegía a los visionarios y a los elegidos, empezaban a danzar; sentían que había algo enterrado en ese lugar”.



Imagen 3. Fotogramas de *La nación oculta*. Encuentro entre Ñaalect y Ma'chiño'lec.

¹⁴⁹ Traducción del subtítulo de la lengua *moqoit*. Hoy se llama Avia Terai.

Aquí el relato cobra otra intensidad y se vuelve evocativo a través de las imágenes en color sepia de tiempos de *los antiguos*¹⁵⁰, que se intercalan con la narración del abuelo. Ñaalec le pregunta: “¿Cómo sabían que había algo enterrado?”. Y Ma’chiño’lec responde: “Podían ver espiritualmente cuando sentían la energía de la piedra, hacían un círculo y danzaban; a la noche, el lugar se iluminaba”. Un canto de mujer empieza a oírse y es la misma señora del comienzo. Entona un canto en el que se narra la misma historia que Victoria estaba enseñando en la escuela a sus alumnos, el canto que hace referencia a la historia de cómo las almas de las personas bajaban y subían entre el cielo y la tierra a través de un gran árbol, y cómo una anciana que fue burlada y se transformó en roedor y cortó el árbol provoca que los de abajo formen su “cuerpo físico”. La señora que canta aparece en imágenes de un tono sepia, acompañada de un grupo de bailarines en un decampado. La anciana canta y toca una maraca y tiene un hombre a cada lado; el de la izquierda toca un tambor y el de la derecha está vestido con un atuendo especial de piel de leopardo. El grupo baila en círculo y mira hacia el cielo. La escena finaliza con un trueno.



Imagen 4. Fotogramas de *La nación oculta*. Escenas del canto de la anciana y la danza en el descampado.

¹⁵⁰ La oposición entre *los nuevos* y *los antiguos* es muy extendida entre los *qom* de Chaco y Formosa. Marca la diferenciación entre distintos grupos generacionales que han llevado a cabo formas de vida diferentes, en relación con los cambios ocurridos tras la conquista y la colonización de estas poblaciones.

Después de eso, Ma'chiño'lec vuelve a hablar: “Desde ese lugar salían cuando terminaba el tiempo de danza, se dirigían a la laguna; la laguna sagrada se llama Nanaicalo Nqotec (en castellano sería Ojo de Dragón). En ese lugar tomaban *agua bendita*; eso hacían después de danzar. Llegaban corriendo. Las mujeres llenaban sus vasijas porque se instalaban cerca. Todos llegaban cansados pero felices. La fuerza la sacaban del meteorito, después, de la danza. En ese lugar se alimentaban espiritualmente, el lugar donde completaban el círculo. La laguna conservaba el poder, nunca se seca. Es una laguna sagrada. Se cuidaba mucho la laguna, todos bebían el agua”.

Ñaalec pregunta: “¿Y qué más se hacía?”. Y el anciano completa su relato: “Se realizaba el traspaso del poder. El médico entregaba la vasija sagrada a los nuevos líderes, también, a los caciques y a los jóvenes que realizaron la danza. Esto lo vio mi abuelo, él fue un niño que danzó, él fue uno de los elegidos y quien me contó toda la historia; fueron cinco los caciques generales. Se demolió la vasija para que cada uno confeccione la propia. La vasija contenía polvo de un antiguo cacique, de allí provenía su poder.”

Este es el relato principal transmitido en el filme. La escena siguiente se construye en un montaje paralelo que presenta, por un lado, a los compañeros de la escuela de Ñaalec alcoholizados y violentos en una discoteca y, por el otro, a Ñaalec y otros jóvenes en torno a una fogata escuchando un nuevo relato de Ma'chiño'lec, sobre los tiempos en que los animales hablaban; narra una historia entre del zorro y la paloma.



Imagen 5. Fotogramas de *La nación oculta*. Izquierda: escena en la discoteca. Derecha: relatos de Ma'chiño'lec en torno al fuego.

A partir de entonces se inicia el desenlace del filme. Ñaalec vuelve a su casa y se pone a escuchar la grabación y transcribe los relatos en una computadora. En un montaje en paralelo van apareciendo imágenes del recuerdo de Ñaalec sobre su último encuentro con

Ma'chiño'lec, durante el cual éste le entrega una pequeña vasija sagrada (en el recuerdo aparecen a contraluz, en un atardecer¹⁵¹). El anciano dice: “Esta vasija, que construyó mi abuelo en la laguna, se la dejó a mi padre y éste, a mí; te la entrego a vos. Nuestros abuelos pidieron que la cuidemos, te la quiero entregar a vos. De las cinco vasijas surgieron las cinco parcialidades *moqoit*. No cualquiera es digno de llevar una vasija sagrada. Este es el poder de nuestros ancestros [...] Nuestros abuelos pidieron que la cuidemos, te la quiero entregar a vos”. Ñaalec dice: “Gracias” y se abrazan. En el montaje paralelo aparece Ñaalec en el interior de su casa observando la vasija; vuelve a escribir el relato en la computadora, que finaliza así: “Su consejo fue: ‘cúidalo, multiplícalo y no lo guardes como hice yo’”.



Imagen 6. Fotogramas de *La nación oculta*. Izquierda: entrega de la vasija. Derecha: Ñaalec observando la vasija.

A modo de coda, los últimos diez minutos del filme incorporan dos acontecimientos de cierre. Primero, los compañeros de escuela de Ñaalec ven que éste publicó en el diario una nota titulada “El pueblo oculto en el meteorito”. Esto despierta una admiración y arrepentimiento que los moviliza a pedirle disculpas por haberlo tratado mal; finalmente hacen las paces. Por otro lado, aparece una manifestación de gente que avanza sobre una ruta con carteles; es la *Marcha al meteorito*. Una *voice-over* explica: “Este lugar es el lugar donde nuestros abuelos, nuestros ancianos, nuestros ancestros venían a hacer un retiro espiritual. Es un lugar donde querían estar solos con el cielo y la tierra. Un lugar silencioso, un lugar tranquilo, un lugar donde uno se puede concentrar y entender lo que significa la vida. Todos los que danzaban en el campo abierto terminaban danzando en este lugar. No sabían que había una piedra ahí abajo, pero sí sabían que había algo ahí abajo enterrado; por eso estaban

¹⁵¹ A pesar de haber sido filmada al amanecer, esta escena es interpretada como si sucediera al atardecer, debido a que sigue la linealidad temporal de la narrativa del filme (el saludo de encuentro entre Ñaalec y Ma'chiño'lec se dio de día y la conversación estaría ubicada posteriormente). Como veremos más adelante, es importante que así sea.

danzando. Tanto danzaban que hacían como un hoyo; la danza duraba entre un día, dos días o tres días”.

Después de la marcha vuelve la escena del momento de entrega de la vasija, donde Ma’chiño’lec complementa la información brindada sobre las danzas en torno al meteorito: “Cuando llega la primavera es el comienzo del año *moqoit*, se prepara una nueva ronda, todos se ponen felices y contentos y comienzan a danzar; cuando el pueblo se cansa vuelve a la laguna. De las cinco parcialidades desaparecieron dos. Dentro de las tres estamos nosotros”. Y Ñaalec replica: “Y los que danzan, ¿qué consiguen?”. El anciano responde: “Un poder de arriba del cielo; los *moqoit* todavía tienen ese poder del cielo. Mediante la danza se consigue el poder. En cualquier lugar se puede hacer la danza de poder. El grupo al que pertenecemos también practica el poder de la danza. El poder se multiplica en la gente, son como los pedazos de la vasija que se rompe. Todos los pueblos son hermanos, cambian solamente su nombre. Provenimos de un mismo origen, igual que la vasija. Después de la danza cada cacique lleva a su gente; las danzas de poder terminan siempre en la laguna sagrada. La laguna es para beber el agua del poder llamada *Nanaicalo Nqotec*”. Este relato se va superponiendo con imágenes de indígenas bailando en torno al fuego hasta que finaliza la danza y aparecen los créditos finales.

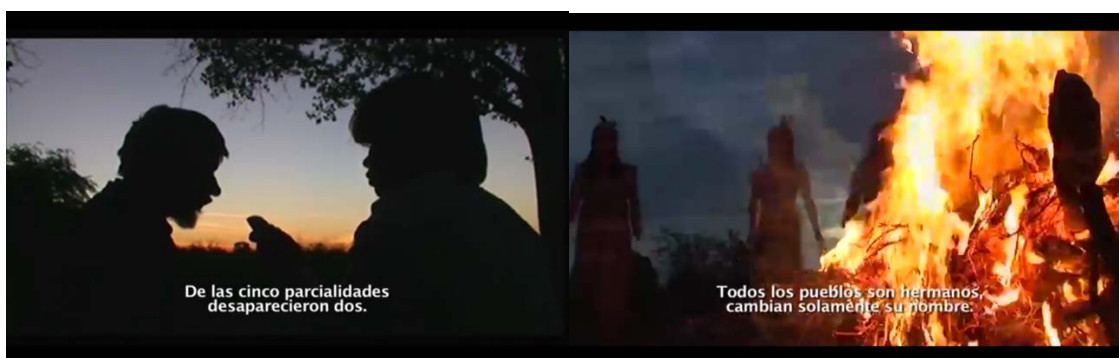


Imagen 7. Fotogramas de *La nación oculta*. Izquierda: relato sobre la danza de poder. Derecha: danzas en torno al fuego durante el relato.

V — LA NARRATIVA DEL FILME, SUS CAPAS DE LECTURA

Con respecto a las múltiples capas de lectura que puede tener un filme indígena, según cuál sea la audiencia frente a la que se exhiba, y la manera en que sus realizadores pueden registrar secuencias sólo comprensibles para quienes comparten su visión del mundo,

podemos reconocer varios elementos de este filme. En primer lugar, la historia de *La nación oculta* está construida a partir de una narrativa del cine clásico. Siguiendo a Robert MacKee (1997 [2013])¹⁵², su estructura podría considerarse una *arquitrama*, ya que se construye, parafraseando su definición, sobre un *conflicto externo* (el choque con el mundo criollo, la pérdida de los saberes indígenas, el alcoholismo y la violencia juveniles) que moviliza al protagonista a *iniciar una búsqueda* (de saberes *moqoit*). Este *personaje principal persigue un deseo* y lleva a cabo *acciones* que entran en *conflicto directo* con las personas y el mundo que lo rodea (los jóvenes de su generación). El *tiempo narrativo es lineal*, con algunos *flashbacks* que acompañan los relatos del anciano en un tiempo pasado no anclado en un momento histórico preciso (los cantos de la señora y, al final, la danza alrededor del fuego). Estos elementos no contradicen la linealidad del tiempo narrativo del personaje principal, sino que la complementan. Los eventos se enlazan causalmente y no hay eventos aleatorios como en la *antitrama*; mismo la escena de la marcha al meteorito, que aparentemente ocurre en paralelo a la trama principal, respeta el verosímil y la temporalidad de la historia narrada. Por último, otra característica de este tipo narrativo es que el *final es cerrado* y, en él, el protagonista logra su objetivo a la vez que se llega al *climax narrativo*. En nuestro caso, el anciano lega su saber y poder al protagonista, quien, a su vez, recibe los pedidos de disculpas de sus propios compañeros. Esto genera un *cambio* y *satisface las emociones del público*. Este tipo clásico de estructura narrativa puede encontrarse sobradamente alrededor del mundo; sin embargo, en ella se entrelazan algunos elementos sólo comprensibles para los *moqoit* o, mismo, para otros grupos guaycurúes. Señalaré ahora algunos de estos elementos claves para comprender la singularidad de este cine.

¹⁵² MacKee (2009 [1997]) propone la configuración de un *triángulo narrativo* para clasificar los tipos narrativos en el cine. En el ángulo superior se ubica la *arquitrama*, basada en principios narrativos clásicos, “atemporales y comunes a cualquier cultura” (p. 67). En ella, las historias se construyen en torno a un protagonista activo que lucha principalmente con fuerzas externas antagonistas y que persigue la consecución de su deseo; la trama se desarrolla en un tiempo lineal y continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, y se desenlaza en un final cerrado. En el extremo inferior izquierdo se encuentra la *minitrama*, basada en un minimalismo narrativo, que conserva aspectos de la narrativa clásica y los reduce en aras de la simplicidad, pero conservando una serie de elementos que no desdibujan la trama; se caracteriza por los finales abiertos, los protagonistas múltiples, el conflicto interno, los protagonistas inactivos. Y, finalmente, en el vértice derecho inferior del triángulo se encuentra la *antitrama*, que ya no parte de una narrativa clásica, sino que la contradice “para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales” (*ibid.*, p. 69). En reemplazo de la causalidad, la trama se basa en la casualidad, utiliza un tiempo no lineal y crea realidades incoherentes.

VI — EL CINE COMO MEDIADOR ENTRE LA HISTORIA Y EL PRESENTE EN EL MARCO DE UNA COSMOLOGÍA BASADA EN RELACIONAS ASIMÉTRICAS DE PODER

En primer lugar, al comienzo del filme hay una referencia a Francisco Nolasco, más conocido como cacique Catán¹⁵³, que no debería pasar inadvertida. Ñaalec, reflexivo, mira el retrato del cacique colgado en la pared y eso lo moviliza a querer aprender los *moqoit* y a iniciar el recorrido sobre el que se construye la trama del filme. En esta primera escena se condensa la motivación del protagonista de salir a buscar información sobre su pueblo. Catán fue una persona clave de la historia de las comunidades *moqoit* del Chaco, al igual que su padre, Pedro José Nolasco¹⁵⁴. El cacique Catán nació en Vera, provincia de Santa Fe, y fue considerado “un fuerte defensor de los valores de la cultura mocoví” (González, 2005, p. 50). Apreciado por su capacidad de organizar a la gente, de gestionar trabajo, de resolver conflictos, es recordado como el último cacique con autoridad, al que respondían una gran cantidad de *moqoit*. Este cacique y su padre fueron quienes guiaron las migraciones “desde el sur”,¹⁵⁵ como explica el anciano Ma’chiño’lec, hasta la llegada a Napalpí perseguidos por el Ejército Argentino (cf. González, 2005; López, 2005; Martínez-Crovetto 1968). Alejandro López (2009) menciona que, en 1911, cuando el Gobierno envió al coronel Rastagno a construir fortines, el diario La Nación publicó un informe en el que este militar expresaba que “mil mocovíes del cacique Pedro José se sometían a las autoridades solicitando tierras y escuelas” (*ibid.*, p. 131). La función de los caciques era la de mediar entre su pueblo y los distintos agentes colonizadores —militares, criollos colonos, religiosos—; estos líderes, muchas veces, eran los primeros que aprendían a comunicarse en un castellano fluido. La historia que compila Ñaalec es, en parte, una historia liderada por este cacique.

¹⁵³ Según Silvia González (2005), Catán recibió este nombre a través de su padrino, el teniente de caballería Eduardo Catán (p.49-50).

¹⁵⁴ Alejandro López, en su trabajo de campo entre los *moqoit*, confirmó la importancia de Pedro José a través de los relatos de los ancianos. Existen menos referencias sobre este cacique que sobre su hijo en la bibliografía especializada, pero fue una figura fundamental en la configuración de las comunidades *moqoit* del suroeste del Chaco (conversación personal, septiembre de 2018).

¹⁵⁵ Los *moqoit* se vieron obligados a desplazarse hacia el sur y al este durante la expedición de Urizar, en 1710. Así llegaron hasta Santa Fe y Corrientes, zonas originariamente no *moqoit* (Altman, 2017; Susnik, 1972). En ese momento se profundizaba la evangelización católica a través de las misiones jesuíticas de Santa Fe.

En segundo lugar, debemos tener en cuenta algunos rasgos de la cosmología guaycurú. Estos grupos, como proponen distintos autores (Cordeu, 1969-1970; Cordeu y Siffredi, 1971; López, 2009 y 2017; López y Altman, 2017; Miller; 1977, 1979, Palavecino, 1961; Miller, 1977, 1979; Terán, 1994; Tola, 2009; Wright, 2008), consideran que el cosmos está habitado por múltiples sociedades, humanas y no humanas, vinculadas por relaciones asimétricas de poder. Esta concepción es anterior a la colonización europea y ha incorporado las relaciones desiguales con el mundo colonizador en ese marco (*cf.* López y Altman, 2017; Altman, 2017). El *nyic* o, en castellano, camino (Giménez Benítez *et al.*, 2002; López, 2013; Altman, 2017) es una noción desde la cual los *moqoit* conceptualizan su vida. En estos caminos se generan alianzas y pactos a través de los cuales se pueden obtener *quesaxanaxa* (poder), conocimiento y abundancia; a su vez. Por otro lado, estos autores han analizado algunos “caminos de la modernidad”, que son las vías por las cuales estos pueblos han logrado subsistir “resignificando el mandato moderno” (Altman, 2017, p. 8). Algunos de estos caminos son el *Evangelio*, la *salud*, la *política* y la *cultura*.

En este marco, la historia narrada por Ma’chiño’lec cobra nuevos sentidos. Al decirle a Ñaalec: “A vos te estaba esperando”, el anciano se manifiesta desde un primer momento como una persona de poder, como un *pi’xonaq* o chamán; los *pi’xonaq* y las *pi’xonaxa* tienen la capacidad de anticipar eventos, de visionar lo que ocurre en otros sitios, de hacer viajes astrales (Altman, 2011; López y Altman, 2017; López; 2017; Tola, 2005, 2009; Wright, 1997, 2008). Otro elemento, como la referencia a que el lugar donde estaba enterrado el meteorito estaba iluminado —“a la noche el lugar se iluminaba”—, también puede ser entendido como una *seña*¹⁵⁶ de poder, ya que los grupos guaycurúes adjudican poder a los objetos brillantes y luminosos¹⁵⁷ (López y Altman 2017, López, 2013 y 2017a; Wright, 2008). En este mismo sentido —mapeando estos elementos que asociamos a las relaciones de poder en la cosmología *moqoit*—, justo después del relato de Ma’chiño’lec en el que hace referencia al brillo del lugar donde estaba enterrado el meteorito, se escucha el canto de la señora, y este canto se cierra con un plano general del grupo de danzas y un sonido de trueno.

¹⁵⁶ López (2017a y 2017b) habla de las señas (*netanec*) de poder, entendidas como “pistas de las intenciones de una gran diversidad de seres sociales, [...] cruciales en la organización de la experiencia *moqoit* del mundo (*ibid.*, 2017b, p. 96).

¹⁵⁷ López y Altman (2017) explican que con el evangelismo se introduce un nuevo significado asociado a la luminosidad, a la que se le pasa a adjudicar “un valor moral en oposición a la oscuridad”, basado en la oposición luz-oscuridad (*ibid.*, p. 71). De todos modos, este nuevo significado no reemplaza las nociones tradicionales, sino que se combina dando lugar a nuevas interpretaciones.

López (2009) advierte que el trueno (*soxonaxa*), así como los rayos (*nqai'legaxa*), son manifestaciones potentes (*ibid.*, p. 239). Este trueno se oye al final del canto:

El árbol alto llegaba hasta el cielo, por él bajaban y subían las almas (*la'al*) de las personas, para cazar y disfrutar de la tierra. Un día no convidaron a una anciana y se burlaron de ella, la anciana se convirtió en roedor y cortó el árbol. Los de arriba no pudieron bajar, los de abajo formaron su cuerpo físico (y se repite).

Los realizadores hicieron todo lo posible para que esta historia no pasara inadvertida. Para lograrlo, subrayaron su contenido en la escena de la escuela, donde el personaje de Victoria (la maestra) escribe el relato en el pizarrón y se los hace repetir en voz alta a los alumnos. De todas formas, para quienes no están familiarizados con este tipo de cosmología, la letra del canto puede pasar inadvertida, como si se tratara de un complemento musical de la historia principal. Lo que sí pasa definitivamente inadvertido es lo que, al comienzo de la película, en la escena que muestra a Ñaalec pensativo mirando el cuadro del cacique Catán, dice el canto de la señora, que narra la primera parte de la historia y está sin subtítular en el filme. Su traducción sería la siguiente:

Cuando recién se creó la tierra, nuestro padre hizo todo en donde pisamos. Todos estaban arriba en los cielos y bajaban a la tierra para cazar y pescar. En ese entonces había mucha hermosura en la tierra y existía un árbol que llegaba a la tierra proveniente del cielo, de gran altura. Bajaban las personas en busca de sus alimentos y cuando cazaban algo lo compartían con los que no podían cazar nada. Cuando había alimentos se lo repartían entre todos, nadie quedaba afuera, pero unos hombres cometieron el error de no convidarle a una anciana y se burlaron de ella por no haber podido cazar nada.

Esta historia es la que resuena en los pensamientos del protagonista y la que lo moviliza a iniciar su búsqueda, junto con el recuerdo del cacique Catán. Fabián Valdez (el actor *moqoit* que representa a Ñaalec) me ayudó a traducir esta parte de la canción que sólo es comprensible para los hablantes del *moqoit la'qaatqa*. Cuando le pregunté por qué no la habían traducido, me explicó que no tuvieron tiempo y que hubo que priorizar otras partes importantes; la segunda parte del relato cantado era la que debía ser necesariamente subtítulada.

Este relato sobre el árbol que conectaba el plano celeste y terrestre¹⁵⁸ se encuentra en varias compilaciones; la primera versión aparece transcrita por el jesuita José Guevara (1764 [1836]),¹⁵⁹ es la siguiente:

Los Mocobís fingían un arbol, que en su idioma llamaban *nalliagdigua*, de altura tan desmedida que llegaba desde la tierra al cielo. Por él, de rama en rama ganando siempre mayor elevación, subían las almas á pescar en un rio y lagunas muy grandes que abundaban de pescado regaladísimo. Pero un día que el alma de una vieja no pudo pescar cosa alguna, y los pescadores le negaron el socorro de una limosna para su mantenimiento, se irritó tanto contra la nación Mocobí, que transfigurada en *capiguara* [carpincho], tomó el egercicio de roer el árbol por donde subian al cielo, y no desistió hasta derribarlo con increíble sentimiento y daño irreparable de toda la nacion. (*ibid.*, p. 32-33, se respeta la ortografía del original)

Esta versión del siglo XVIII presenta algunas diferencias con el canto de la anciana en la película, por ejemplo, la presencia de las lagunas con pesca abundante en el cielo, en vez de la tierra, que era el lugar donde se cazaba y pescaba en la canción del filme. En la versión compilada por Guevara, el árbol llegaba al cielo, mientras que, en la versión de la película, el árbol proviene del cielo y llega a la tierra y, además, posiblemente bajo la influencia del evangelismo, nombra a un padre creador que “hizo todo en donde pisamos”. Finalmente, ambas versiones confluyen en un mismo desenlace: la falta de moral (la burla y la avaricia) lleva a la poderosa mujer anciana a romper el estado de cosas y causar un gran daño al pueblo *moqoit*.

Es importante destacar que el término utilizado para referirse a las almas en este relato es *la'al* (el alma-sombra), diferente al *lqui'i* o alma-imagen¹⁶⁰ (López, 2013). La persona entre los grupos guaycurúes puede ser concebida como múltiple (Tola, 2009) y, como han

¹⁵⁸ El árbol por el que suben y bajan las almas ha sido denominado *Nalliagdigua*, en castellano, árbol del mundo o árbol cósmico (cf. López, 2005, 2009 y 2009; López y Altman, 2017).

¹⁵⁹ En la compilación de mitos realizada por Wilbert y Simoneau (1988) aparece esta misma versión de José Guevara. En su traducción al inglés los giros de la poética del castellano del siglo XVIII están simplificados: “Los mocoví imaginaron un árbol, al que llamaron Nalliagdigua, tan alto que llegó desde la tierra hasta el cielo. Subiendo de rama en rama, las almas fueron a pescar en un río y en algunas lagunas muy grandes, llenas de peces deliciosos. Pero un día el alma de una anciana no pudo atrapar nada, y los pescadores se negaron a darle comida. Se enojó tanto con la nación de mocoví que se transformó en un capibara y comenzó a roer el árbol que usaban para subir al cielo. No se detuvo hasta derribarlo y causar un profundo dolor a la nación mocoví y un daño irreparable” (*ibid.*, p. 46).

¹⁶⁰ Tola (2009, p. 171-177) analiza la distinción que hacen los *qom* entre *nqui'i* (equivalente a *lqui'i*) y *lpaqal* o *nqal* (equivalente a *la'al*), análoga a la realizada por los *moqoit*. A su vez, Wright (2008, p. 243), también hace referencia a esta distinción entre los *qom*.

indagado distintos autores, las nociones de *lqui'i* y *la'al* se vinculan con la noción de alma, aunque no se corresponden exactamente con ésta. El *lqui'i* anima al cuerpo, le da movimiento, vitalidad y visión, pero también le brinda su imagen y forma; no una mera imagen, sino lo más propio de la persona. Tanto para los *qom* como para los *moqoit*, el *lqui'i* se puede separar del cuerpo durante el sueño y, en algunos seres poderosos, también durante la vigilia, y no es algo exclusivo de los humanos (cf. Idoyaga Molina, 2000; Métraux, 1973; Tola 2005, 2009; Wright, 2008). El *la'al* se adjudica a la sombra; las figuras oscuras del cielo nocturno contrastadas en el fondo brillante de la Vía Láctea son concebidas como el *la'al* de los seres poderosos mientras que las zonas brillantes son consideradas el *lqui'i*, la imagen (cf. López, 2009, 2013). Por lo que me explicó un referente *moqoit*, las “almas” que subían y bajaban por el árbol se denominan *la'al* porque el *lqui'i* necesita un cuerpo, *lqui'i* es un término que puede utilizarse para decir fantasma. *Qom la'al* (como dice la canción) significa alma de persona. Para los *moqoit*, los regímenes corporales¹⁶¹ están ligados al poder; tener a disponibilidad diferentes posibilidades de corporalidad hace poderosas a las personas. Cuando se corta el árbol, los que quedan abajo y forman su cuerpo físico se limitan a la corporalidad humana. El espacio celeste (*piguim*), para los *moqoit*, es el *neuaqa'*, el espacio adecuado o pleno por excelencia (cf. López, 2009, cap. 2); la corporalidad actual de los humanos los deja en inferioridad de poder con relación a los otros seres.

¿Qué pasa con la historia del filme? En su camino de indagación en la identidad *moqoit*, el protagonista, con la entrega de la vasija hecha del barro de la “laguna sagrada”, recibe la transferencia de poder que había sido anticipada a través de la visión del poderoso Ma'chiño'lec, quien le explica que ha sido elegido. El recorrido de Ñaalec es movilizadado por la restitución de un poder que le será legado para ser “multiplicado”.

La película aporta a la *revitalización cultural* en la medida que los consejos de Ma'chiño'lec traen al presente el poder de *los antiguos*. El anciano expresa: “De las cinco parcialidades desaparecieron dos. Dentro de las tres estamos nosotros”, y pone el énfasis en el ser parte, aún, de *los antiguos* que narran a través de sus relatos. También: “[...] los *moqoit* todavía tienen ese poder del cielo. Mediante la danza se consigue el poder. En cualquier lugar se puede hacer la danza de poder”, trae la posibilidad de acceso a ese poder al tiempo

¹⁶¹ Para los grupos guaycurúes, la persona puede existir bajo diferentes formas visibles. Esta noción de *régimen corporal* es abordada por Florencia Tola (2005, 2009), quien analiza la corporalidad de los humanos y no humanos entre los *qom*; ellos la conciben como una multiplicidad, ya que una “*siùaxaua* o persona puede existir bajo diferentes formas visibles o manifestaciones de corporalidad al mismo tiempo; para ser *siùaxaua*, la posesión de un cuerpo no es una condición exclusiva” (2005, p. 126).

presente, lo pone al alcance de las generaciones contemporáneas, estas nuevas generaciones que se muestran en conflicto a lo largo del filme, entre dos universos antagónicos: mundo criollo (alcohol, burlas, discoteca, violencia) y el mundo *moqoit* (consejos, sabiduría, poder). La narración de la película vincula a los jóvenes actuales con el saber y al poder de *los antiguos*, a un saber que los jóvenes registran y reproducen con nuevas herramientas tecnológicas (la grabación, la escritura en computadoras, el video), A través de este refuerza el consejo de “multiplicar” diciendo: “No lo guardes como hice yo”.

Para Juan Carlos Martínez, guionista de *La nación oculta*, el árbol cortado por la anciana continúa creciendo desde el cielo a la tierra y algún día volverá a unir estos dos planos, para dar lugar a “un cambio cosmológico” (cf. López, 2009).¹⁶² Juan Carlos ha asociado este árbol a un “remolino”, otra de forma interpretar los posibles túneles o vías de unión entre los mundos terrestre y celeste.¹⁶³ En este sentido, López advierte que no debería tenerse una interpretación literal de las imágenes del árbol-mundo, sino que se trataría de modelos de ciertos aspectos del mundo, explica que “Juan Carlos Martínez sugiere que el uso de la imagen del árbol está vinculada al hecho de que se trataba de un ser visible, cercano a la experiencia cotidiana de *los antiguos*, y que servía para expresar la idea de conexión” (*ibíd.*, p. 221). Juan Carlos no elige presentar la imagen del árbol en la película, sino conservar su referencia en la oralidad a través del canto de la anciana y en la voz de los niños y de la maestra.

El filme, en su narrativa ficcional, presenta sobre el final un evento que parecería ser documental, aunque no lo es. La “Marcha al meteorito”, que convocó a muchos vecinos de San Bernardo para su rodaje, da la impresión de ser un registro documental de archivo de la marcha que tuvo lugar en 2009 en la zona de Campo del Cielo, en el Parque Provincial de los Meteoritos (González Zugasti, 2012; Giménez Benítez *et al*, 2000; López, 2011 y 2017b). Pareciera que esta escena se desprende de la narrativa del filme ya que no hay ningún elemento que la enlace con el relato principal: no se la anuncia ni aparecen personajes reconocibles frente a la cámara y, por primera, vez hay una *voice-over* extradiegética que explica la relevancia del lugar y su historia; esta voz nunca se vuelve diegética, nunca muestra quién es su emisor. Estos elementos contrastan con el resto del filme y nos llaman

¹⁶² Conversación personal con Alejandro López, septiembre de 2018.

¹⁶³ Los remolinos también unen las lagunas subterráneamente, de forma que los *pi'xonaq* pueden desplazarse rápidamente de un lugar a otro a través de estos (cf. López, 2009). El árbol la actualidad, algunos *pi'xonaq* aún pueden utilizarlo para acceder al *piguim* y tienen la capacidad de verlo, porque al cortar el árbol no sólo los seres-alma cobran corporalidad humana, sino también vista humana —limitada— que no les permite ver el árbol.

la atención sobre por qué fue incluida esta escena. La marcha, recreada para la película, reclamaba el acceso al lugar, no la propiedad territorial, sino que se pedía que se lo reconociera como “espacio significativo para la cultura *moqoit*” (López, 2017b, p. 118). Este reclamo se vincula con concebir a los meteoritos como *señas* de poder (*ibid.*) representa la presencia de seres poderosos para los *moqoit*. Dentro del filme, esta escena es otro elemento más que sirve para actualizar la cosmología y como herramienta política para expresar que las historias narradas por los ancianos conservan vigencia y relevancia en el presente para los *moqoit*; el filme opera una vez más como mediador que trae al presente la espiritualidad del pasado.

VII — LA FICCIÓN COMO ESPEJO DISTORSIONADO, LA AGENCIA POLÍTICA DE LOS FILMES INDÍGENAS

El cine de ficción permite a los indígenas recrear mundos —en este caso, el contemporáneo y el de los *antiguos*— y poner en tensión pasado y presente. Durante la filmación de *La Nación oculta*, los realizadores tuvieron especial cuidado al recrear el espacio de los *antiguos*;¹⁶⁴ la representación del espacio-territorio resultó disonante con su realidad contemporánea. Juan Chico nos explicó:

Había que hacer las tomas para el rodaje en el campo, en el monte, y el problema era que la gente no tenía monte. ¡No tenemos monte! Entonces hubo que pedir prestado un campo a un señor. Sí, para filmar (¡impresionante, eso!). Y eso también animaba, porque siempre la idea era que la herramienta audiovisual tuviera un propósito y que pudiera servir a la lucha o a la causa.¹⁶⁵

A través del video se recrea un pasado que interpela al presente. La historia de expulsiones y desplazamientos forzados se encarna en la realización del filme, no como parte de la narrativa del guión, sino como huella dolorosa que parece ser devuelta al registrarse las imágenes de ese pasado en un presente complejo. La autorrepresentación a través del video ayuda a desnaturalizar la carencia actual de territorio y la historia de violencias. Los

¹⁶⁴ Esto también ocurrió en el trabajo realizado con los *shuar* en Amazonía. Durante los rodajes, la escenografía de la selva era cuidada en cada plano; no debíamos mostrar un solo árbol cortado con motosierra ni tampoco un banano, ni la vestimenta no indígena. Todas estas marcas del mundo mestizo, para los *shuar*, romperían el verosímil del filme.

¹⁶⁵ Entrevista realizada a Juan Chico en agosto de 2016. Cuando Juan Chico habla de “causa” se refiere a la causa indígena, la lucha por el reconocimiento y la autodeterminación.

moqoit, al igual que otros grupos guaycurúes, fueron forzados a establecerse en comunidades sedentarias y fueron incorporados como mano de obra barata en las industrias de explotación agraria y forestal (Iñigo Carrera, 1983, 1984).

Representar audiovisualmente el pasado permite, reapropiarse simbólicamente de elementos como el territorio, las danzas, las vestimentas. En estas experiencias de hacer cine, la cámara captura imágenes y sonidos controlados y cuidados bajo la toma de decisiones de los propios indígenas, como explica Raheja, “sin los tipos de aparatos explicativos que suelen acompañar a las películas etnográficas” (2010, pos. 1382, versión Kindle). Cabe preguntarse: ¿qué agencia tienen estos filmes?, ¿qué públicos alcanzan?, ¿qué limitaciones tiene esta noción de soberanía visual en el plano de la transformación hacia una mayor autonomía indígena? En el caso de *La nación oculta*, la actual falta de territorio quedó detrás de escena; la introducción de la Marcha al meteorito fue una estrategia para actualizar esa carencia y visibilizar la contemporaneidad de las historias narradas. A través de los talleres dictados por el CEFREC en Chaco, los nuevos comunicadores aprendieron una noción de cine como herramienta de lucha y de denuncia. Juan Chico, para quien no se ha llegado a cumplir aún el objetivo, en un sentido extenso, de que la “cámara esté al servicio de la lucha del pueblo”, recordó:

La única vez que se usó la cámara como herramienta de lucha fue cuando querían llevar el meteorito a Alemania. Claro, porque como ya teníamos editada *La nación oculta*, la trajimos acá, a la plaza y la mostramos. “Mirá, no queremos que se lleven el meteorito porque los moqoit dicen esto”. Entonces se mostraba el documental, y eso me acuerdo de que frenó [el traslado del meteorito], y me acuerdo de que nos llevó a tener una reunión con el gobernador. Vinieron los referentes moqoit y le dijeron: “No queremos que lleven el meteorito por esto, por esto y por esto”. Ahí sí yo vi cómo esta película ayudó a la lucha o a reivindicar, en este caso, los meteoritos del Chaco.

El trabajo del CEFREC y la CAIB es concebido para dar una mayor visibilidad a los pueblos indígenas, para que se los comprenda y se los respete y para generar una agencia política que sirva a los fines de “romper prejuicios y transformar la conciencia política a través del cine” (Zamorano, 2017, p. 43). El uso de estas tecnologías en manos de indígenas —como veremos a lo largo de los próximos capítulos— no implica, de una forma lineal, la noción de “denuncia” que se asocia al “cine de lucha”. Representar esos universos en el rectángulo plano de la pantalla y con una circulación muy limitada parecería un accionar algo pobre para que pudiera ser planteado en términos de “soberanía”, sobre todo, si faltan interlocutores dispuestos a desentrañar un mensaje tejido muy sutilmente, concebido desde

formas de conocimiento divergentes. La irreverencia del cine indígena permite realizar filmes que no son de fácil interpretación para los “otros”, ya que no se adaptan a los lineamientos del mainstream; por ello, el impacto de estas producciones rara vez se da a gran escala, y éstas, muchas veces, no llegan a generar reorientaciones políticas que beneficien a sus realizadores.

Por otra parte, esta noción de soberanía visual supone también una libertad narrativa que, en algunos casos, puede crear la expectativa de una “mirada indígena” pretendidamente “auténtica”, con la consiguiente exigencia de que se muestre una perspectiva del mundo radicalmente distinta a la ofrecida por el cine dominante. Y es ahí donde nuevas imposiciones operan sobre este cine y sus realizadores para que las películas circulen, ofrezcan fuentes de trabajo, financiamiento y prestigio. Mostrar una autoimagen de lo que la sociedad hegemónica quiere ver y oír de estas comunidades es un lugar común donde subyacen nociones de exotismo y primitivismo que niegan los complejos atravesamientos de los indígenas contemporáneos (cf. Bessire, 2003 y 2017, De la Cadena y Starn, 2009). Más allá de su juego de artificios, el cine ofrece algunas transparencias y hace que entren en cuadro muchos aspectos del universo contemporáneo: apropiaciones, transformaciones, hábitos y costumbres “no indígenas” que se enraízan en las comunidades y las distancian de los imaginarios impuestos.

Como me explicó un joven de Pampa del Indio (Chaco) durante los talleres de cine del Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de 2015, “la televisión reemplazó al fogón, momento en que los abuelos nos contaban historias; ahora, las familias nos reunimos en torno a la televisión por las noches, y lo que queremos nosotros es ‘descolonizar’ esa televisión para seguir aprendiendo nuestras historias”. El cine indígena gesta procesos capilares que crean nuevos espacios de trasmisión de saberes, pero también es un campo atravesado por tensiones de poder y de agencia política que lleva a que aquellos que han aprendido a vincularse con las redes de comunicadores internacionales —y han incorporado el “discurso de la comunicación indígena”— reciban los beneficios de los viajes, los financiamientos y el prestigio, muchas veces en un reparto desigual, sin que sea concebida una manera redistributiva de trabajo que esté en sintonía con las distintas estrategias de cine comunitario que intentan romper con el verticalismo autoral y la especificación de tareas del cine tradicional. La noción de *nayic* (camino) (López, 2013; Altman, 2017; Wright, 2009) abre una posible vía de comprensión de estas primeras producciones de cine indígena en el marco de la cosmología guaycurú.

SEGUNDA PARTE

En esta segunda sección de la tesis se abordan las negociaciones, las tensiones y los vínculos sociales generados en torno a la realización cinematográfica; en este sentido, se indaga sobre cómo esta actividad puede ser comprendida como una mediación: el cine como mediador entre jóvenes y adultos, entre seres no humanos y humanos, entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global.

CAPÍTULO 4. K-POP, EVANGELIO Y CONSEJOS DE ANCIANOS. EL VIDEO COMO DEVENIR PROVIDENCIAL EN LA COMUNIDAD QOM DE PARAJE MAIPÚ

Este capítulo discute el aprendizaje del uso del video de los jóvenes de la comunidad *qom* Paraje Maipú, poniendo especial énfasis en la realización del cortometraje *El sueño*. Los jóvenes de esta comunidad, practicantes de la danza a través del culto evangélico, comenzaron a explorar otras músicas y dieron con el pop de Corea del Sur (*k-pop*)¹⁶⁶, producto globalizado del que incorporaron estéticas y movimientos coreográficos, para terminar formando un grupo familiar de danza *k-pop-qom*. En este capítulo buscaré desentrelazar las relaciones intergeneracionales que posibilitaron que los jóvenes de esta comunidad aprendieran a hacer videos.

Dos grandes aspectos son abordados en torno a esta experiencia: primero, la historia de la comunidad —marcada por la vida en el ingenio Las Palmas y la peculiar relación entre la cosmovisión *qom* y el evangelismo—, que llevó a los adultos y los ancianos a tener una concepción del futuro que les permitió a los jóvenes, primero, innovar en las danzas y, más tarde, acercarse a las nuevas tecnologías; segundo, la dinámica del trabajo colectivo entre estos jóvenes y en relación con los adultos y la singularidad de sus prácticas y elecciones en relación con el devenir de su comunidad. Estos dos rasgos son abordados con el objetivo de analizar cómo los elementos estéticos usados en la producción de videos globalizados se transforman dentro de un contexto rural e indígena y generan novedosos agenciamientos. Finalmente, también se discute cómo estos jóvenes indígenas —a través de sus autorrepresentaciones audiovisuales— se desplazan de los diacríticos de indigeneidad impuestos por la sociedad hegemónica, lo que abre la discusión sobre sus capas identitarias.



¹⁶⁶ La *South Korean Popular Music* se abrevia internacionalmente como *k-pop*.

El trabajo con la comunidad *qom* Paraje Maipú empezó a gestarse en agosto de 2015, durante el taller de cine que dicté junto a Marcelo Pérez durante el 8° Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas. Rolando Ruiz, quien era el director de la DCEA, nos invitó a brindar formación audiovisual a los indígenas de distintas zonas de la provincia que viajarían hacia la capital durante los tres días del festival. Esta experiencia me ofreció la oportunidad de trabajar con Pérez, el principal responsable de la creación del espacio estatal de cine indígena de la provincial del Chaco, y conversar con él sobre distintos aspectos de la primera etapa del cine indígena chaqueño; también me permitió conocer a indígenas de diferentes regiones de la provincia interesados en el cine, y con algunos de ellos pudimos llevar adelante proyectos tras el festival. Conocí a jóvenes *qom* de Pampa del Indio, a algunos *wichí* de El Sauzalito y también a los hermanos Lissa y Arnaldo Lencinas y a Liliana Segundo, que provenían de comunidades *qom* de la región donde anteriormente se asentaba el ingenio azucarero Las Palmas del Chaco Austral. Asistieron al taller representando a la Asociación Indígena de Cuenca del Río Bermejo, creada para coordinar acciones políticas en torno a la defensa de los derechos indígenas, la promoción de diversos eventos culturales y el acceso al territorio y al trabajo. Durante las distintas veladas grupales me explicaron que ellos en particular no tenían tanto interés en aprender a filmar, pero que concurrían como parte del “comité de comunicación” de dicha organización; sin embargo, me informaron que en sus comunidades había muchos jóvenes interesados en aprender a utilizar las cámaras.

Tres meses más tarde colaboré con Ladys González¹⁶⁷ en el dictado de talleres de videodanza durante el Festival Latinoamericano de Cortometrajes Lapacho, en Resistencia (Capital de la provincia del Chaco). Fue una grata sorpresa encontrarnos —muy a contrapelo del público esperado en el marco de ese festival— con Lissa y cuatro jóvenes de Paraje Maipú que habían viajado desde La Leonesa¹⁶⁸ para asistir al taller. Durante los tres días del festival trabajamos en el rodaje de un videodanza¹⁶⁹; a partir de esta experiencia, los jóvenes

¹⁶⁷ Desde 2014, Ladys González, profesora y especialista en videodanza, comenzó a dictar talleres a varios grupos indígenas del Chaco, en especial en la zona del Impenetrable a grupos *wichí* y *moqoit* y *qom* de San Bernardo y Pampa del Indio.

¹⁶⁸ La Leonesa es el pueblo contiguo a Las Palmas y es la localidad a la que pertenece Paraje Maipú. Más adelante se hace referencia a su origen e historia.

¹⁶⁹ El videodanza es un género que surge de la experimentación entre la danza y el registro videográfico. Se trata de filmes en los que la danza y el movimiento corporal son el tema central de la historia. En tales creaciones, la coreografía existe sólo en la película o el vídeo. Se remonta a la aparición del videoarte y los comienzos del cine, y su evolución camina paralelamente a lo largo de la historia. Esta videodanza narra la historia de una joven (interpretada por Lissa) que sale de su casa

reforzaron su pedido de querer aprender a filmar y acordé con ellos que pasaría el verano con ellos, en casa de la familia Lencinas.¹⁷⁰

En diciembre de 2015 visité Paraje Maipú por primera vez para panificar la estadía y conocer a los adultos. Recuerdo que almorcé con la familia que me hospedaría y que Miguel Lencinas, sabiendo que me interesaba por el audiovisual y por la historia del paraje, me contó cómo fue que empezaron a ver televisión, en los años 1990. No tenían luz eléctrica, así que Miguel compró un televisor a batería —el primero de la zona—; lo recargaban con el motor de un automóvil y la batería duraba una hora. Asistían a este espectáculo también los vecinos y el entretenimiento comunitario consistía en ver *La pantera rosa*, *El chavo del ocho*, *La familia Ingalls* y *El agente 86*, entre otras series y películas de los años 1970 y 1980, así como algunos dibujos animados clásicos que transmitía la antena de aire en ese momento. Este recuerdo contrasta con el presente de la comunidad: me encontré una televisión en cada cocina, algunas tablets y celulares, y la música, que sonaba permanentemente desde la radio o el televisor.

K-pop, música evangélica, algún chamamé o el rock nacional que provenía de la casa de una de las hermanas, casada con un criollo, se fundían con el cacareo de las gallinas y los gallos sueltos, el ladrido de algún perro, los aullidos mañaneros de los monos del monte —que llegaban a percibirse como una conversación lejana— y, por las tardes de verano, con el envolvente concierto de las chicharras; cuando alguien arribaba o partía, también el ronroneo de las motos se reconocía desde la distancia en el entramado de ese paisaje sonoro rural. La atmósfera era serena: niños, niñas y jóvenes jugaban tranquilamente; los mayores —sentados uno al lado del otro, en semicírculo— miraban el paisaje tomando tereré¹⁷¹ y haciendo cestas con juncos; las mujeres se peinaban las cabelleras largas, que las más jóvenes lucían teñidas con colores estridentes.

Era un lugar enigmático para mí, atravesado por realidades aparentemente contrastantes. Residí allí parte del verano de 2016 junto con María Eugenia Mora, cineasta chaqueña y estudiante de filosofía, con quien dimos un primer taller de cine, y volví varias

escuchando música *k-pop* con sus auriculares y se dirige a la plaza. Allí se encuentra con dos amigas y se ponen a bailar juntas.

¹⁷⁰ La primera etapa de la experiencia con la comunidad Paraje Maipú fue por fuera de los talleres organizados desde el Instituto de Cultura de Chaco, no tuvo ningún tipo de financiamiento externo. En un segundo momento volvía a la comunidad con un equipo reducido de mujeres para dicatar talleres de videodanza, que fueron financiados por el área Danza del Instituto de Cultura y por el Ministerio de Cultura de la Nación.

¹⁷¹ Infusión de yerba mate —y otras hierbas— que se bebe bien fría; es típica de Paraguay y el nordeste argentino.

veces durante 2016 y 2017, sola y en equipo; también recibí en dos ocasiones en mi casa a algunas de las chicas de la comunidad cuando asistieron a recitales de k-pop en Buenos Aires. El trabajo con estos jóvenes, principalmente con Lissa, Lía y Aldana Lencinas y con Romina y Claribel González se fue volviendo progresivamente dialógico y colaborativo.

Haber concretado esta experiencia, los objetivos perseguidos y, finalmente, la redacción de este capítulo, en gran parte, ha sido posible gracias a la convivencia con estas jóvenes mujeres, en la que se conjugaron la observación, la conversación y los silencios, y también las risas de timidez cuando las incomodaba y me derivaban a los adultos para que respondieran mis “preguntas de antropóloga”. Pasamos muchísimas horas viendo videos descargados de YouTube, editando sus trabajos e intercambiando mensajes por WhatsApp para concretar nuevos proyectos, transformarnos y aprender a hacer cine juntas.

I — UNA PECULIAR MANERA DE CONCEBIR EL CINE INDÍGENA

Con Eugenia Mora llegamos a Maipú los primeros días de enero de 2016 y la familia Lencinas nos alojó en su casa; ocupamos la habitación matrimonial, de Bernarda y Miguel¹⁷², que pasaron a la habitación de sus hijas Lissa, Lía y Aldana, quienes se mudaron con sus hermanos y sobrinos. Lissa, contrariamente a lo que esperábamos, participó muy poco en las actividades que desarrollamos en torno del cine, ya que ese verano estuvo trabajando en el supermercado chino de La Leonesa para ahorrar dinero con el objetivo de construir una sala de baile, con espejos, para los ensayos.

Comenzamos los talleres el sábado 9 de enero y el lugar de encuentro fue la escuela. Hubiera sido más sencillo dictar el taller en la casa de los Lencinas, pero buscamos un espacio público para convocar a personas de distintos barrios y parajes de la zona¹⁷³. Finalmente, participaron del taller algunos jóvenes de las familias Lencinas y González.¹⁷⁴

Con los jóvenes de Maipú, la dinámica de trabajo que planteamos en un principio no funcionó. Generalmente, como sucede en los talleres del CEFREC, buscamos propiciar

¹⁷² Padres de Gloria, Flaminio, Érica, Arnaldo, Dina, Lissa Lía y Aldana (de mayor a menor).

¹⁷³ Los días previos anunciamos el inicio del taller en dos radios locales; fuimos acompañadas y guiadas en la difusión por Juan Longo, comunicador *qom* que trabaja en la DCEA desde sus comienzos.

¹⁷⁴ Los González viven al lado de los Lencinas, Mario González es hermano de Bernarda, la esposa de Miguel Lencinas, por lo que los jóvenes son primos. Miguel también es pastor evangélico.

espacios horizontales donde cada participante pueda exponer sus opiniones, debatirlas y llegar de forma consensuada a la toma de decisiones. Esta manera horizontal y frontal parecía forzada para los jóvenes de Maipú: nuestro rol como profesoras, adultas y criollas nos daba cierta “jerarquía” y un monopolio de la palabra que no logramos romper, y las propuestas de debate eran seguidas por incómodos silencios y risas de timidez. Tras hacer una introducción sobre el cine y su práctica, presentamos un panorama sobre algunas experiencias de cine indígena y hablamos de la noción de “cámara como herramienta de lucha”, la “contramirada indígena” y la mirada militante sobre cine e indigenismo, temas que no tuvieron mayor eco. No había desinterés, la escucha era atenta y respetuosa, pero nos hicieron notar que su búsqueda iba por otro lado y evadieron el debate, quizás, para no decepcionarnos. Ellos querían filmar un video basado en un “drama”¹⁷⁵ rodado por una banda *k-pop* y hacer su propia versión o *remake*, lo que sacudió todos los planes que teníamos sobre el taller.

Hasta ese momento mi experiencia sobre cine con indígenas se había alineado con las temáticas generalmente trabajadas en otras regiones. Habíamos filmado relatos mitológicos con los shuar, habíamos rastreado la historia de un barrio indígena con los jóvenes del barrio Toba, habíamos abordado los saberes y los consejos de los ancianos en el barrio Mapic, pero realizar un video siguiendo la estética del pop industrial coreano, que retoma códigos audiovisuales guiados por criterios de mercado y que apunta a un público de masas (*cf.* Kim, 2016; Lee, 2013), no estaba dentro de nuestras expectativas y se distanciaba de lo que habíamos imaginado al viajar a una comunidad *qom* rural de la zona de Las Palmas, sobre cuya historia habíamos indagado previamente y pensamos que los jóvenes nos guiarían a través de esas trayectorias históricas que suponíamos los interpelarían. La bibliografía de especialistas en el campo del cine indígena hablaba de *supervivencia cultural*, de documentales sobre derechos indígenas (*cf.* Audeifeider, 1995; Ginsburg, 1991; Prins, 1997; Salazar, 2004) y era eso lo que teníamos en mente.

¹⁷⁵ Existe una gran diversidad de productos audiovisuales vinculados al *k-pop*. Por un lado, se pueden encontrar en la web distintos videos de tipo “vivos”, en los que los integrantes de la banda muestran su día a día a sus fans a través de distintas plataformas; también se producen videoclips, que presentan los temas musicales y sus coreografías, y hay disponibles online muchos ensayos filmados de coreografías. También se pueden encontrar shows televisivos en vivo y conciertos y, finalmente, un género denominado “drama”, que narra una historia de ficción que, en algunos casos, es el anticipo de la salida de un nuevo disco; no tiene diálogos ni performances musicales, aunque recupera algunos elementos estéticos del videoclip e incluye planos más largos. El drama que nos mostraron es de la banda denominada BTS (duración: 11:57, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Bt8648TNX1M>).

Ante esta propuesta inesperada no intentamos cambiar el curso de sus ideas o convencerlos de tomar otro camino —aunque expusimos nuestro punto de vista claramente—, sino que les pedimos que nos muestren su forma de hacer y de ser en comunidad. Nunca antes nuestro trabajo se había salido tanto de lo imaginado y de la mirada sobre el cine indígena que habíamos cultivado, pero movernos del libreto fue uno de los mayores aprendizajes obtenidos en el campo. Decidimos brindarnos con Eugenia como instrumentos para que ese grupo de jóvenes pudiera expresar su manera de concebirse y así comprender la peculiaridad de las estéticas aprendidas a través del *k-pop* y su rol en la comunidad. Para ello fue imprescindible dialogar con los mayores, incluso filmar entrevistas sobre la historia comunitaria, comprender su devenir y su religiosidad, en el marco de la cual los jóvenes de Paraje Maipú son un grupo que experimenta y se reinventa con gran creatividad. Con el fin de transmitir esta experiencia haremos una reseña sobre dos elementos claves para comprender este devenir: primero, la historia de los *gom* de la región de Las Palmas, y segundo, el evangelismo *gom* de esa región, principalmente a través de la figura del líder Mateo Quintana.

II — EL SURGIMIENTO DEL CAPITALISMO INDUSTRIAL EN LA REGIÓN DE LAS PALMAS

Tras la conquista militar del Chaco argentino, con la intención de expandir el capitalismo económico y abrir nuevas vías para la exportación de productos agroindustriales, se llevó el ferrocarril al Chaco y se unió el puerto de Barranqueras —sobre el río Paraná— con San José de Metán —en la provincia de Salta—, mediante una ruta que atravesaba toda la provincia chaqueña;¹⁷⁶ esto implicó una nueva campaña militar sobre los indígenas que se llevó a cabo en 1911.¹⁷⁷ Parte del territorio fue concesionado; en algunas regiones se formaron colonias y, principalmente, se crearon grandes latifundios destinados a la

¹⁷⁶ Ver los manuales Atlas Histórico del Nordeste argentino de Maeder y Gutierrez (1995). Puede encontrarse más información respecto del desarrollo de las vías ferroviarias y la expansión económica en Historia del Chaco, de Altamirano *et al* (1995).

¹⁷⁷ Esta campaña fue dirigida por el coronel Enrique Rostagno y estableció la línea de fortines sobre el Bermejo, lo que permitió —a través de la derrota de los caciques más importantes y la reducción de centenares de indios— la ocupación territorial por las fuerzas militares para el año 1915, así como la creación de cinco pueblos en Chaco y Formosa (Altamirano *et al.*, 1985; Rostagno, 1912 [1969]).

ganadería, el obraje y el cultivo. El propósito estatal manifestado por el general Benjamín Victorica de “limitar los terrenos”¹⁷⁸ a las poblaciones indígenas se llevó rápidamente a cabo; les fue restringido el acceso a los ríos de pesca y el acceso a los campos de caza, negándoles así sus condiciones materiales de subsistencia. Desposeídos y acorralados, algunos indígenas comenzaron a vender su fuerza de trabajo a las industrias que se instalaban y muchos pasaron a ser la mano de obra excesivamente barata de la industria azucarera y maderera; de esta manera ingresaban por primera vez al sistema de trabajo capitalista a través de contrataciones temporarias. (Gordillo, 1992; 2010).

En 1876, con el objetivo de poblar los nuevos territorios incorporados a la carta geopolítica argentina, el Estado promovió la colonización territorial mediante la Ley 817¹⁷⁹ de Inmigración y Colonización, conocida también como Ley Avellaneda. En ese marco se fundaron las primeras colonias de la región, incluidas la de Resistencia (1878) y la de Formosa (1879) —actuales capitales provinciales—, así como también la de Las Palmas, en el antiguo departamento de Solalinde (actual departamento Bermejo). En Las Palmas, en mayo de 1882, el empresario inglés Richard Hardy recibió en concesión veinte mil hectáreas con un contrato de arrendamiento por diez años. En 1885 solicitó las tierras de forma permanente acogiéndose a esa nueva Ley y, en 1888, un decreto presidencial de Juárez Celman lo reconoció como propietario. Ese mismo año, Richard Hardy le transfirió sus hectáreas a su hermano Charles¹⁸⁰ y, en 1887, ambos solicitaron ochenta mil hectáreas más al Estado¹⁸¹, las que efectivamente fueron transferidas a la compañía¹⁸² (Beck, 1998). Ya en 1915 esta empresa explotaba no sólo la caña de azúcar, sino también los bosques de quebracho —talaban árboles nativos para la obtención de tanino—; los Hardy, asimismo, tenían una destilería de alcohol, un aserradero, talleres de reparación y producción de partes de ferrocarril y fueron pioneros en la generación de energía eléctrica. Por otro lado, parte de

¹⁷⁸ Véase la cita que aparece en la introducción, en la p. 10.

¹⁷⁹ La ley especificaba el tipo de trazado que tenían que tener las nuevas colonias y ofrecía un marco para su administración. Proponía la *colonización directa* a cargo del Estado (que incluía el traslado de las familias que se instalarían, a las cuales se les adjudicarían chacras y se les brindaría el sostenimiento durante las etapas iniciales de la ocupación) y la *colonización indirecta* (el Estado otorgaba a particulares o a empresas la concesión de territorios para realizar la instalación de colonias en un plazo de dos o cuatro años (Beck, 1998, p. 183).

¹⁸⁰ Antes de su regreso a Inglaterra donde fallecería en 1891 a los 47 años de edad.

¹⁸¹ Esto fue posible gracias a la Ley N° 2.875, conocida como “Ley de liquidación”, promulgada el 21 de noviembre de 1891.

¹⁸² El primer nombre de la compañía, fundada en 1885 junto con el ingenio, fue Hardy y Cía. En 1909, cuando se transformó en una sociedad anónima, pasó a llamarse Las Palmas del Chaco Austral S.A (Beck, 1998, p. 186).

los dominios de la empresa se utilizaban para cría de ganado a gran escala (cf. Beck, 1998; Bitlloch y Sormani, 2012; García Pulido, 1977; Niklison, 1915).

En este imperio industrial trabajaron los familiares de la mayor parte de las poblaciones indígenas que actualmente habitan la región, generalmente contratados por particulares que explotaban terrenos de la zona para vender su producción agrícola al ingenio. Los estudios que abordan el ingenio Las Palmas son minoritarios si se los compara con las investigaciones realizadas sobre el eje de ingenios salto-jujeño, principalmente en lo que respecta a los estudios antropológicos.¹⁸³

En cuanto a las condiciones de trabajo, como explica el historiador Hugo Humberto Beck (1998), hacia 1920, la fábrica empleaba de manera permanente a un número cercano al millar de trabajadores y, en tiempos de zafra, este número ascendía a los tres mil, de los cuales dos mil eran indígenas tobas (p. 188). Las condiciones laborales eran extremas, incluso para los trabajadores estables —principalmente correntinos y paraguayos—, y la jornada laboral era de doce horas sin descanso, que solía extenderse a dieciocho sin paga suplementaria. La empresa había montado un artefacto de explotación no sólo de los territorios, sino también de los hombres que lo habitaban, un dispositivo para la más hostil y esclavizante explotación del hombre por el hombre. La población indígena era contratada estacionalmente en la época de cosecha; se trataba de un trabajo a destajo y por cada vagón de carga de aproximadamente mil kilos, el obrero recibía la paga de un peso. Según Beck (1998), “un indio acompañado por dos chinas peladoras alcanzaba a cargar diariamente dos vagones, con lo que percibía dos pesos diarios, lo que en realidad hacía un jornal de sesenta y seis centavos por persona, no contando en ello la apreciable labor de los niños, que trabajaban a la par de sus padres” (p. 188)¹⁸⁴. En un artículo del periódico *La Bandera Proletaria* (García Pulido, 1951 [1977]) se denunciaba la explotación laboral de los indígenas: “Hay que contemplar los pobres esclavos cómo trabajan ellos, sus mujeres y niños, machete en mano, dando tajos y tajos al dulce fruto: parecen figuras diabólicas que hubieran huido del infierno que describía Dante” (p. 115).

¹⁸³ El trabajo de Graciela E. Bergallo (2002) es la única etnografía dedicada en parte al ingenio Las Palmas. El antropólogo norteamericano Elmer Miller trabajó en la región investigando sobre mesianismo y abordó la figura del líder Mateo Quintana, pero no se refirió a la vida en el ingenio.

¹⁸⁴ Al igual que en ingenios del eje salto-jujeño, quienes se afiliaban como trabajadores eran los padres de familia; aunque sus esposas e hijos trabajaban a la par de manera informal, sólo el padre, varón y mayor de edad, percibía el pago (Weinberg y Mercolli, 2015, p. 102). En Las Palmas, este pago, estaba muy por debajo de la remuneración que recibían los cosecheros en otras regiones.

En el ingenio Las Palmas, parte del salario era retenido para cancelar adelantos realizados al empezar la cosecha y se les pagaba, primero, en fichas metálicas que los trabajadores debían cambiar por productos de almacén y carnicería en las proveedurías pertenecientes a la compañía¹⁸⁵; el resto se abonaba con dinero impreso por la misma empresa a modo de “bonos”, conocidos como “plata de Las Palmas”. Esto fue así hasta 1923, cuando se prohibió su impresión.

En 1925, la administración de la Sociedad Anónima Las Palmas del Chaco Austral pasó a manos de directivos argentinos. A pesar de este cambio, y a que las relaciones abusivas de explotación se iban tornando anacrónicas hacia mediados de siglo XX, el autoritarismo de la empresa tuvo continuidad y se conservaron la misma idiosincrasia organizativa y los vínculos hostiles entre patrones y trabajadores (Beck, 1998 y 1994; Bergallo, 2002; Domínguez, 1948 y 1955).

En la década de 1940, la Gendarmería Nacional instaló el Escuadrón N° 14 a dos kilómetros de la zona del casco del ingenio y allí se creó un nuevo pueblo. En ese lugar —actualmente La Leonesa¹⁸⁶— se asienta la comunidad *qom* Paraje Maipú, en el predio de los antiguos dominios del escuadrón. Al conversar con las familias *qom* de la zona, uno de los primeros temas que surgen es el del tiempo en el que trabajaban en la cosecha de caña y las migraciones por la región en busca de trabajo y alimentos. Son relatos sobre el sacrificio y el sufrimiento, sobre el despojo de los bienes materiales y el territorio, la persecución y la imposibilidad de generar vínculos simétricos con el mundo criollo. Los pobladores de Maipú cortaban caña en Las Coloradas, una de las tantas chacras subsidiarias del ingenio, que estaba ubicada sobre las márgenes del riacho Quiá (ver mapa en la figura 1) a treinta kilómetros del actual emplazamiento de la comunidad.

¹⁸⁵ La venta “ilegal” por fuera del monopolio de los almacenes de la empresa estaba prohibida dentro del dominio del ingenio. Por ello, sin competencia externa, los precios que los trabajadores debían pagar por los productos que se veían obligados a consumir eran abusivos.

¹⁸⁶ El 23 de noviembre de 1943 se crea el pueblo 4 de junio de 1943. Esta denominación cayó pronto en desuso, ya que los pobladores se siguieron refiriendo a la zona como La Leonesa, nombre que hacía referencia a la dueña del almacén, que provenía de León, España. En 1954, una ley provincial declaró a esa localidad cabecera del departamento en reemplazo de Las Palmas (Beck, 1998) y se oficializó la denominación por la que se la conocía popularmente.

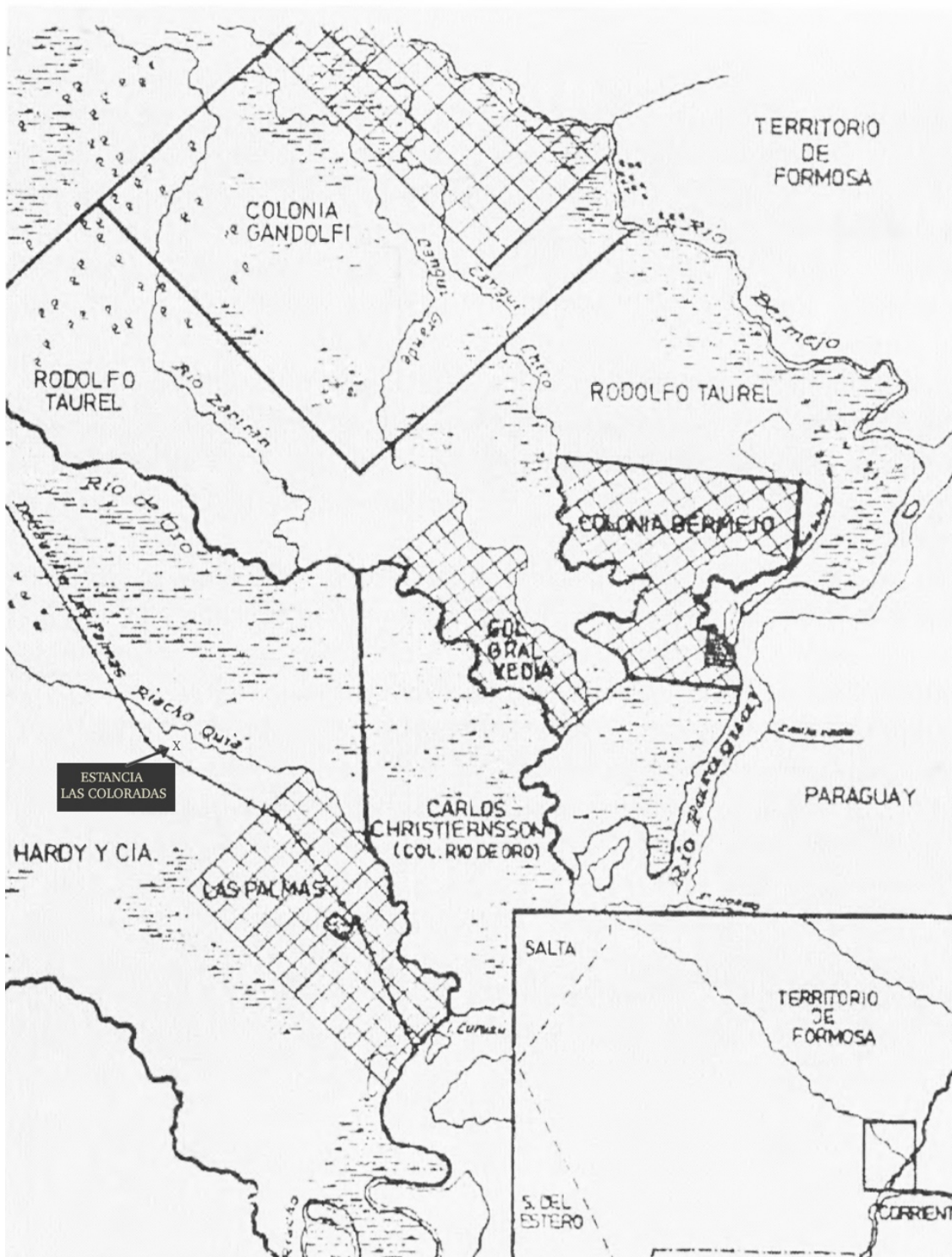


Imagen 8. Colonias del noreste chaqueño a comienzos del siglo XX. Se puede distinguir la zona donde estaba la estancia Las Coloradas, según la explicación de Miguel Lencinas (fuente: Beck, 1998, p. 191)

III — LA VIDA EN TIEMPOS DEL INGENIO Y DEL MOVIMIENTO DE ALABANZA DE MATEO QUINTANA

Los *gom* que habitan la zona de Las Palmas son denominados *gom tacshic*, en referencia a su ubicación geográfica, al este de la región chaqueña¹⁸⁷ (Bergallo, 2002; Miller, 1971; Tola, 2010). Las familias de Paraje Maipú pertenecen a este grupo y sus relatos explican que, durante varias generaciones, se desplazaron por la zona. En la primera mitad del siglo XX se establecieron en Las Palmas, donde comenzaron a trabajar en la cosecha de caña de azúcar para distintos hacendados que explotaban chacras subsidiarias al ingenio.

A pesar de que la administración del ingenio impuso la religión católica dentro de sus dominios¹⁸⁸, esta determinación no alcanzó a las poblaciones indígenas, que quedaban por fuera de los vínculos sociales tejidos allí, reducidos a pura fuerza de trabajo como “braceros” (los brazos como metonimia de la persona). En 1941, los *gom* de Las Palmas conocieron el Evangelio a través de John Lagar, un misionero pentecostal¹⁸⁹ norteamericano radicado en Resistencia, perteneciente a la Misión Go Ye (Cernadas y Citro, 2005; Miller, 1971, 1975, 1979). Como destaca Miller (1979, p. 85), este pastor cobró relevancia no sólo por su acción apostólica, sino también por brindar cursos de formación bíblica y colaborar en la obtención de documentos de identidad y títulos de propiedad territorial. Uno de los referentes de Maipú recordó que quienes asistían a su iglesia recibían otras enseñanzas además de la religiosa:

Él enseñaba también. No solamente enseñaba la Biblia, qué se yo. También daba una pequeña capacitación para ver si ellos podían escribir algo porque, por supuesto, les daba otros textos. Tenían que leer la Biblia, pero de paso les enseñaba a escribir.¹⁹⁰

Cuando la noticia de la presencia de Lagar llegó a la zona de Las Palmas, aproximadamente trescientas personas empezaron a viajar a Resistencia a pie o a caballo cada fin de mes; dos días les llevaba el viaje para asistir a la iglesia, que se encontraba sobre las márgenes del río Negro en el lugar donde actualmente está el parque 2 de Febrero. Como

¹⁸⁷ Habitan los territorios cercanos a los ríos Paraná y Paraguay.

¹⁸⁸ Como explica Beck (1998), Charles Hardy entre 1902 y 1907 invitó a los padres pasionistas de Buenos Aires a misionar en el ingenio. También es sabido que Hardy confrontó a los padres franciscanos, que trabajaban en la zona, ya que estos no acataban sus órdenes. En 1918 se construyó dentro del predio fabril la viceparroquia de Las Palmas, advocación de Santa Margarita, reina de Escocia. (p. 189).

¹⁸⁹ Para una caracterización del movimiento pentecostal, ver Miller (1979, p. 116-131) y Cordeu y Siffredi (1971, p. 132-134).

¹⁹⁰ Entrevista realizada a Mario González en agosto de 2016.

lo explica Miller (1979), la figura de Lagar fue muy influyente y muchos de los futuros líderes religiosos indígenas participaron de su congregación. Tras cuatro años de evangelización, Lagar se jactaba de haber tenido “una cosecha de diez mil almas” entre los tobas, que ahora “adoraban a un dios vivo y no al sol y la luna” (Miller, 1971, p. 150; 1979, p. 85).¹⁹¹ La acción de este misionero es un tema que surge en los relatos de los referentes de Maipú, y se refieren a él como la figura a través de la cual los primeros *gom* de la región conocieron el Evangelio¹⁹². Entre sus seguidores estaba el cacique Mateo Quintana, referente religioso que fundó el “movimiento de alabanza” —en un primer momento denominado “movimiento gozoso”—, a partir del cual se configuraría la religiosidad contemporánea de los habitantes de Maipú.

Quintana nació en la zona de Las Palmas cerca de los años 1920 y recibió la revelación de ser profeta estando cerca de los cuarenta años de edad. Su liderazgo y sus visiones orientaron a algunas comunidades *gom* de la región. Falleció en el año 1995, el día del padre, como lo recuerdan algunos referentes de Maipú. Uno de ellos nos explicó:

El anciano Mateo Quintana tenía una religión. Él vivía en Las Coloradas y nos la trajo antes de que la gente supiera qué era el Evangelio; no sabíamos qué era una religión evangélica, pero Mateo Quintana dijo que recibió un don espiritual (en ese momento, él vivía en Bartolomé de las Casas [provincia de Formosa]). Cuando recibió la promesa del Espíritu Santo, dijo: “Oí una voz que me decía que debía proclamar el Evangelio y predicar a todos, a todas las criaturas para que creyeran”.¹⁹³

Hay muy pocas referencias a este líder en la bibliografía académica. Elmer Miller, precursor de los estudios de religión sobre los tobas¹⁹⁴, relata brevemente su trayectoria (1979, p. 142-144), y Bergallo (2002)¹⁹⁵ aborda el movimiento de Mateo Quintana en un

¹⁹¹ Miller (1971, 1979) asume que este número es cuestionable y que no tiene en consideración el trabajo de la misión británica El Emmanuel, en El Espinillo (1934 a 1949), y de la misión menonita de El Aguará (1943 a 1955).

¹⁹² Como explican Citro y Ceriani Cernadas (2005), *Evangelio* es el término utilizado por los *gom* para dar cuenta de su adscripción religiosa, más allá de la denominación de las Iglesias que frecuentan. El movimiento del *Evangelio*, entre los *gom* de las provincias de Chaco y Formosa, presenta “la confluencia dialéctica entre el bagaje sociorreligioso nativo y una matriz ética-teológica-experiencial propia del evangelismo pentecostal” (p. 111). Este movimiento se originó en los años 1930, cuando tuvieron lugar los primeros encuentros entre grupos tobas con misioneros evangélicos, y tuvo un mayor impulso en la década del 1940, con la llegada de religiosos pentecostales. En los años 1950, este movimiento se institucionalizaría y obtendría un estatuto legal con el surgimiento de la *Iglesia Evangélica Unida*, la primera Iglesia indígena de Argentina.

¹⁹³ Entrevista realizada a Miguel Lencinas en mayo de 2016.

¹⁹⁴ Su tesis doctoral inició los estudios en este campo: *Pentecostalism among the Argentine Toba* (1969), Universidad de Pittsburg.

¹⁹⁵ Ambos autores se refieren a este líder por sus iniciales: MQ.

ensayo sobre los *gom* de la región de Las Palmas. Por otro lado, en un artículo, los misioneros Jacob Loewen, Alberto Buckwalter y James Kratz (1965 [1997]) llaman la atención sobre las prácticas poco ortodoxas de su movimiento, pero sin nombrarlo. Otras investigaciones, generalmente, han tomado a estos autores como fuentes primarias.

El movimiento de Quintana se mantuvo al margen de la afiliación a las Iglesias evangélicas chaqueñas. Según explica Orlando Sánchez, un referente *gom* (Bergallo, 2002), funcionó de forma independiente, sin fichero de culto¹⁹⁶ propio, por lo que en distintas ocasiones era invitado a asociarse a otras Iglesias, las que le ofrecían un espacio físico de reunión (la Iglesia Evangélica Unida fue la que más acogida le brindaba). Pero Quintana estaba en contra de la proliferación de Iglesias y denominaciones. Mario González lo expresó de la siguiente manera:

Él siempre decía que a él no le gusta tener, en el lugar en donde él vive, dos iglesias, porque si se instala otra iglesia en el mismo barrio, ya la gente se divide. Se divide porque no sabe a quién creerle: no sé si voy allá, no sé si aquello es más lindo o este lado es más lindo... Entonces la gente se divide y eso es lo que a él no le gusta; quiere que la gente tenga una sola iglesia. Por eso él mencionaba: “Nosotros acá [en Maipú] tenemos que tener una iglesia de treinta metros de largo para que entren todos los que vengan”.¹⁹⁷

El movimiento de Quintana, en sus inicios, sincretizaba prácticas tradicionales *gom* con elementos del culto evangélico. Por ejemplo, las danzas circulares y las curaciones eran, en distintos aspectos, similares a las que realizaban los *pi'oxonaq* (chamanes). Nunca se constituyeron formalmente como Iglesia y, tras la muerte de Quintana en 1995, no surgieron nuevos líderes. “Son grupos que andan sueltos; ahora aparecen acá, otro día, allá. Ellos son muy libres. Hacen [el culto] en la casa de los patrones, debajo de los árboles... No hay un liderazgo único”, explicaba Sánchez (Bergallo, 2002, p. 60).

Una de las características distintivas de este grupo era que utilizaba la Biblia en prácticas de curación quemando sus hojas, lo que fue asociado por Loewen et al (1965 [1997]) a la cura con humo de palo santo, que era utilizado tradicionalmente como desinfectante, purificador y protector ante las almas de los difuntos (p. 29).¹⁹⁸ Otra característica destacable la importancia que se le daba a los sueños; éstos, para los miembros

¹⁹⁶ Así se denomina el permiso legal para llevar adelante un culto religioso (Miller, 1971, p. 151).

¹⁹⁷ Entrevista realizada a Miguel Lencinas en agosto de 2016.

¹⁹⁸ Esta curación se realizaba con hojas de Biblia, sal y *toue*, una planta de la familia de las salicáceas (Miller, 1971, 1979).

del movimiento de alabanza, eran una referencia y una guía principal a través de las que se recibían visiones sobre la voluntad divina: “Él enseñaba el sueño y el Espíritu Santo [...]; muy parecido a las enseñanzas de antes”, refería un informante de Miller (1979, p. 143). A través de los sueños veían visiones que los orientaban en sus búsquedas y sanaciones. Mario González afirmó¹⁹⁹:

El sueño es como una guía para él. Mediante eso, por ejemplo, cuando los ancianos empezaban a soñar, o sea, veían visiones de noche (esa es la palabra exacta), soñaban sueños y empezaban a mencionar... Por ejemplo, unos sueños dicen: “Va a llegar el día en que nosotros tengamos tierra propia”.

Loewen et al. encuentran en las visiones otro elemento que articula el culto evangélico *qom* con las prácticas chamánicas, vinculado al éxtasis que se logra a través de la danza y el canto (p. 30). La comunicación con seres poderosos, como los distintos dueños —en sueños o a través de rituales—, era habitual en los chamanes²⁰⁰. Como explica Wright (2015), para los *qom*, “los sueños son experiencias no sólo reales, de una realidad más densa y legítima que la de la vigilia, sino también que ellas casi siempre portan un mensaje, una enseñanza, o una advertencia desde zonas del universo plenas de poder”. En los rituales de las Iglesias evangélicas, las visiones suelen producirse en el momento de éxtasis del culto y cuando se habla en lenguas (glosolalia). Con relación al éxtasis, otro elemento clave en el culto de Mateo Quintana era el baile o “salto”, en el que se encontraba el gozo; esta práctica suscitaba controversias con otros movimientos religiosos que tenían rituales menos festivos.

En la semblanza de este líder que encontramos en los trabajos de Miller hay algunos elementos que no coinciden con lo que he recabado en el terreno. Por ejemplo, su informante expresa que Quintana “hablaba en contra de todos los misioneros y de todos los blancos” (Miller, 1979, p. 143), lo que no se ajusta con los relatos obtenidos en el trabajo de campo sobre Quintana de los habitantes de Paraje Maipú, quienes subrayan que él veía un mejor porvenir a través del intercambio con los blancos y con los extranjeros (“gente que habla otros idiomas”).

Un trabajo más profundo sobre este movimiento sería de gran importancia dentro del campo de estudios de la religiosidad guaycurú, pero desbordaría los objetivos de la presente tesis. Por ello me centraré en la religiosidad de los habitantes de Paraje Maipú, según la

¹⁹⁹ Entrevista realizada en agosto de 2016.

²⁰⁰ El rol del sueño entre los *qom* ha sido abordado por diferentes autores, especialmente por Pablo Wright (cf. 1992; 2008; 2015).

información compilada en el campo y basándome también en algunas referencias de las fuentes arriba citadas.

IV — UN DEVENIR VISIONADO, EL LEGADO DE MATEO QUINTANA

En los años 1950 se inició una prolongada y progresiva crisis en el ingenio Las Palmas que llevó a que se fueran cerrando los distintos espacios de manufactura: la desmontadora de algodón, la curtiembre, la fábrica de aceite, los talleres, la carpintería (Bergallo, 2002, p. 37). Durante el Gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970), el ingenio pasó a manos del Estado y fue administrado, desde 1969 hasta su cierre definitivo en 1993, por el Ministerio de Acción Social.²⁰¹ Durante esta crisis, los habitantes de Maipú vivían en los predios administrados por la estancia Las Coloradas, en los márgenes del riacho Quiá, territorio explotado por Galo Pascual para el cultivo de caña de azúcar. Por lo que nos explicaron los referentes de esta comunidad, este hombre no era el dueño de los campos, sino que los ocupaba y explotaba y vendía lo producido al ingenio.

Algunas familias comenzaron trabajando en la cosecha en la zona del paraje Laguna Patos (partido de La Leonesa), en los campos privados de la familia Bianchi. Allí se cultivaba principalmente caña de azúcar y tabaco. Recién en los años 1970, como me explicó Miguel Lencinas, “se comenzaron a hacer las fichas en Las Palmas”, lo que significó que por primera vez ellos fueran reconocidos formalmente como trabajadores del ingenio, cuando éste ya había pasado a manos del Estado. Distintos referentes de Maipú nos contaron sus historias en varias oportunidades y también nos pidieron que las registráramos en video.

Miguel Lencinas explicó: “El ingenio Las Palmas es el lugar donde vivían nuestros mayores, donde trabajaban y donde se sometían a través de los años”.²⁰² En la década de 1970, con el proceso de quiebra del ingenio, las familias que vivían en Las Coloradas comenzaron a ser expulsadas; ya no se les permitió mariscar, sus viviendas fueron demolidas

²⁰¹ En el año 1989, a partir de la denominada *Ley de Reforma del Estado*, se decidió la privatización del ingenio. Esto produjo numerosas protestas y manifestaciones de los trabajadores que se organizaron tras la abrupta pérdida de sus fuentes de trabajo. El filme de Alejandro Fernández Mouján *Banderas de humo* (1987-1988) documenta algunos testimonios de este proceso de cierre y la lucha de sus trabajadores. En 1993 se produjo el remate definitivo de los dominios del ingenio y los indígenas del departamento de Bermejo exigieron la propiedad de sus tierras; reclamaron “30.900 hectáreas para el pueblo toba”. Así, en gran parte gracias a las gestiones de Mateo Quintana, se formaron los actuales barrios y parajes indígenas de la zona: Yatay, Pindó, Laguna Patos, Rincón del Zorro, Maipú, La Isla, barrio Belgrano, Villa Margarita (cf. Bergallo, 2002).

²⁰² Entrevista realizada a Miguel Lencinas en enero de 2016.

y sus huertos destruidos, lo que desató una gran crisis y una gran hambruna. Miguel Lencinas narró de esta manera ese momento de persecución y sufrimiento:

La gente que vivía en Las Coloradas, las treinta y seis familias²⁰³, sufrieron. Sufrió la gente porque el terreno donde ellos vivían lo alambraron todo —no tenían salida— y les prohibieron que sacaran leña, les prohibieron mejorar sus casas y la gente sufría. Cuando uno tiene que buscar la leña tiene que ir de noche, porque si es de día a lo mejor te encuentran los que recorren. La gente de ese señor te va a quitar la leña o, si no, te van a correr y te van a castigar. Entonces, la gente tuvo miedo de buscar la leña de día, entonces empezaron a buscar de noche. Cuando querían cortar horcones para la casa, para un armaje, tenían que ir al monte a la noche. Para traerlo al armaje tenían que traerlo de noche, y es el sufrimiento que vivía la gente. Hasta incluso mandaron personas para que aren alrededor de la casa con un tractor. Araron todo; hasta los bañitos tumbaron, todo tumbaron arriba de un tractor. Encima, la gente trabajaba con este patrón, pero lo mismo le prohibieron para sacar leña²⁰⁴

En ese marco, la figura de Mateo Quintana cobró gran relevancia. Por un lado, comenzó a viajar a Buenos Aires guiado por sus visiones, para negociar la obtención de las tierras ante el Gobierno de turno. Miguel dijo que algunos no le creían y le replicaban: “De balde si vos estás pidiendo este pedazo de terreno si no tenés plata. No tenés alcance porque el terreno te lo van a vender, ¿y con qué plata vas a comprar? Vos estás engañando a toda la gente...”. En junio de 1975, Mateo Quintana obtuvo el permiso para que las familias de Las Coloradas se trasladaran a Maipú, a un predio de mil hectáreas.²⁰⁵

Por otra parte, a través de sus visiones, Quintana transmitió a los suyos una perspectiva de cómo sería el devenir comunitario y pautó un plan de acciones que los conduciría hacia el bienestar. Quienes no lo siguieron se mudaron a los suburbios de Resistencia y, algunos de ellos, fundaron el barrio Mapic (ver capítulo 6).

²⁰³ Entre treinta y seis y treinta y ocho familias migraron para habitar Paraje Maipú. El número es variable según el entrevistado, pero mayormente se refieren a treinta y seis familias.

²⁰⁴ Entrevista realizada a Miguel Lencinas en enero de 2016.

²⁰⁵ Esta gestión ocurrió a través del Ministerio de Bienestar Social, dirigido por José López Rega durante el Gobierno de María Estela Martínez de Perón. El pedido se hizo a través de Argentino Cardozo, un *gom* del barrio Toba de Resistencia que había migrado a Quilmes (provincia de Buenos Aires) y que trabajaba para el secretario del ministro. Él lo ayudó a Quintana a escribir las notas, porque éste no sabía escribir ni expresarse fluidamente en castellano (cuando viajó a Buenos Aires sólo llevó escrita la lista de familias de Las Coloradas). La autorización de uso comunitario de mil hectáreas llegó del Gobierno nacional a través del Gobierno de Chaco. Estas familias fueron trasladándose de a poco a Maipú, de a cinco familias por vez; recibieron ayuda del Estado nacional y municipal durante la primera etapa de instalación y se les brindó herramientas y formación agrícola, así como también asesoramiento para organizar una cooperativa ladrillera. Este apoyo finalizó con el golpe de Estado de marzo de 1976.

Actualmente, Paraje Maipú cuenta con aproximadamente doscientos veinte habitantes, distribuidos en sesenta familias. Como medio de subsistencia, algunos se dedican a la cestería y venden sus productos fuera de la comunidad; realizan canastos, sombreros, sillas y distintos tipos de adornos con la hoja de palma (*chaic laue*) o con el junco (*cheena*); con las esteras (*canaxayaq*) realizan cortinas. Dentro de la comunidad funciona una fábrica de ladrillos (*lsoc*), que son vendidos en la zona. Por otra parte, realizan huertas comunitarias (sementera baja) en articulación con instituciones que ofrecen planes sociales. Otros pobladores son empleados en el municipio local por sueldos poco beneficiosos. Quienes forman parte de la minoría que tuvo la oportunidad de estudiar y llegar a un nivel terciario, trabajan como maestros de nivel primario e inicial), como enfermeros o como agentes sanitarios. Gracias a la instalación de una escuela dentro del paraje, denominada Francisco Quintana, cada vez más jóvenes y niños tienen acceso a la educación.

Para los *qom* de Maipú, las visiones de Quintana se siguen concretando en el presente. Por un lado, transmitió la noción de que los bienes materiales del blanco podían estar al alcance de los indígenas a través de la conversión religiosa, pero atribuyó a lo material una agencia particular en la que no se hallaba escindido de lo espiritual.

Bueno, él habla de oro, por ejemplo, porque la tierra... Dice que si uno trabaja consigue, consigue a través de la tierra. Y todo, por ejemplo, los materiales. El material que hay en la tierra, por ejemplo, ahí está el oro también, pero hace dos comparaciones. Una cosa es lo material y la otra cosa es lo espiritual, o sea, en este caso, si acepta la palabra de Dios, uno es como un oro también. Las dos cosas, o sea, la cosa material y la cosa espiritual, pero él se dedicaba más a la cosa espiritual.²⁰⁶

Un elemento clave, asociado al momento de conversión de Quintana, es que cuando recibe el *llamado*, él poseía bienes materiales. Se había ido a vivir a Bartolomé de las Casas tras casarse con una mujer pilagá que había conocido en Las Palmas en la cosecha de caña. Los grupos guaycurúes practican la residencia matrilocal, por lo que se fue a vivir con la familia de su esposa. En Bartolomé de las Casas recibió un terreno y tuvo la posibilidad de acceder a bienes materiales, pero, antes de que llegara la cosecha de algodón, recibió el llamado a hacerse al evangelismo. De la siguiente manera lo narró Miguel:

[Cuando Quintana vivía en Bartolomé de las Casas] lo ayudaron, le dieron herramientas, arado de mancera —todo completo— para cultivar la tierra; le dieron los bueyes para arar el terreno. Entonces, Mateo ahí empezó a trabajar, pero él siempre trabajaba en la

²⁰⁶ Entrevista realizada a Mario González en agosto de 2016.

iglesia; a él lo llamaron como un pastor más de la Iglesia Unida de Bartolomé de las Casas. Comenzó a trabajar en la religión y en la tierra que le dieron, y de ahí el pensamiento de él. Siempre decía que cuando vio que tenía herramientas, que tenía todo, dijo: Uh, ahora sí voy a conocer lo que es la riqueza, voy a conocer lo que es la riqueza porque voy a tener plata, voy a tener todo eso. Porque ahí sembró algodón, batata, mandioca, zapallo, sandía; todo sembraba y el pensamiento de él era conocer lo que es la riqueza, porque él conocía lo que es el trabajo del ingenio. Entonces, el pensamiento de él un tiempo antes de sacar el algodón... Estaba a punto para sacar el algodón y ahí recibió el Espíritu Santo. Ahí cambió todo, cambió porque hay un recibimiento espiritual. Dios le dio un don para que él empiece a trabajar sobre las palabras, salir a sembrar palabras, lo que le dieron —mensajes— para que anuncie lo que Dios quiere hacer.²⁰⁷

Quintana dejó atrás la posibilidad de alcanzar la riqueza material y se transformó en un predicador del *mensaje de Dios*; dejó la siembra del algodón por la “siembra de las palabras”. Esto es clave para entender cómo la búsqueda del bienestar para los *gom* de Maipú, tanto material como espiritual, se alcanza al descifrar la voluntad divina. Los mensajes generalmente llegaban a través del sueño, pero también, como explica Albert S. Buckwalter²⁰⁸, Mateo Quintana “decía que recibía mensajes de las aves y de fenómenos de la naturaleza, idea que cabía bien dentro de sus creencias tradicionales”. Ambas formas de recibir e interpretar mensajes han formado parte también de la cosmología guaycurú antes de evangelismo. En la actualidad, los habitantes de Maipú siguen recibiendo e interpretando mensajes de la misma manera.

Las predicciones de Mateo Quintana no se asemejaban a mandamientos ni a pasos a seguir, sino que eran visiones de un futuro mejor en el que era necesario confiar y que tendría lugar una vez que llegaran a Paraje Maipú, la “tierra prometida”; a ese futuro se arribaría por el camino de la espiritualidad y de la fe en el cumplimiento de lo predicho. Mateo anunciaba sus predicciones, pero también actuó y ayudó a sacar a su comunidad de un momento de profunda crisis.

Tres elementos claves dan cuerpo a estas predicciones. Primero, el intercambio con el hombre blanco y con personas de lugares lejanos con idiomas y saberes diferentes a los de los *gom*; segundo, el acceso a la tierra “prometida” vendría acompañado de la educación, una escuela propia, bienes materiales (viviendas de material) y servicios como la luz y el

²⁰⁷ Entrevista realizada a Miguel Lencinas a través de Lissa Lencinas en noviembre de 2018.

²⁰⁸ Comunicación del 27 de agosto de 1997. Citado en Bergallo, 2002, p. 70.

agua; tercero, las siguientes generaciones evolucionarían y serían la cristalización misma de lo visionado y lograrían alcanzar prácticas y saberes más *poderosos*. Transcribo dos testimonios en el que se puede encontrar el primero de los elementos mencionados:

Pero todas las cosas que el anciano Mateo anunciaba, que dice que iban a llegar el momento en que nosotros íbamos a tener un terreno, ahí nosotros vamos a entreverar a la gente criolla, ahí nos vamos a entreverar, vamos a conocer otras caras y otras lenguas. Cuando llegamos en este terreno ahí vamos a encontrar otras clases de lenguas. ¿Cuáles? Entonces nosotros nos dimos cuenta de que cuando entramos a este terreno venía gente de Alemania. Conocimos gente alemana; hablaba la gente y nosotros no entendíamos, pero había traductores que venían con ellos para dar ideas de cómo tienen que hacer. Y hay gente que viene a ayudar y hay gente que viene a conocer cómo vivía la gente. Entonces nosotros teníamos en cuenta todo lo que él decía; Mateo decía que iba a llegar el momento en que nosotros vamos a conocer gente que no conocemos.²⁰⁹

Y ahora que nosotros estamos acá y vemos todas las cosas... Hubo un tiempo que vinieron gente del exterior, de España, de Estados Unidos, de Italia. Todos los italianos. Ni los conocíamos ni entendíamos la lengua, pero lo que sí, estábamos ahí, y siempre nosotros pensamos lo que él [Mateo Quintana] dijo: “¡Mirá todos los que llegan!”²¹⁰

La limitación idiomática a la propia lengua indígena, y las consiguientes dificultades para la comunicación, contribuyeron al estado de indefensión en el que quedaron cuando fueron despojados de sus territorios y se vieron obligados a trabajar para patrones blancos. Así lo recuerda Bernarda González:

Y bueno, así como él les estaba contando, todo [lo que visionó Mateo Quintana] se cumplió. Sí, se cumplió todo lo que él decía. Y mi mamá [Ana], a veces, ella, así como también nosotros antes, no podíamos hablar. Pero ¡gracias a Dios!, a él [Quintana], ahora puedo hablar con ustedes así y no tengo más miedo. Y más antes, cuando yo los veía —si venían— tenía miedo: no sé qué cosa voy a decir porque no entendía nada. Y ahora agradezco que puedo hablar con ustedes, todo [...] a él, al único, a mi hermano, porque está en la escuela y él hablaba todo el castellano, y a veces a mí me pone nerviosa cuando estoy escuchando porque no entendía nada. Sí, pero ahora ya pasó todo esto.²¹¹

Y estas palabras nos llevan al segundo elemento enumerado, que se refería a la obtención de ciertos bienes del hombre blanco, tanto bienes materiales como saberes.

²⁰⁹ Entrevista realizada a Miguel Lencinas en enero de 2016.

²¹⁰ Entrevista realizada a Miguel Lencinas a través de Lissa Lencinas en noviembre de 2018.

²¹¹ Entrevista realizada en agosto de 2016.

Quintana tuvo la visión de que tendrían una escuela, un espacio donde los jóvenes pudieran hacerse de nuevos conocimientos, y también la visión de que lograrían acceder a algunos bienes materiales que habían conocido en el ingenio —vigilado por policía propia—, pero que habían permanecido fuera de su alcance. La luz eléctrica, por ejemplo, llegó a Las Palmas en 1885 —fue uno de los primeros lugares de la Argentina con electricidad (Beck, 1998)—, pero los *qom* de la región tuvieron acceso a ese servicio más de cien años después (en Maipú, el tendido se realizó en 2002). Miguel nos explicó de esta manera las predicciones de Quintana:

Vamos a tener las viviendas, vamos a tener el agua, vamos a tener la luz. Y cuando nosotros nos sentamos y parecía que lo estaba contando así, y yo le dije que parecía costoso eso, no sé cuánto... Entonces, en la medida que va anunciando va apareciendo uno por uno. Entonces dijo en un tiempo, cuando viene la bendición, vamos a tener la bendición grande, porque vamos a tener una escuela, vamos a tener una escuela propia en nuestro lugar, vamos a tener un jardín de infantes, vamos a tener una cancha de fútbol para la juventud, para la liberación de la juventud. Entonces, todo eso Dios está preparando, y esta diversión, dice, mientras que el joven tiene la juventud la siente, quiere divertirse. Entonces, Dios prepara todo. Después, más allá, vamos a tener un club de baile²¹². ¿Quién iba a creer eso?²¹³

Estos “bienes” permitirían una nueva agencia a la población indígena, una mayor autonomía; les posibilitarían salirse de las relaciones de sometimiento.

El tercer punto, clave en nuestra investigación, tiene que ver con cómo se concibe a la juventud desde este marco de las visiones proféticas. Miguel manifestó claramente que el tiempo de concreción de las predicciones es procesual: “No es de golpe, va de generación en generación; entonces, en la medida en que nosotros vamos controlando el tiempo en el que él está hablando... Él ya no estaba más, pero todo lo que él dijo [continúa ocurriendo]”. No todo se ha concretado aún, hay cosas que aún estarían por llegar y, para ello, consideran clave la transmisión de este saber.

Tenemos que estar hablando siempre a nuestros chicos, a nuestros hijos, a nuestros nietos para que ellos sepan cómo tenemos que manejar esto. Por eso también dice que trae mejoramientos, trae plantas. Así es como dijo: la cancha de fútbol, el club de baile, la salita... ¡Vamos a tener todo completo! Entonces, Maipú va a ser el más nacido de

²¹² El club de baile es algo que aún no se concretó. Hace referencia al proyecto de Lissa de tener una sala de ensayo propia en Maipú.

²¹³ Entrevista realizada a través de Lissa Lencinas en noviembre de 2018.

todos y no solamente eso. Y dijo: “Ven, ustedes ahora están danzando, están gozando con la guitarra, pero los que vienen detrás de ustedes tienen otra actuación, tienen otro manejo de la danza dentro de la iglesia. Pero no lo ignoren, sino que ustedes tienen siempre que darse cuenta de esta cosa, porque Dios está trabajando, porque vos no sabés el día, porque dice que va a haber otro que Dios le va a enviar, un mensajero. Lo que ustedes aprendieron, eso tienen que sostenerlo para siempre”, eso dijo Mateo.²¹⁴

Las actuales generaciones de jóvenes y niños son quienes estarían llamados a terminar de concretar las visiones proféticas; ellos alcanzarían un mayor poder. No son adoctrinados con normas rígidas ni trayectorias que deberían seguir, sino que a ellos se los contempla como a la generación que producirá cosas novedosas y adquirirá saberes que los llevarán hacia algo desconocido, hacia un porvenir donde las predicciones, a su vez, se renueven.

Bernarda nos expresó cómo las visiones se concretan en las nuevas generaciones: “Ahora nuestros hijos alcanzaron a ver las visiones [de Mateo Quintana], lo que él estaba diciendo; aunque nosotros no pudimos, nuestros hijos, nuestros nietos, alcanzaron”. Al decir “alcanzaron” se estaba refiriendo a que las visiones se concretaron en ellos. Los jóvenes y los niños gozan de una gran libertad de expresión y experimentación y, los de paraje Maipú, son especialmente inquietos y están ávidos de nuevos conocimientos. Practican ajedrez, deportes diversos y han innovado en las danzas dentro del culto evangélico y fuera de él, ya que han incorporado la danza y la música *k-pop* a su dinámica comunitaria. En cuanto a las nuevas danzas, Miguel afirmó:

Entonces, a la gente acá, en la zona nuestra, él [Mateo Quintana] siempre comentaba, y tenemos eso porque él siempre decía: “La generación que viene detrás de ustedes tendrá otra danza, pero es distinta a la que ustedes recibieron. Tienen otra clase de danza, pero la que viene detrás de ustedes es más poderosa, va a ser entreverada. Así como les dije hoy, nosotros, en la parte de allá del campo, nosotros poco y nada nos entreverábamos con la gente criolla —poco—. Pero cuando vinimos para acá y recién conocimos, ahí recién podemos entreverarnos, podemos hablar frente de un criollo, podemos hablar otras lenguas”.²¹⁵

Los jóvenes serían la concreción de esas visiones. El hecho de que practiquen danzas de lugares lejanos y que su comunidad los habilite a hacerlo se vincula con este marco interpretativo del devenir providencial propuesto por Mateo Quintana; son la generación que podrá tener un mayor intercambio fuera de la comunidad y un mayor poder. En el marco

²¹⁴ Entrevista realizada a través de Lissa Lencinas en noviembre de 2018.

²¹⁵ Entrevista realizada en mayo de 2016.

también de una cosmología basada en relaciones asimétricas (*cf.* Introducción y capítulo 3), el vínculo con los blancos también posicionó al indígena en una relación desigual, de menor poder (Miller, 1977, 1979; Wright, 1997, 2008). Recordemos que, antes del evangelismo, los chamanes eran los principales mediadores con estos seres, rol que se vio muy debilitado tras la colonización y la evangelización (Cordeu y Siffredi, 1971; Miller, 1971, 1975, 1979; Loewen *et al.* 1965 [1997]). Lo visionado por Quintana —como misionero y como chamán— como es el caso de las nuevas danzas “recibidas”, será también una nueva vía de poder para las nuevas generaciones.

Mario González, hablando de los jóvenes, nos explicó que éstos tenían *visiones*; no del tipo de las visiones de Mateo Quintana, sino en relación con la capacidad de aprender cosas nuevas e incorporar, de esa manera, *nuevas visiones*. Relacionó esto con algo que, en el Antiguo Testamento, expresaba el profeta Joel:²¹⁶

Claro, y eso es lo que yo les decía: los sueños es algo muy de parte de Dios también. ¿Saben por qué les digo esto que viene de parte de Dios?, porque está escrito en las Sagradas Escrituras. El profeta Joel, antes de que venga Jesús, él ya empezó a predicar esto y decía: “Nuestros jóvenes verán visiones”. No. “Los ancianos soñarán sueños y los jóvenes verán visiones”. O sea, las dos cosas. Acá significa las dos cosas: “Los ancianos soñarán sueños y los jóvenes verán visiones”. En ese tiempo, Mateo se ocupaba demasiado a través del sueño porque eso creía que se iba a cumplir. Los jóvenes de hoy tienen otra visión y la visión es esto, lo que estamos haciendo hoy. Tenemos que transmitirles, transmitiéndoles para que ellos puedan aprender el día de mañana cómo es una lucha, cómo fue él [Quintana]. Así es, son cosas muy sagradas esas, muy sagradas.²¹⁷

Las visiones a través de los sueños han sido estudiadas por diferentes autores, en primer lugar, Métraux (1973) en sus conversaciones con sus informantes Kedoc y Pedro²¹⁸ analiza el sueño para los *qom*. La interpretación de los textos evangélicos se transforma para comprender el presente, el pasado y el futuro, para renovar la mirada sobre la juventud y contemplar la concreción de las profecías que guiaron a esta comunidad hasta el día de hoy.

²¹⁶ “Y acontecerá en los postreros días, dice Dios, que derramaré mi Espíritu sobre toda carne, y vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán; y vuestros jóvenes verán visiones, y vuestros ancianos soñarán sueños”.

²¹⁷ Entrevista realizada en agosto de 2016.

²¹⁸ Las entrevistas a estos informantes fueron realizadas durante el trabajo de campo de Métraux entre tobas y pilagás de Campo del Cielo en los años 1930.

V — LOS JÓVENES DE PARAJE MAIPÚ, EL K-POP Y EL CINE. UNA PECULIAR MANERA DE HACER-EN-COMUNIDAD

Para comprender la iniciativa de estos jóvenes de realizar videos basados en el *k-pop*, tuvimos que desandar el recorrido hasta aquí trazado. Su búsqueda no obedecía a una moda o a un deseo impuesto por la sociedad de consumo —aunque las comunidades indígenas chaqueñas no quedan por fuera de la influencia de estos mecanismos—; su libertad para experimentar y para aceptar influencias foráneas se vincula a la historia de la comunidad y a cómo los jóvenes son concebidos como la cristalización de un futuro mejor, más “entreverado”, en el que los elementos de tierras lejanas se reinventan en el *habitus*²¹⁹ comunitario de estos *qom*. Para que llegaran al *k-pop* fue clave su gran dedicación a la danza, a la que primero renovaron en el espacio del culto evangélico.

Mateo Quintana y sus seguidores establecieron un tipo de culto sincrético que no era aceptado por las otras facciones evangélicas.²²⁰ Como ya dijimos, los textos bíblicos no eran tan centrales en sus prédicas y, por el contrario, la danza tenía una gran relevancia. El misionero menonita Albert S. Buckwalter se refiere brevemente a esta peculiaridad:

Durante las reuniones, en lugar del periodo dedicado a la predicación del mensaje de la Biblia, que era parte integral del culto cristiano entre los indígenas, MQ había impuesto el rito de la danza; no una danza simple, sino con un esfuerzo tal que el danzante muchas veces caía al fin en un trance. Sin duda esa práctica estaba relacionada con las costumbres del pasado, en las que el individuo buscaba tener alguna visión esotérica que le trajera mensajes de otros seres que tuvieran más autoridad que los mensajes de meros seres humanos.²²¹

Los habitantes de Maipú no practican el culto regularmente, sino que lo organizan en fechas festivas, cumpleaños, aniversarios, encuentros entre iglesias o con la llegada de pastores de otros lugares. Los jóvenes comenzaron a innovar en las danzas en 2006, cuando un grupo de ocho mujeres empezó a crear nuevas formas coreográficas, distintas a las ya establecidas en el marco del culto²²². Tomaron la idea de otro grupo de la zona, que había comenzado a experimentar anteriormente, y creaban coreografías de tres o cinco minutos

²¹⁹ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997.

²²⁰ Por ejemplo, durante de la celebración ritual de la última cena, reemplazó el pan y el vino por pastillas de menta y por agua (cf. Bergallo, 2002; Miller, 1979, 1971).

²²¹ Comunicación del 27 de agosto de 1997, citada en Bergallo (2002, p. 70).

²²² Para los *qom* del este formoseño cf. Citro (2009).

que se repetían una y otra vez, aumentando la velocidad, durante horas. Lissa nos contó sobre la duración del culto y el entusiasmo con el que danzan:

En la iglesia a veces son cinco o menos horas, pero la mayoría de las veces son cinco horas que duran los eventos. Siempre se juntan para celebrar algún cumpleaños o alguna celebración que hacen dentro y ahí vemos que la gente se interesa adentro de la danza, más que nada los grupos de danza. Antes, hace mucho, el tema de los horarios era así: empezaba desde las ocho hasta las dos de la madrugada; eran los eventos de la iglesia y por ahí no llegabas cansada, capaz que por el entusiasmo que te daba incorporarte dentro de un grupo de danza. No sé.²²³

Actualmente, el grupo de danza evangélica de Maipú se llama “Dios es amor” y cuenta con treinta y seis jóvenes y niños que elaboran coreografías y las van renovando en cada encuentro. Han incorporado también vestimentas que los identifican (cuando recién comenzaron en 2006 utilizaban remera blanca y falda o pantalones azules; al cumplir cinco años, las remeras pasaron a ser azules con una inscripción en blanco) y han cobrado cierta relevancia dentro de región. Al comienzo, la práctica de coreografías dentro del culto evangélico chocó con la manera en que la danza era concebida. Como expresó Bernarda, la danza es algo que se *recibe*, no se aprende. Ella nos narró el momento en que una mujer amiga de ella *recibió la danza*: sintió un fuego en el pecho y no lo pudo aguantar y se puso a llorar. Mateo Quintana le explicó que estaba recibiendo “un *Espíritu Santo*”; cuando miraron hacia atrás, las otras chicas empezaban a danzar. “No sabemos cómo es que nosotros danzamos”, nos dijo.

²²³ Entrevista a Lisa Lencintas realizada en febrero de 2016.



Imagen 9. Fotografía del grupo de danza evangélica Dios es Amor (crédito: Lissa Lencinas)

Cuando los jóvenes comenzaron a preparar coreografías para el culto, hubo ciertas controversias; algunos miembros de la comunidad y de la iglesia consideraban —como nos explicó Bernarda González— que “la alabanza no se practica”. La danza de alabanza era algo que se recibía y que surgía espontáneamente como manera de conexión con el plano espiritual. Bernarda nos explicó que ella comprende este cambio en el marco de un cambio generacional:

Ahora es más moderno, ellos tienen sus coreografías. Antes no, así nomás danzaban, pero ahora cambió todo, ahora la veo cuando ella hacía cosas, danzaban. A veces estoy así, adentro mío, contenta porque ella [Lissa] empezaba a danzar y por todo lo que ella hacía. La cabeza tiene esa música, ya está grabada; parece que está escuchando lo que tiene que hacer ahora en la iglesia. Como ella dijo, parece que los demás se echaron atrás, pero ahora tiene que seguir. Está viendo a los más chiquititos, tienen más su danza, son los que la apoyaron a ella.²²⁴

²²⁴ Entrevista a Bernarda González realizada en febrero de 2016.

En 2014, los jóvenes de Maipú descubrieron el *k-pop* a través de una telenovela coreana emitida por un canal televisivo dedicado a ese género, en la que el protagonista era parte de una banda.²²⁵ Ese mismo año, a través de Facebook, supieron que el presidente del Centro Cultural Coreano de Argentina ofrecería una conferencia en Resistencia. Lissa, que había cobrado su primer sueldo como maestra bilingüe, invitó a sus hermanas Lía y Aldana a asistir. En ese encuentro observaron que había muchas otras personas interesadas en el *k-pop*. Lissa recuerda que Aldana tomaba nota de los distintos grupos que otros jóvenes iban nombrando al pasar y que, al regresar a Maipú, buscaron información sobre ellos. Infinit y Shine fueron las primeras bandas que los motivaron a bailar y a aprender sus coreografías. No había internet en Maipú, por lo que viajaban unos pocos kilómetros hasta La Leonesa para descargarse los videos de YouTube²²⁶ y llevarlos a la comunidad en pendrives. Progresivamente empezaron a descubrir más videos y bandas y a explorar más profundamente el universo *k-pop*; adaptaron las coreografías a su grupo de baile —a los géneros y las edades— y formaron el grupo denominado B4ever²²⁷, que continúa activo hasta el presente. Han desarrollado una estética particular; han incorporado elementos a la vestimenta (como gorras con visera, remeras con inscripciones de las bandas *k-pop* y distintas detalles característicos de estos grupos coreanos) y se han teñido el pelo de acuerdo con lo que ellos llaman *k-pop style*. El grupo tiene trece integrantes, principalmente jóvenes y niños de las familias González y Lencinas, y cada uno tiene preferencia por una banda. En torno a los bailarines, otras mujeres jóvenes que no bailan colaboran buscando nuevas bandas *k-pop* y coreografías; ellas se han vuelto grandes conocedoras del estilo y se mantienen al tanto de las novedades; su rol es indispensable dentro del grupo.

Para los adultos, sus hijos, sobrinos y nietos también *recibieron* esta danza y lo hicieron de acuerdo con las visiones de Quintana: “Llegará el momento en que habrá una danza más hermosa; ustedes ahora dan saltos, pero llegará el momento en que va a haber una danza distinta como hacen los hermanos blancos, los criollos. Algún día llegarán. No estarán los que están danzando; un video ustedes van a ver. Ustedes no llegan, pero los nietos, los hijos, van a llegar algún día”²²⁸, contó Bernarda que fue predicho. Para ella, ver danzar a sus

²²⁵ Según nos explicaron, habían elegido esa emisión porque no incluía escenas de sexo explícito y podía verse en familia.

²²⁶ A partir de 2017 comenzaron a tener mayor conectividad a través de los teléfonos móviles, porque mejoró el alcance de la red telefónica de la zona.

²²⁷ El nombre se lee en inglés *Be forever* [Ser para siempre] y fue propuesto por Romina González, quien me explicó que hace referencia a la unidad del grupo y al deseo de ellos de seguir estando juntos.

²²⁸ Entrevista realizada a Bernarda González en mayo de 2016.

nietos es emocionante porque en ellos ve la concreción de las predicciones. En cuanto al concepto *recibir*, es aplicable a la danza, pero se extiende también a otro tipo de dones y poderes.

El grupo de *k-pop* B4ever, en cuanto a sus integrantes, es una versión reducida del grupo de treinta y seis que danza en la iglesia. Nos explicó Lissa Lencinas que ellos distinguen los términos *danza* y *baile*. La *danza* tiene lugar en el marco del culto evangélico y el *baile* describe la práctica de las coreografías *k-pop*. La corporalidad, en el marco de la iglesia, se ve restringida por las normas de ese ámbito; el *k-pop* ofrece otro tipo de experimentación, de “inspección” del cuerpo.

Nosotros siempre vamos a seguir al bajo en las canciones de las iglesias, y en el otro estilo, en el *k-pop*, nosotros vemos el modo en que ellos [los coreanos] inspeccionan más el cuerpo que nosotros cuando inspeccionamos el cuerpo en el grupo de danza, ya que en el grupo de danzas de la iglesia nosotros buscamos coreografías acordes a las canciones y acordes a lo que nosotros podemos movernos dentro de la iglesia, porque no todos podemos hacer las coreografías dentro de la iglesia.²²⁹

El grupo de baile *k-pop* B4ever tiene una dinámica de trabajo horizontal, con roles complementarios que forman parte de las actividades comunitarias de la familia extensa, por ejemplo, el cuidado de los más pequeños (Lissa nos explicó que cuando su sobrina Victoria era bebé, ella y otros jóvenes colaboraban en su cuidado y crianza; no veía esto como una dificultad, sino que la tomaba en brazos y ensayaba con ella para practicar con más peso, lo que le servía para luego sentirse más ligera). Buscan que haya consenso en la elección de las coreografías y que nadie tenga que bailar a disgusto. Lissa nos relató una situación que surgió cuando una de sus primas no estuvo de acuerdo con una manera de bailar:

Sí, porque hay cuestiones que ella nos dice: “No, no me gusta esto; no, no me gusta aquello”. Entonces por ahí buscamos la manera de que encuadre todo. Si nos gusta a todos siempre buscamos la vuelta o prácticamente siempre hay uno que no le gusta, pero tratamos de buscarle la vuelta para que se interese en ese tema, en varios temas.

Este tipo de organización consensual y de permeabilidad a los cambios en las decisiones fue también la forma en que los jóvenes de Maipú nos propusieron trabajar durante la realización del video. Nos enseñaron los roles complementarios que tenían y, a su vez, la flexibilidad de esos roles. Ante distintos elementos que podríamos ver como

²²⁹ Entrevista realizada a Lisa Lencintas en febrero de 2016.

limitaciones, por ejemplo, no tener espejos para ensayar, los jóvenes de Maipú encuentran maneras de franquear las restricciones con humor. Nos explicaron que Ramiro, uno de los bailarines, tiene una peculiar manera de ayudar en la práctica de la danza: cuando alguien está probando un nuevo paso, se le para en frente y lo imita, a la vez que le dice: “Yo soy tu espejo”.

VI — LA PELÍCULA DE LOS JÓVENES DE PARAJE MAIPÚ

Durante los encuentros que hemos tenido durante dos años, los jóvenes de Maipú, han realizado distintos videos: un cortometraje llamado *El sueño*, dos videodanzas y algunos ejercicios en los que experimentaron consignas previamente pautadas. Quisiera detenerme ahora en *El sueño*, que fue el producto del taller que dicté con Eugenia Mora durante el verano de 2016, cuya edición se terminó a lo largo de ese mismo año.

Como ya explicamos, la primera propuesta de guion fue la de realizar una *remake* de un drama *k-pop*. Esto lo propuso Claribel González, que tenía una idea algo rígida sobre el tipo de video que quería realizar y se mostraba muy tímida en el momento de dialogar con nosotras. Le dijimos que sería prácticamente imposible hacer lo que ella nos proponía, que sólo lograríamos una mala copia, pero que estábamos abiertas a consensuar otras historias posibles y a modificar lo que ella nos proponía. Le resultó frustrante no poder avanzar en su idea, y nuestra manera de mediar fue explicarle que podíamos tomar aspectos estéticos del video que le interesaba, para anclarlo en el territorio local. Grupalmente empezaron a pensar en locaciones y posibles escenarios. A partir de las ideas que iban surgiendo, Romina —hermana de Claribel— se hizo cargo del relato y, en la siguiente reunión, apareció con una libreta en la que había escrito un guion y una descripción detallada de escenas, planos y locaciones; realizó prácticamente un guion técnico sin saber de qué se trataba. Los jóvenes nos fueron mostrando su forma de organizarse en torno a las propuestas que hacía Romina. Aldana tomó la iniciativa de asumir el manejo de la cámara; ella no baila, no le gusta la exposición pública y no quería interpretar un papel; sin embargo, la convencieron de que debía tener una breve intervención, porque entendían que era importante que todos estuvieran en la película. Otro “conflicto” ocurrió con Lía, quien prefirió que no se mostraran las imágenes que le habían tomado aunque eran del gusto de la mayoría; sin presionarla para que cambiara de opinión, respetaron sus decisiones sobre cómo aparecer frente a la cámara.

El primer día de rodaje, antes de comenzar a filmar, nos mostraron unos planos que habían hecho con una *tablet* mientras nosotras nos dedicábamos a otras actividades; con esa herramienta habían ensayado ideas, a modo de borrador, que querían realizar luego. En comparación con otras experiencias de enseñanza de cine, encontré que estos jóvenes incorporaban los conocimientos técnicos de forma muy rápida; pensaban en la edición durante el rodaje: intercalaban planos cortos con planos largos, iban creando una gradual presentación de los personajes desde los encuadres.

Intervinimos muy poco en las decisiones estéticas. La filmación se desarrolló de una manera calma y fluida. Entre Aldana y Romina conversaban mucho los posibles abordajes, mientras que los otros participantes proponían ideas y explicaban cómo querían aparecer frente a la cámara. El papel que cumplíamos Eugenia y yo era el de acompañar, observar y aconsejar.

Al igual que en el baile, en el que las coreografías se adecúan a la cantidad de personas y a sus edades, esa misma flexibilidad tuvo lugar en la realización de la película, en la que supieron adaptar lo planificado a las circunstancias. Por ejemplo, el segundo día de rodaje teníamos en nuestro cronograma la filmación de las escenas finales de la película en las ruinas del casco del ingenio Las Palmas. Lissa había pedido a la Municipalidad de La Leonesa que nos trasladaran en una camioneta y, para ello, nos encontramos en la escuela a las nueve de la mañana a la espera de que pasaran a buscarnos. La camioneta prometida no se hizo presente; cuando empezábamos a sospechar que se habían olvidado de nosotros, ya estábamos utilizando ese tiempo de espera en planificar un nuevo cronograma de filmación. De regreso a la casa, algunos jóvenes se detuvieron en la iglesia; más tarde supimos que habían rediseñado la escena y la locación y habían elegido una habitación de un edificio abandonado donde anteriormente funcionaba una guardería. El rodaje fallido no provocó enojo o desilusión, simplemente modificaron la escena que filmaron por la tarde, siempre con buen ánimo y aprovechando las nuevas posibilidades.



Imagen 10. Rodaje en la antigua guardería, escenas de la realización del grafiti. Aparecen Claribel, Romina, Lía y Melina (fotografías: Carolina Soler).

En el filme se utilizan muy pocos diálogos. El argumento relata la historia de Ramiro, que se despierta solo en su casa y prende el televisor; en él se ve a sí mismo bailando *k-pop* con sus familiares. Esta situación lo moviliza a salir a buscarlos, pero finalmente descubre que todo se trataba de un sueño, ya que todos juntos despiertan y salen corriendo a festejar con la luz del atardecer.

La estructura de la película es la siguiente: hay una introducción donde aparece Claribel haciendo un grafiti de B4ever en un espacio abandonado. Al terminar el grafiti deja caer el aerosol, que rueda hacia la cámara; aparece el título del filme —*El sueño*— y, debajo de éste, el subtítulo: *Una película de B4ever*.



Imagen 11. Fotogramas de la introducción del filme.

La escena siguiente muestra a Ramiro durmiendo en la habitación. Hay un fundido al blanco en la transición entre el plano continuo de la cámara que ingresa al cuarto y el plano fijo de perfil en el que Ramiro despierta. Este personaje se incorpora, se sienta en la cama, enciende el televisor y ve al grupo de baile B4ever. Paralelamente se muestran imágenes de los integrantes de ese grupo realizando sus actividades cotidianas: Nahim juega al fútbol, las más jóvenes —Ayelén, Ángeles, Melina y Melanie— ensayan una coreografía, Aldana trabaja en una computadora, Lissa prepara una clase para la escuela y Romina se peina frente al espejo (en este orden). Ramiro apagar el televisor y sale de su casa a encontrarse con ellos.



Imagen 12. Fotogramas de la escena del despertar.

Parte en bicicleta y atraviesa distintas calles de un paisaje rural. Primero busca a Romina, que se estaba peinando, y salen de la casa caminando juntos.

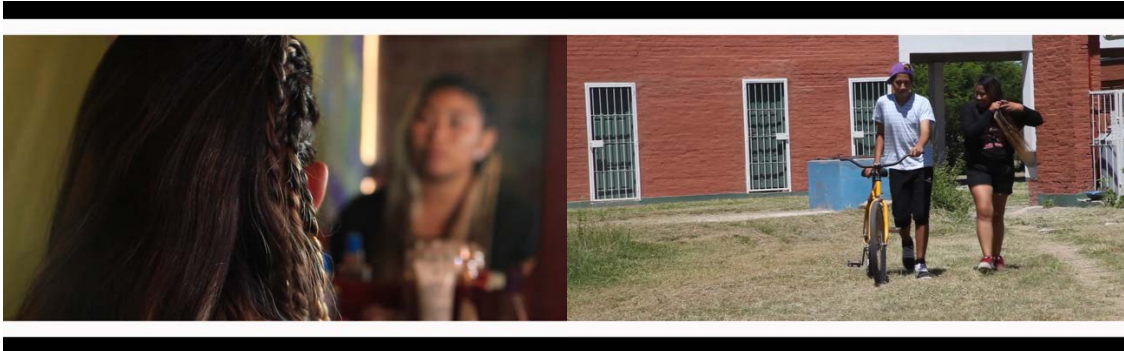


Imagen 13. Fotogramas de la escena del encuentro entre Ramiro y Romina.

Aparecen imágenes del ensayo coreográfico. Suena un teléfono y toman conciencia de la hora. Una de las bailarinas dice: “Melina, ya son las once y cuarenta, tenemos que ir a la casa” y salen del cuarto. Aparecen imágenes de Nahim jugando al fútbol.



Imagen 14. Fotogramas de la escena del baile y de la escena del fútbol.

La escena siguiente muestra el encuentro, en la calle, de las mujeres jóvenes que estaban bailando con Ramiro y Romina. Se dirigen todos juntos a la casa donde está Lissa con su hermana Lía; Lissa trabaja mientras Lía le ceba tereré. La llaman a Lissa desde el patio y las dos salen corriendo a encontrarse con los demás.



Imagen 15. Fotogramas de la escena del encuentro.

Nahim se suma al grupo y lo saludan afectuosamente. Juegan con una pelota, sonríen; el grupo se muestra alegre por el encuentro a la sombra de un árbol. En la próxima escena aparece Aldana, que continúa trabajando en la computadora. Le suena el teléfono celular, atiende y le dicen que se sume al encuentro. Llega a la reunión grupal y parten juntos hacia otro sitio.



Imagen 16. Fotogramas de la llegada de Aldana y de la caminata que sigue al encuentro.

La siguiente escena es en el mismo espacio donde fue pintado el grafiti por Claribel. Se inicia con un plano del mismo envase de pintura en aerosol que rodó al final de la introducción. Ramiro lo levanta del suelo y completa los últimos trazos del grafiti. Luego van ingresando al lugar y hacen una fogata. Un plano picado muestra a Ramiro observando en una *tablet* una fotografía del grupo de B4ever; se la pasa a Romina, que está sentada a su izquierda, y le pregunta: “¿Será que volveremos a bailar?”.



Imagen 17. Fotogramas de la escena de la fogata.

La escena siguiente muestra a todo el grupo durmiendo en el suelo, dispuestos en círculo; un plano picado los recorre. La primera que se despierta es Claribel y luego continúan despertarse unos a otros. Se dan cuenta de que todo había sido un sueño, que en el plano de la vigilia están juntos, que pueden bailar.



Imagen 18. Fotogramas de la escena en que despiertan del sueño.

La escena final presenta al grupo saliendo de la habitación donde dormían. Corren alegres a la intemperie festejando el estar juntos. Un plano a contraluz los muestra saltando y abrazándose mientras suena una música *k-pop*. Durante los créditos hay otra imagen de ellos a contraluz, con cierta bruma, y suena el tema *Young Forever* de la banda de *k-pop* BTS.



Imagen 19. Fotogramas de la escena final.

El plano onírico y la vigilia se entremezclan en el filme, se ponen en tensión. El sueño comienza cuando Ramiro se despierta; pese ello, las escenas siguientes no se caracterizan por mostrar ese estado onírico. Las actividades que realizan los jóvenes son parte de su realidad cotidiana; no hay enrarecimientos del tiempo ni del espacio desde el punto de vista audiovisual ni actoral. La escena es onírica de acuerdo a la lectura que ellos mismos hacen: lo “enrarecido” de esa realidad es que están separados —no se reúnen y cada cual se centra en actividades individuales o de pequeños grupos—, que tienen que reconstruir la trama de afecto que los vincula, su *habitus* de grupo, de complementariedad; se ven aislados, fraccionados y tienen que reestablecer el orden de las cosas. Las escenas oníricas y enrarecidas son las del comienzo y el final, en los momentos de vigilia. La escena del grafiti es una invención que no se corresponde con sus actividades, ya que no es una algo que ellos practiquen. El plano final, en el que todos están durmiendo en círculo en el piso como si estuvieran hechizados, o bajo algún tipo de maleficio, puede ser interpretada como onírica junto con todos los planos de cierre a contraluz, sus danzas, abrazos y felicidad final. La realidad de la vigilia se funde con un futuro deseado, con el restablecimiento de la felicidad.

En cuanto a los aspectos estéticos del filme, los jóvenes tomaron todas las decisiones y exploraron el lenguaje cinematográfico de forma autónoma, por ejemplo, utilizando elementos dos planos detalle de un aerosol al comienzo y al final para indicar que se trataba de un mismo espacio, pero en tiempos diferentes. Las escenas que presentan las actividades de los distintos personajes fueron introducidas con planos detalle —pies que bailan, manos que mueven un mouse de computadora, piernas que corren jugando al fútbol o una mano que toma un peine—. Con la práctica, fueron encontrando la forma de generar *raccords* de continuidad espacial. Ellos propusieron este avance progresivo y se tomaron el tiempo para revisarlo, montarlo y, cuando fue necesario, volver a filmar algunos planos. Se logró una primera edición en febrero de 2016, que se volvió a trabajar en mayo, y terminamos de reeditar el sonido en agosto de ese mismo año, para lo que debió grabarse otra vez el sonido ambiente, sin el ruido estridente de las chicharras del verano.

Este filme —en relación con la trayectoria histórica de la comunidad y el marco analítico que hemos expuesto— puede ser interpretado como una reflexión sobre la propia vida y la incertidumbre del futuro. Como ya explicamos, los jóvenes son vistos como la concreción de las visiones de una vida mejor y, a su vez, están en el vértice de esas predicciones, más allá de las cuales todo lo que llegue será mejor, pero no se sabe bien en qué sentido. Dentro de las visiones de Quintana, algunos elementos se podrían concretar

materialmente —por ejemplo, el acceso a la luz eléctrica, a las viviendas, tener una escuela, una iglesia nueva—, en cambio, otras visiones, sobre la juventud y sobre el intercambio con las sociedades envolventes (no sólo con la argentina, sino también con sociedades y agentes extranjeros), se caracterizan por ser más amplias e inciertas. Los jóvenes tendrán más *poder*, pero ¿en qué consiste ese poder?, ¿qué agencia les dará? ¿cómo será el futuro que construirán estos nuevos seres humanos poderosos? Nadie tiene respuestas a estas preguntas y los jóvenes, que no conocieron a Mateo Quintana, pero que reciben su legado a través de las narraciones de sus familiares adultos, también son interpelados por el futuro incierto que atañe a su comunidad. El video presenta así la “pesadilla” de cortar sus lazos comunitarios, de verse envueltos por las actividades y obligaciones de una vida adulta —como es el caso de Lissa y Aldana en el filme, que se presentan trabajando—, de no tener espacios para el encuentro y los vínculos sociales, de no poder crear proyectos juntos como las danzas y cualquiera de las otras actividades que hemos nombrado. El video permitió a estos jóvenes expresar sus temores y encontrar una posible vía de escape: seguir estando juntos.



Imagen 20. Jóvenes y niños de Maipú miran el video que filmaron durante el verano. En el centro, Aldana; a la derecha, Romina. Junio de 2016 (crédito: Carolina Soler).

Aldana estuvo a cargo del manejo de la cámara y estuvo atenta a cada uno de los detalles; fue reemplazando progresivamente los planos cortos, más ligados a una estética del videoclip, por tomas largas y más observacionales; mostró elementos del paisaje y, junto con Romina, fue quien aprendió las herramientas del montaje.²³⁰ Todas las tardes, después de cada rodaje, ellas ordenaban el material. Aldana y Romina fueron indispensables para hacer la edición, los otros integrantes del grupo colaboraban, pero ellas eran las referentes en la construcción del relato.



Imagen 21. Romina, Aldana y Lía haciendo la edición de sonido (crédito: Carolina Soler).

²³⁰ En los últimos planos tomé la cámara, para permitirle a Aldana participar de la escena.

Una vez que terminamos de filmar, comenzamos a editar de una manera más exigente. Eugenia y yo ayudamos a pensar en los vínculos entre las distintas escenas, en el *raccord* entre planos, en el montaje del sonido y las guiamos en el funcionamiento del *software* de edición, pero fueron prácticamente autónomas. Trabajaban de forma calma, sostenida, sin confrontación, sin discusión, pidiendo consejos cuando querían explorar nuevas opciones y mostrando los avances a sus pares en la medida que progresaban con el montaje.

VII — SER EVANGELIO, SER K-POP, SER QOM

En enero de 2017 tuve la posibilidad de presentar avances de mi investigación doctoral en el marco del seminario *Pour une anthropologie visuelle pluridisciplinaire et multimédia*, organizado por Jean-Paul Colleyn.²³¹ Allí narré distintas experiencias de campo en torno al cine comunitario indígena, entre ellas, la experiencia con los jóvenes de la comunidad *qom* de Paraje Maipú. Presenté dos filmes, un cortometraje realizado por los shuar de Kupiamais y *El sueño*. Al finalizar la intervención, una estudiante se me acercó y me hizo dos comentarios sobre este último. El primero fue acerca de la dicha que veía en los jóvenes que participaban en él; ella consideraba que era algo que faltaba en la sociedad francesa. El segundo, más tajante y concreto, fue: “*Ca, pour nous c’est bidonville*” (para nosotros esto es de un barrio marginal). De esta manera me quería decir que no veía los diacríticos de indigeneidad que esperaba encontrar en los personajes, en el marco de una exposición en la cual yo hablaba de cine indígena. Con la certeza de que no me correspondía justificar las elecciones estéticas de los chicos de Maipú, sólo demostré mi asombro ante sus inesperadas observaciones y agradecí su intervención sin dar muchas explicaciones. Estos comentarios me quedaron resonando y, en gran parte, me han llevado a construir la argumentación de este apartado. Por un lado, me condujeron a reflexionar sobre las limitaciones del cine para mostrar sus condiciones de producción y el dispositivo social e histórico existente detrás de lo que se muestra en la pantalla, y, por otro, me orientaron a repensar lo indígena y lo *qom* en el mundo contemporáneo y el rol que juegan los jóvenes como indígenas —*evangelios* y bailarines de *k-pop*—. Finalmente, me llevaron a cuestionarme si la catalogación de “cine indígena” cabe para sus producciones.

²³¹ La intervención tuvo lugar en la *École des hautes études en sciences sociales* de París, el día 19 de enero de 2017. Se tituló *Cinéma amérindien : Une analyse à partir des expériences des peuples Shuar (Amazonie équatorienne) et Qom (Chaco argentin)*.

Durante mi convivencia en el campo, el universo de temas que tenían que ver con el ser indígena quedaba generalmente relegado a los adultos (su historia, su cosmología, sus consejos, sus saberes históricos sobre *los antiguos*). Luego, cuando algunas jóvenes de Paraje Maipú me visitaron en mi casa, pude conversar por primera vez con ellas sobre cómo vivenciaban el ser indígenas, no desde un discurso político de indigeneidad²³² —como podía ocurrir con muchos comunicadores *qom* o con otras personas adultas—, sino a través de la charla espontánea y casual. Comentarios hechos al pasar como la observación de una de ellas sobre la posibilidad de que, como mujeres indígenas, estuvieran “maldecidas” porque cuando menstrúan no se pueden acercar a un curso de agua,²³³ mientras que a las criollas no les pasa nada, me fueron mostrando que muchas cuestiones cosmológicas que hablábamos con adultos y ancianos eran también vivenciadas por los jóvenes.

Podría pensarse que todo su mundo gira en torno al *k-pop*, la danza y otras actividades conjuntas como el deporte, el ajedrez y la música, que apreciadas superficialmente podrían parecer “poco” indígenas. Como muestra la película que filmaron y también viene haciéndolo esta etnografía, estos jóvenes buscan estar juntos, reencontrarse día a día y construir una convivencia feliz, pero también, cuando tienen un problema o necesitan ser *sanados*, actúan de acuerdo con los antiguos saberes de su comunidad. Me tocó ser testigo de un momento de crisis de una de las más jóvenes; toda la familia se reunió en torno a ella para *sanarla* a través de la imposición de manos, de la glosolalia y de la invocación a seres no humanos (*cf.* Miller, 1977; Ceriani Cernadas y Citro, 2005).

El ser indígena para los jóvenes de Maipú se entreteje dentro del entramado familiar de convivencia comunitaria, pero también se actualiza en cómo, a través de su vivencia particular del *Evangelio*, su comunidad llegó a comprender el tiempo presente como el

²³² El concepto de indigeneidad, como proponen Marisol De la Cadena y Orin Starn (2009), debería ser concebido como un proceso histórico abierto, marcado de manera inevitable por colonialismo pasados y presentes, que se desarrolla como un camino indeterminado en el marco del activismo indígena. La indigeneidad surge en campos de diferencia y mismidad social amplios, “adquiere su significado ‘positivo’ no de algunas propiedades esenciales que le son propias, sino a través de su relación con lo que no es, con lo que le excede, con lo que falta” (p. 196). Ver también Mary Louis Pratt (2007), José Bengoa (2000 [2016]), Charles L. Briggs (1996), Mato (1996). Gabriela Zamorano (2009, 2017) analiza la construcción de la indigeneidad en el cine indígena boliviano.

²³³ Las mujeres *qom*, y en general las mujeres guaycurúes, durante el período menstrual son consideradas especialmente *poderosas* y *peligrosas*, tienen prohibido acercarse a los cursos de agua. Existe una extensa compilación mitológica en torno a este tema (*cf.* Wilbert y Simoneau, 1982) que fue abordado por los primeros etnógrafos de la región como, por ejemplo, Mètraux (1931, 1948), Karsten (1932) y Nordenskiöld (1912). Autoras más recientes han dado nuevos sentidos a la concepción de la mujer menstruante entre los grupos guaycurúes (*cf.* Tola, 2001, 2009; Citro, 2009; Gómez, 2006, 2016).

tiempo de la felicidad. Para ello, las visiones de Mateo Quintana son claves y representan la certeza de haber seguido el camino correcto, el camino que los llevó a un porvenir de bienaventuranza en el que muchas cosas nuevas e inimaginadas están por ocurrir. Los adultos ahora observan con regocijo a los jóvenes. Los jóvenes se ubican en una zona híbrida en la que ser *qom*, ser *k-pop* y ser *evangelio* configuran maneras de habitar el mundo que no entran necesariamente en contradicción, sino que se articulan creativamente y entrelazan a las distintas generaciones.

Para estos jóvenes existen distintos grados de acercamiento o distanciamiento con algunos elementos históricos. Cuando en la primera versión de *El sueño* una de las locaciones elegidas eran las ruinas del ingenio Las Palmas, conversamos sobre la historia de la zona (hablamos de la cosecha de la caña de azúcar y del papel de la explotación que tuvieron que jugar los *qom* y, entre ellos, sus padres y abuelos). Claribel dijo: “¿Nosotros [los jóvenes] qué tenemos que ver con el ingenio?”. Nos explicó que ella había concebido el lugar como locación, como un telón de fondo para montar una escena en un lugar abandonado, no como un espacio impregnado de historia. Más allá de las reflexiones que habíamos compartido con Lissa y sus hermanas sobre el pasado reciente, la generación más joven (que todavía cursaba la escuela secundaria) mantenía una distancia mayor con los hechos de violencia a los que se habían visto sometidos sus mayores. A su vez, eran conscientes de que su manera de ser y de actuar —de apropiarse públicamente los elementos estéticos del *k-pop*— proyectaba una imagen al exterior de su comunidad que, para la sociedad envolvente, al igual que para otros *qom*, era dudosamente clasificable como indígena. Los jóvenes no quieren clasificarse como *k-pop*; habitan una zona de indiscernibilidad donde las identificaciones unívocas no los interpelan; construyen e intrincan modos de ser en el mundo que no buscan ser inscriptos bajo ninguna clasificación. Lissa nos explicó ciertas confusiones que se generan en este sentido.

Las personas que nos ven desde afuera creen que nosotros queremos ingresar en el mundo coreano, cuando a nosotros nos gustan las coreografías más que nada, el modo en que se mueven, el modo en que están relacionadas las coreografías. Porque son un montón de personitas bailando y somos nosotros también que nos gusta un mismo estilo, que se encontraron diferentes personas queriendo mostrar algo, que no sabemos bien qué es, pero nos gusta. Como jóvenes queremos también buscar algo que nos marque y yo creo que es eso más que nada, yo creo que es eso la danza. Incluso uno no busca más que la expresión del cuerpo. Si bien hay algunos que no entienden o no captan eso, a las

personas que estamos dentro de la danza siempre nos va a gustar incursionar en diferentes tipos y estilos de baile.

Claudia Briones (2007) y Laura Kropff (2004, 2005, 2011) indagan en el caso de los jóvenes mapuches de Argentina seguidores del punk rock y el heavy metal, que se identifican como mapuches punkies y heavies y crean un nuevo tipo de indigenismo. Estos “mapunkies” y “maheavies”, como se autodenominan, toman estos estilos del rock como formas para manifestar rebeldía y disidencia, y componen canciones que narran las injusticias por las que está atravesada la historia de su pueblo. Han generado una identidad mapuche juvenil y urbana que porta también elementos de un indigenismo militante que, incluso, llama a cortar relaciones con el Estado argentino. En el caso de los jóvenes de Maipú, no se configura una militancia indigenista, sino que su hibridación consiste en una apropiación de ritmos y estéticas *k-pop* que opera sigilosamente como un acto de rebeldía, de construcción identitaria a contrapelo de lo esperado y en la que se priorizan lo colectivo, el encuentro y la horizontalidad, en contra de la estetización guiada por los diacríticos indigenistas que podemos encontrar en muchas producciones indígenas (Himpele, 2008; Schiwy, 2009; Zamorano, 2017; Wortham, 2013).

A pesar de que estos jóvenes encontraron una manera propia de hacer cine de acuerdo con su particular *habitus* comunitario, su producción no sería “reconocida” como indígena desde una mirada hegemónica. Sus videos no involucran tampoco una agencia política militante indigenista, sino que conjugan creativamente problemáticas asociadas a su vida de jóvenes indígenas contemporáneos y elementos de la industria del *k-pop*. ¿Qué lugar ocupa su cine en el marco de la soberanía visual?, ¿sus producciones pueden catalogarse como cine indígena?, ¿tiene algún tipo de interés para ellos esa etiqueta? A pesar de haber sido el grupo más autónomo en su manera de hacer, ¿esa “autonomía” implicó “soberanía” en el plano de lo visual (según lo propuesto por Michelle Raheja, 2010)? Podríamos decir que sus producciones no son tan fácilmente *apropiables* para la sociedad hegemónica y, quizás, podríamos identificar a estos jóvenes con los “otros inapropiados/ble” de Donna Haraway (1992) —noción tomada de la cineasta vietnamita y feminista Trinh Minh-ha (1986)— entendiéndose (entre otras cosas) que “ser ‘inapropiable’ no significa ‘estar en relación con’, esto es, estar en una reserva especial, con el estatus de lo auténtico, lo intocable, en la concepción alocrónica y alotópica de la inocencia. Por el contrario, ser un ‘otro inapropiado/ble’ significa estar en una relación crítica y deconstructiva [...] Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que

especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia” (p. 299).

VIII — EL CINE COMO DEVENIR PROVIDENCIAL

La apropiación del *k-pop* de los jóvenes de Paraje Maipú y el aprendizaje del video, de acuerdo con el análisis aquí presentado, está en estrecha relación con el devenir histórico de su comunidad, que se constituyó a partir de la particular religiosidad transmitida por Mateo Quintana. Los jóvenes utilizaban el video antes de que llegáramos a la comunidad a dar talleres. A través de *tablets* y celulares registraban sus danzas en los ensayos y presentaciones públicas. Estos registros eran perecederos; nos resultó casi imposible dar con ellos porque, en la mayoría de los casos, se habían deteriorado los dispositivos de almacenaje o habían sido eliminados tras su reproducción. Cuando les pregunté por qué se filmaban, la respuesta fue: “Para poder vernos y corregir las coreografías o, en las presentaciones públicas, para mostrar a nuestros padres y familiares las veces que no pueden venir a vernos”. Generalmente borran los videos después de verlos en familia; no los graban con el fin de almacenarlos o de crear un archivo.

He pasado alguna tarde de tormenta, en invierno, observando cómo Bernarda y Miguel miraban un video borroso de una danza del culto evangélico filmado con cámara fija. La coreografía se repetía una y otra vez durante horas —lo que hubiera sido un espectáculo soporífero para cualquier otro observador—, pero la atención de ellos era sostenida y Bernarda, en un momento dado, hasta se emocionó con esas imágenes que para mí eran tan difíciles de comprender. El trabajo de exploración que realizan los jóvenes con elementos del *k-pop* globalizado y de las nuevas tecnologías también es imposible de desligar de ese vínculo de acompañamiento y vida comunitaria *qom*. Bernarda nos dijo en una ocasión: “Cuando veo a mis hijos, también bailo, porque la sangre circula por todo mi cuerpo”. Los cuerpos en Paraje Maipú, como expresara Miguel, no son individuales sino que están “entreverados” al interior de la comunidad y con el mundo de los blancos, con las presencias humanas, no humanas y con quienes llegan a través de la imagen grabada en video. Tal vez, en un futuro, sería importante realizar un mayor análisis de la noción de cuerpo en esta comunidad; como indagó Tola (2009) entre los *qom* de Formosa, el cuerpo para estos grupos puede ser concebido como abierto y poroso, con *extensiones* que circulan entre unos y otros. Habría que preguntarse cómo se imbrican e interconectan estos cuerpos danzantes.

Al abordar la producción del cine realizado en Paraje Maipú desde un punto de vista antropológico, tuvimos que articular los factores que posibilitan esa actividad, es decir, las visiones de Mateo Quintana, la singularidad del evangelismo *gom*, el pasado de sufrimiento soportado en el ingenio Las Palmas y el presente de los actuales jóvenes, visto como la concreción del futuro mejor que había sido visionado.

Cuando en febrero de 2016 terminamos el primer taller, improvisamos un festival para celebrar el cierre y proyectar los primeros videos que se habían realizado. Algunos amigos de Resistencia vinieron a tocar música y a compartir una cena y la proyección que hicimos al aire libre. Fue un evento al que asistieron varias familias de la zona. Proyectamos las películas *El sueño* y *El tiempo del nyjo*, un cortometraje rodado con los más pequeños. Esa noche oí por primera vez hablar a Miguel Lencinas en su rol de pastor, y recordó una vez más las predicciones de Mateo Quintana. Con Eugenia advertimos de que estaba diciendo que nuestra presencia allí de alguna manera había sido visionada. Reprodujo de memoria un fragmento del Evangelio; no pude grabar el sonido, pero recuerdo que, al expresar la alegría que sentía porque los jóvenes habían aprendido a hacer películas, citó a Jeremías 33: “Clama a mí, y yo te responderé, y te enseñaré cosas grandes y ocultas que tú no conoces”. Para los *gom* de Maipú, los jóvenes habían tomado el camino del descubrimiento de cosas grandes y ocultas, entre ellas, el mundo del audiovisual.

CAPÍTULO 5. REINVENTAR EL PASADO, TRANSFORMAR EL PRESENTE. LA EXPERIENCIA DEL GRUPO POCNOLEC DE REGISTRAR SUS DANZAS EN VIDEO

Tras diez años de actividad, el grupo *qom* de danza y teatro Pocnolec pidió al Departamento de Cine, Audiovisuales y Artes Digitales (DCAAD, ex DCEA) que le brindara talleres de video para poder filmar sus trabajos y que sus danzas “también viajaran”. A través del análisis de la realización del videodanza *Loqixac qatac nosotaxac* (*Danza de combate*), en este capítulo me propongo dar un marco a la trayectoria de este grupo de Fortín Lavalle, para estudiar su trabajo de revitalización cultural y sus intercambios con otros pueblos indígenas. Utilizo la metáfora del *juego de espejos* para indagar sobre cómo distintos agentes pudieron influir en la forma en que el grupo ha generado una autoimagen. A su vez, abordaré el rol del grupo en los procesos más amplios de revitalización indígena que se dan actualmente y buscaré comprender qué sentidos, en ese contexto, cobra el registro en video de sus danzas.

Finalmente, reflexionaré sobre el riesgo de que el exotismo, desconociéndose el contexto social e histórico de la producción del video realizado, pueda ser leído como una simple reproducción de estereotipos de un indígena esencializado, hiperreal.



Conocí al grupo Pocnolec en diciembre de 2014 cuando Viyen Leiva, un comunicador *qom* que trabajaba en el marco del Departamento de Cine Indígena de la DCEA, me invitó a El Impenetrable para realizar proyecciones en comunidades indígenas de la Reserva

Grande²³⁴. Hicimos base en Villa Río Bermejito²³⁵ y, la última tarde, me sugirió que nos encontráramos con un grupo de amigos que bailaban danzas *gom*. Iban a estar ensayando a unos pocos kilómetros, así que fuimos a visitarlos; se trataba del grupo de danza y teatro Pocnolec.

El calor era sofocante, por lo que el “ensayo” consistió en conversar durante horas y tomar tereré²³⁶. Al principio me sentí algo retraída y desorientada; de a ratos las conversaciones eran sólo en *gom lactaq*, lengua que yo no comprendía, y algunas charlas y risas me hacían sentir confundida. Pero mi desorientación fue aún mayor cuando me explicaron que estábamos sentados bajo una vivienda construida por un grupo *kanak*: un testimonio de la arquitectura de los indígenas de Nueva Caledonia en medio del Impenetrable chaqueño. Empezaron a contarme la historia de los intercambios que habían tenido con ellos desde 2006 a través de lo que ellos denominaban “encuentros culturales *gom-kanak*”, pero me costaba seguirlos y creía que me perdía de algo —ya no era una cuestión idiomática—; me parecía surreal que un grupo de indígenas de Oceanía —que yo conocía por los manuales de etnografía clásica— hubiera estado en ese contexto danzando, construyendo viviendas, tocando el ukelele, plantando tótems y desplegando toda una serie de actividades que me explicaban con cierto detalle. En aquel momento yo no conocía movimientos evangélicos de la zona ni el alcance y recursos que movilizaban algunas ONG articuladas con estas Iglesias, por lo que me propuse ahondar en ese universo de relaciones entre grupos de indígenas contemporáneos de distintos rincones del mundo.

Mi reencuentro con los Pocnolec se postergó casi dos años, ya que mi experiencia de video con ellos tuvo lugar en 2016; la invitación no me llegó a través de los vínculos personales que había establecido, sino a partir de un pedido formal que habían realizado al DCAAD, en el que manifestaban el deseo de que “nuestra danza viaje”. Volví a la zona en agosto de ese año, esta vez a Fortín Lavalle (*Pio'lahuac*), un paraje con una población de menos de setecientos habitantes ubicado a diez kilómetros al suroeste de Villa Río Bermejito. Allí dictamos un taller de videodanza con un equipo de cuatro mujeres.

²³⁴ La Reserva Grande es un territorio dentro de la región del Impenetrable chaqueño. Esta región de bosque nativo de más de 40.000 km² se ubica en la llanura occidental del Chaco argentino y comprende parte de las provincias de Chaco, Salta, Santiago del Estero y Formosa. El Impenetrable está bordeado por los ríos Teuco y el Bermejo y atravesado por el Bermejito.

²³⁵ Localidad ubicada en el departamento General Güemes (provincia del Chaco), sobre el margen derecha del río Bermejito, dentro de la región de El Impenetrable. Es una de las poblaciones más importantes de la zona, por su balneario turístico.

²³⁶ Infusión típica de la región, que se toma con yerba mate, hierbas y agua o jugos bien fríos.

Esta iniciativa se gestó gracias a los intercambios que tuve con Ladys González a lo largo de 2015 (ver capítulo 4) y la invitación que recibimos del DCAAD para que diéramos continuidad a los talleres de videodanza indígena. Con Ladys nos propusimos dos objetivos: ofrecer talleres en el Impenetrable y otras regiones durante 2016 y, en paralelo, realizar un documental sobre la práctica de las distintas danzas que habíamos conocido durante el tiempo de trabajo con cine y video junto a *qom* y wichís. Este documental incluiría las danzas *k-pop* de los jóvenes de Maipú, las danzas de caporales de los grupos wichís del El Sauzalito (apropiadas del Altiplano boliviano) y las danzas *qom* del grupo Pocnolec. Eugenia Mora se sumó al equipo de realización y, más tarde, Abril López y Josefina Lens, pasaron a formar parte del grupo (colaboraron principalmente en las tareas de producción y participaron en algunos viajes y talleres).²³⁷

I — LOS ORÍGENES DEL GRUPO POCNOLEC

Pocnolec se formó en 2006. Se describen como un grupo de danza y teatro *qom* que busca recuperar el conocimiento de sus antepasados. Según nos explicaron sus integrantes, el desencadenante de su búsqueda fue la “crisis de identidad” que atravesaban los indígenas de la zona. Son el primer grupo *qom*²³⁸ que se propuso recuperar y reinventar una manera *qom* de bailar, anterior a las danzas evangélicas²³⁹. Para que iniciaran esta indagación fue clave el vínculo que establecieron con un grupo *kanak* de Nueva Caledonia, a través de unos encuentros organizados en Villa Río Bermejito por distintas Iglesias evangélicas de la región. En uno de esos encuentros tuvieron la experiencia de pernoctar con un chamán *kanak* en el monte —en la Reserva Grande—, lugar que ellos denominan “nuestro territorio”, y, en

²³⁷ Con este equipo realizamos dos viajes. En mayo de 2016 dictamos talleres en Paraje Maipú y en el barrio Toba de Resistencia y, en agosto de 2016, en Fortín Lavalle y en El Sauzalito. Los talleres fueron financiados por el Ministerio de Cultura de la Nación, a través del área Danza, y por el Instituto de Cultura del Chaco. El alojamiento y la comida fueron provistos por los municipios de cada localidad; en el caso de Fortín Lavalle, el alojamiento fue provisto por los integrantes del grupo, que nos alojaron en sus casas.

²³⁸ En los años 1990, bajo la iniciativa de la bailarina y gestora cultural Marilyn Granada, un grupo de wichís de El Sauzalito formó el grupo Upa; este grupo realizó un abordaje desde la improvisación y la danza contemporánea para reencontrarse con algunas danzas wichís que estaban en proceso de ser abandonadas (conversación personal con Marilyn Granada).

²³⁹ Para más información sobre las danzas evangélicas entre los *qom*, ver los trabajos de Silvia Citro (2005, 2009). Como hemos informado en el capítulo anterior, los jóvenes de la zona de Las Palmas han empezado a innovar en las formas de esas danzas evangélicas, lo que no ha sido estudiado hasta la fecha.

comunicación con los seres no humanos que lo habitan —principalmente con los espíritus de sus ancestros—, crearon sus primeras danzas.

El grupo cuenta con cinco integrantes que bailan y actúan: Rosa Suárez y Carlos Lorenzo —que son pareja y tienen dos hijos—, Gustavo Cantero, Víctor Rodríguez y Héctor Carmelo. A su vez, Samhuel Celma —que en los comienzos del grupo también bailaba—, ahora contribuye en las tareas de producción y con los cantos (Viyen, quien nos presentó, también bailó con ellos por un tiempo). Una segunda mujer participa esporádicamente en el grupo, pero no quiso asistir al taller de cine por haber tenido una mala experiencia durante el rodaje de un documental; ella argumentó: “La gente viene y hace sus videos y nunca más los ves”. Samhuel, durante los talleres, fue quien más utilizó la cámara y fue el que propuso distintas ideas de abordaje audiovisual.

El grupo se formó en circunstancias complejas para sus integrantes; ninguno tenía trabajo y los ensayos se presentaban como la ocasión de reunir alimentos (cada cual llevaba lo que tuviera) para poder comer. Recuerdan esa etapa como un momento de sufrimiento y de sacrificio y, al mismo tiempo, de consolidación de los fuertes lazos afectivos que los mantienen unidos hasta el presente. A lo largo de sus diez años de actividad tuvieron vaivenes personales —las trayectorias de cada uno y sus responsabilidades fueron cambiando—, pero, de una manera u otra, siempre pudieron dar continuidad al trabajo conjunto. Describen el encuentro del grupo como una experiencia feliz y de gran alegría, desde la que han construido una fuerte red de apoyo mutuo.²⁴⁰ Rosa nos explicó:

Ellos [los integrantes del grupo] son la única familia que tengo, son una contención muy grande. Cuando todos me rechazaban y ellos fueron los únicos que me adoptaron, ¿no? Y yo contenida entre los seis y, gracias a Dios, pudimos salir adelante. Pero fue una experiencia muy dura; me siento valorizada, siento fuerza de estar con el grupo. Ellos son mi familia y con ellos conviví muchos años sola y es la fortaleza que me están dando, lo que me da fuerza para llevar adelante lo que es nuestro, mostrar lo que es nuestra danza, nuestro teatro y levantar la autoestima de muchas mujeres indígenas que tienen baja la autoestima, que ocultan lo que es nuestro.

²⁴⁰ Por ejemplo, uno de los integrantes comenzó hace algunos años a tener *síntomas* de poder chamánico. Tenía visiones, anticipaba sucesos, escuchaba conversaciones que tenían lugar en sitios distantes. Al principio, sus compañeros no lo tomaron en serio, pero cuando se dieron cuenta de la importancia del tema, comenzaron a contenerlo y, actualmente, todo el grupo lo acompaña en su evolución como chamán.



Imagen 22. Fotografía de un encuentro del grupo Pocnolec en la casa de Rosa y Carlos (crédito: Carolina Soler).

II — EL TALLER CON EL GRUPO POCNOLEC

El viaje a Fortín Lavalle lo realicé junto a Ladys, Eugenia y Josefina. El taller duró una semana y las jornadas de trabajo se extendieron desde la mañana hasta la medianoche. Nos propusimos editar el video junto con el grupo y dejarles un primer corte antes de partir, esfuerzo de edición *express* que respondió al reclamo que habíamos recibido en reiteradas ocasiones: los audiovisualistas que rodaban en la zona no les hacían llegar el material, lo que les dejaba una sensación de “robo” de imágenes y desconfianza. Nuestra intención era darle continuidad al trabajo a lo largo del tiempo, pero no sabíamos con certeza cuándo podríamos volver, por lo que dejar un video finalizado fue fundamental para romper con esa historia tan bien conocida de suspicacias sobre los usos del video en poblaciones indígenas (también era

importante que ellos pudieran gestar su propia economía de distribución y difusión). Finalmente, volví a la comunidad en dos ocasiones más: en septiembre de 2017 les hice una breve visita tras un viaje corto a Resistencia y, en octubre de ese mismo año —junto con Eugenia y Ladys—, asistimos al casamiento de Rosa y Carlos. Esa vez extendimos nuestra estadía por una semana para profundizar el trabajo iniciado el año anterior.

El grupo Pocnolec ya había tenido la experiencia de hacer cine. Algunos miembros habían participado de los talleres dictados por el CEFREC de Bolivia y, en la película *La nación oculta*, actuaron como antepasados de los *moqoit* en las escenas de los cantos y los rituales que muestran los *flashbacks* de *los antiguos* (ver capítulo 3). El taller que les ofrecimos fue una experiencia sin precedentes para nosotras, ya que logramos condensar y concretar un gran trabajo en pocos días. Para hacerlo, varios factores se conjugaron: por un lado, pudimos iniciar las actividades el primer día que llegamos, porque no teníamos que preocuparnos por convocar a la comunidad ni gestionar difusión alguna, como había sido necesario en otras poblaciones. Además, Josefina había tenido un primer encuentro con el grupo durante una breve visita que les había hecho unas semanas antes, y había podido conversar con ellos las ideas y las expectativas que tenían sobre el taller y prever cuestiones de logística como nuestra alimentación y nuestro hospedaje;²⁴¹ todo estaba organizado con antelación y nuestro viaje coincidía con el receso invernal y el cese de las actividades en las escuelas, en las que algunos se desempeñaban como maestros bilingües. Por otra parte, trabajar en equipo fue fundamental para abordar una experiencia excepcionalmente intensa: podíamos intercambiar roles cuando alguna de nosotras necesitaba descansar y realizábamos tareas en paralelo con relación a la labor propiamente cinematográfica (montaje, rodaje, toma de sonido). Finalmente, el hecho de haber entablado un primer vínculo años atrás bajo la choza *kanak*, favoreció la apertura y la rápida puesta en marcha del trabajo. Todos estos factores hicieron que esta experiencia de campo, más allá de haber sido la más corta de aquellas en las que dicté talleres de cine, condesara —para nosotras— un gran aprendizaje y fuera el punto de partida de un vínculo afectivo que conservamos hasta el día de hoy.

Tras una primera jornada, en la que abordamos nociones generales de cine y videodanza, el grupo nos propuso algunas ideas que tenían para filmar. Habían pensado realizar cerca de diez videos sobre diferentes danzas, pero les explicamos que, con el tiempo con que contábamos, debíamos conformarnos con lograr terminar uno. Fueron unánimes al

²⁴¹ Nos hospedamos en la casa de Rosa y Carlos, quienes —a su vez— tuvieron la ayuda de parientes para el cuidado de sus hijos durante los rodajes.

decirnos que querían rodar la *danza de combate*, por lo que —sin dilaciones— comenzamos a trabajar en esa dirección.



Imagen 23. Fotografía. Edición en la cocina de la casa de Rosa y Carlos.

De izquierda a derecha: Gustavo sentado en un sofá, Rosa de pie con su hijo Roberto en brazos, Samhuel sentado junto a Ladys editando la imagen, Carlos de pie y Eugenia sentada editando el sonido (crédito: Carolina Soler).

III — EL ENCUENTRO CON LOS KANAK. EVANGELISMO, INDIGENEIDAD Y TERRITORIO EN DISPUTA

El encuentro con los *kanak* fue uno de los factores desencadenantes que motivó a los Pocnolec a explorar las danzas *qom*. Este encuentro se enmarcó en un “proyecto teológico” llevado adelante por una organización internacional denominada *Cevaa* - Communauté d’Eglises en mission²⁴², que reunía a treinta y seis Iglesias evangélicas de África, América Latina, Europa, el océano Índico y el océano Pacífico. Una figura clave para su fundación fue Jean Kotto, un pastor misionero africano que abrió una nueva línea del evangelismo internacional en los años 1960, en el marco del progresivo proceso de descolonización de los países de África.

En el año 1963, durante la Asamblea General de la Sociedad de las Misiones Evangélicas de París, Kotto propuso crear “una comunidad nueva, intercontinental, supranacional y superracial para una acción misionaria común” (Rey, p. 7, en Huber, 2012), y pidió la incorporación de los indígenas como líderes misioneros. Esta propuesta dio lugar a lo que se llamó *Acciones Apostólicas Comunes* (AAC), organización en la que “negros y

²⁴² Originalmente se llamó *Communauté Evangélique d’Action Apostolique* (*Cevaa*) y fue fundada en 1971 en París en un encuentro en el que se reunieron Iglesias protestantes de los distintos continentes.

blancos, malangayes y polinesios irían juntos de la mano, como enviados de la acción misionaria de las Iglesias francófonas, para llevar el mensaje de salvación a aquellos que no lo conocen y a aquellos que corren el riesgo de verse sacudidos o llevados por el viento de las opiniones no cristianas”, según lo expresaba Kotto ese mismo año en el marco de la Conferencia Mundial sobre la Misión y la Evangelización en México (*ibid.*, p. 8).

Estas iniciativas apuntaban a la emancipación del movimiento evangélico de la administración francesa, para que se empezaran a crear nuevos centros desde los cuales operaría la red misionera tras el proceso de descolonización. “Hasta entonces se pensaba en la misión en un sentido que iba de norte a sur, de París a las Iglesias hijas de la misión. Ahora va desde y hacia cualquier sitio, más allá de las múltiples fronteras sociales, éticas, políticas. En todos los contextos culturales, en todos los espacios de nuestra época; allí donde nacen desafíos nuevos, allí donde se espera al Evangelio para que aporte nuevas razones para creer, amar, vivir”, manifestaba Alain Rey, secretario general de la Cevaa (Huber, 2012, p. 9), creada bajo estos lineamientos a comienzos de la década de 1970.

Esta organización agrupa a muchas Iglesias evangélicas de todo el mundo y ha ido concretando distintos proyectos de las AAC en distintos continentes. En los años 1990 llegaron a América Latina; en Argentina y Uruguay tienen presencia a través de la Iglesia valdense del Río de la Plata que, junto con la Junta Unida de Misiones (JUM), trabajan entre los *qom* del Chaco argentino desde finales de esa década.

En 1998 se estableció un proyecto de las AAC entre los *qom* de la zona del interfluvio Teuco-Bermejito. Éste se gestó a través de la articulación de la Iglesia valdense del Río de La Plata, el Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos de Buenos Aires (donde participaba la Iglesia valdenses), la Cevaa y cuatro iglesias evangélicas locales: la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular, la Iglesia Biblia Abierta, la Iglesia de Dios (Pentecostal) y la Iglesia Evangélica Unida.²⁴³ A partir de ese momento, Billy Wapoto, un misionero *kanak* proveniente de Lifou —una de las Islas Lealtad, donde se establecieron los misioneros desde 1842 para colonizar Nueva Caledonia—, comenzó a viajar una vez al año al Chaco como miembro del Comité de Dirección de las AAC, para supervisar los proyectos

²⁴³ Según Mercedes Silva (1998), estas Iglesias se distribuían en el Gran Chaco de la siguiente manera: Evangelio Cuadrangular: 53 templos presentes en Chaco y Formosa; Iglesia Evangélica Unida: 128 templos distribuidos en Salta, Santiago del Estero, Chaco y Formosa; Iglesia Pentecostal, 4 templos presentes en Chaco y Formosa; y Biblia Abierta, 2 templos presentes en Formosa. Esta distribución ha cambiando a lo largo de los últimos veinte años, de hecho, la Iglesia Biblia Abierta tiene sede en Fortín Lavalle (sus pastores son miembros de la familia de Gustavo Cantero, integrante del grupo Pocnolec).

locales. Wapotro es miembro del consejo ejecutivo de la EENCIL²⁴⁴ (Iglesia Evangélica de Nueva Caledonia y de las Islas de Lealtad) y director de su Alianza Escolar (departamento de educación de esa Iglesia).

En el año 2002 surgió la iniciativa de armar una delegación de cinco *qom* —con representantes las cuatro Iglesias locales— para visitar la Iglesia de Nueva Caledonia; el viaje pudo realizarse en agosto de 2004. Según expresa Rey (2012), “durante esta visita los Tobas descubrieron un universo del que quizás no habían sospechado la riqueza. A través especialmente de la vida y las costumbres de las tribus, el alcance de los conocimientos y de las artesanías, el dominio de las capacidades en materia de arquitectura y construcción, la calidad de vida de la Iglesia y de su testimonio en la ciudad” (p. 20).

Esta experiencia motivó el proyecto más pretencioso de generar los encuentros *qom-kanak* en el Chaco, a través de la EENCIL —perteneciente a la Cevaa—. Para formar la comitiva se seleccionó un grupo de veinte *kanak* de acuerdo con sus habilidades: la construcción de chozas tradicionales, el conocimiento de coreografías y danzas tradicionales, el tratamiento de las tinturas de tejidos, etc. (cf. Huber, 2012). El viaje fue financiado a través de los diferentes consistorios de la Iglesia y, entre octubre y noviembre de 2006 —durante seis semanas—, un grupo *kanak* residió en Villa Río Bermejito, iniciando así la serie de intercambios que se sucederían.

Siguiendo el relato del misionero *kanak* Billy Wapotro (cf. Huber, 2012; Revista *Qad'aqtaxanaxanec* Nuestro Mensajero, 2007, N°1), podemos encontrar tres elementos que ayudan a comprender el tipo de abordaje del trabajo de este grupo evangélico *kanak*. En primer lugar, traían un discurso panindigenista²⁴⁵ (Bengoa, [2016]) en el que se reforzaban las posibles similitudes entre las distintas poblaciones indígenas y se llamaba a su alianza. Wapotro hace explícito un llamado a la unión de los pueblos indígenas:

En mi país existen muchas tribus pequeñas dispersas en las cinco islas que componen el país y se hablan treinta y dos lenguas que no se entienden entre sí; además, la gente que vivía en una isla no conocía a los que vivían en las otras. Entonces, lo importante fue empezar a unirnos, pues, aunque somos muchas tribus, en definitiva, todos somos los

²⁴⁴ La EENCIL reúne 30.000 miembros —principalmente melanesios— en una población de 230.000 habitantes.

²⁴⁵

A partir de una mayor movilidad de los indígenas y un mayor intercambio entre distintos pueblos, se fueron combinando ideas y contenidos culturales de distintas procedencias de Latinoamérica. A raíz de ese intercambio surge el denominado discurso o cultura “panindigenista”, un discurso marcado por elementos comunes, surgido en las ciudades, pero rápidamente aceptado e incorporado en las comunidades rurales (cf. Bengoa, [2016] pp. 138-143).

pueblos originarios de este país (Revista *Qad'aqtaxanaxanec* Nuestro Mensajero, 2007, N°1, p. 2).

Hay que tener en cuenta que el término *kanak* es un nombre genérico adoptado por varias poblaciones indígenas de Nueva Caledonia que, a partir de los años 1960, comenzaron a generar una resistencia al dominio francés y se apropiaron del término francés *canaque* (canacos) para autodenominarse de forma unificada; más tarde modificaron la grafía por *kanak* y, además, se conformaron como movimiento político (cf. Clifford, 2001). En los encuentros en el Chaco, también se buscó ahondar en las posibles similitudes entre las culturas *qom* y *kanak* y se crearon fuertes lazos de identificación entre los dos pueblos. Pero este *panindigenismo*, al estar bajo el ala del cristianismo, no amalgama a las poblaciones indígenas entre sí sólo por su cualidad de “pueblos originarios”, entendidos como alteridad de occidente, sino también —y especialmente— por ser “hijos de Dios”. Se levantan contra la alteridad colonial, pero, en su discurso, estos colonizadores también son hermanos. Wapotro lo explica así:

Parece fácil dentro de la misma Iglesia, pero ¿cómo vivir con quienes nos agreden y oprimen? Y si continúan oprimiéndonos: ¿cómo pueden ser nuestros hermanos y hermanas? Hubo una gran reflexión teológica que nos llevó a la siguiente conclusión: quienes nos oprimen son nuestros hermanos porque creen en el mismo Dios (Revista *Qad'aqtaxanaxanec* Nuestro Mensajero, 2007, N°1).

En segundo lugar, Wapotro expresa que los *qom*, por su historia, son un pueblo invisibilizado que corre el riesgo de convertirse en un “gueto que pase totalmente desapercibido” (en Huber, 2012, p. 22), por lo que el rol de los *kanak* sería el de ayudarlos a visibilizar su propia cultura, a *salvar* esa cultura.

En varias ocasiones durante nuestra estancia, y a pesar de esta situación [la imposición del discurso de la muerte de la cultura], hemos podido verificar la presencia dispersa de elementos culturales. El desafío es restablecer integralmente el rompecabezas completo para comprender su enfoque y medir la evolución en la sociedad” (*ibíd.*, p.23).

Con esto, los *kanak*, a través de la exhibición de sus habilidades tradicionales, buscaron reestablecer los “elementos culturales” dispersos de los *qom* con la intención de volver a “unirlos” e “integrarlos”. Se presentaron como actores con agencia para generar ese cambio, por más dificultoso que les resultara.

¡Qué duro es ayudar a un pueblo oprimido a que levante la cabeza para ampliar su horizonte de opciones! Labor difícil, tantas veces expresada por un deseo ardiente e

insaciable de capacitación por parte de los interesados. Sueño de emancipación y de dignidad (*ibíd.*, p. 27).

Finalmente, los misioneros indígenas de Nueva Caledonia pusieron de manifiesto la importancia de la “lucha por el territorio” del pueblo *gom*. De esa manera se vinculó la lucha territorial llevada adelante por los *kanak* (*cf.* Clifford, 2001, Kohler, 1991, Tjibaou, 1966) con el caso particular de los conflictos que han tenido lugar en el interfluvio Teuco-Bermejito.²⁴⁶

El evangelismo propuesto en el marco de la AAC presenta una interpretación de los textos bíblicos que busca articular el concepto de *Dios* a las diferentes cosmovisiones indígenas. Viyen Leiva, que participó en los distintos encuentros, lo explicó de la siguiente forma:

Desde la Acción Apostólica Común hemos realizado el estudio de la Biblia y la historia del pueblo hebreo; conocimos los valores del pueblo y también sus líderes y todos los nombres que están en la Biblia. Al conocer todo eso, y viendo los objetivos de ese Dios y de los hebreos, entendí que jamás lo quisieron imponer; ese Dios jamás quiso exterminar a su creación. Entonces allí entendí que quizás, desde antes de la llegada del ejército [argentino al Chaco], ese Dios ya estaba en estos suelos, quizás era el mismo Dios que se movía en su creación y al que el *gom* le rendía su oración y que por entonces le conocía con el nombre de *No'ohuet*. ¿Por qué digo esto?, porque todas las convicciones que se tenían del *No'ohuet* son muy parecidas a las cosas que el Dios de los hebreos pedía a su pueblo, que era el cuidado de la naturaleza, respetarla mucho, no imponer o maltratar a las demás personas que viven sobre la tierra, respetar a las mujeres, etc.

En esta articulación existía una búsqueda de lo *indígena* de cada pueblo, para poder reinterpretarlo y reasociarlo con el cristianismo. El proceso de cristianización del pueblo *kanak* y la constitución de su movimiento político desborda el objetivo de este capítulo, por

²⁴⁶ En el año 1999 el Estado argentino, tras 75 años de negociaciones, cumplió su promesa de entregar en propiedad las tierras ubicadas en el interfluvio Teuco-Bermejito a los pobladores *gom*, obligando al desplazamiento forzoso de la población criolla proveniente de Salta asentada en la zona desde las primeras décadas del siglo XX. El área en cuestión comprende 214.000 hectáreas del Departamento General Güemes de la Provincia del Chaco (150.000 de propiedad de la comunidad indígena y 64.000 destinadas a la relocalización de la población criolla). Lo complejo de las negociaciones con el Estado por la titularización definitiva —sumado al conflicto por el desplazamiento de las familias criollas y a las negociaciones con empresas madereras fuera de marco legal alguno— hicieron que, hasta el presente, la restitución no se haya concretado (*cf.* Almirón, 2016; Balazote, 2002, Informe especial de EDEPA, *Reserva Grande, la lucha por la tierra*, 2016; *El grito toba de Colonia Teuco, El reclamo aborígen de tierras más importante del siglo*. Cuaderno del CELS N°5, 1991).

lo que nos centraremos en el impacto que estos indígenas tuvieron entre los *qom* del interfluvio Teuco-Bermejito, más específicamente, entre los integrantes del grupo Pocnolec.

IV — JUEGO DE ESPEJOS

Aquí quisiera retomar la metáfora del *juego de espejos*, propuesta por la antropóloga brasileña Sylvia Caiuby Novaes (1993) para analizar la representación de sí, es decir, las imágenes que una sociedad o un grupo específico de esa sociedad construye de sí misma. Esta autora plantea que un grupo o una sociedad pueden configurar su autoimagen a partir de la forma en que se ven reflejados por los ojos del *otro*. Cuando una sociedad observa otro segmento poblacional, se fabrica —a su vez— una imagen de sí misma a partir de la forma en que se percibe a los ojos de ese otro segmento. Esta mirada transforma al *otro* en un espejo, y permite al que mira verse a sí mismo. Cada *otro* —cada segmento poblacional— es un espejo diferente que refleja diferentes imágenes. Esta autora explica:

Tomar el espejo como metáfora que permite la comprensión de la autoimagen de una sociedad es buscar abordar los procesos de *reflexión* y *especulación* que ésta elabora sobre sí, a la que el propio término espejo induce. El juego de espejos es, así, una metáfora que me parece bastante adecuada para ilustrar tanto el proceso de formación como las transformaciones de la autoimagen de una sociedad en contacto con grupos sociales diferentes de sí misma (*ibid.*, p. 108, cursivas en el original).

A través de este enfoque propone un abordaje dinámico del fenómeno de la identidad, que va más allá de la forma en que un grupo delimita cuáles son sus miembros y establece las fronteras que marcan el contraste entre los diversos grupos con los que entra en contacto (Barth, 1969; Cardoso de Oliveira, 1976; Cohen, 1969 [2003]). El concepto de autoimagen propone que las imágenes de referencia no son fijas. Las imágenes que una sociedad forma de sí y los segmentos sociales que toma como referencia para hacer una reflexión sobre sí misma son móviles. Estas imágenes se transforman en función de relaciones históricas de poder y se impregnan de valores, muchas veces, conflictivos. El *juego de espejos* abre una transformación dinámica en la que cada imagen reflejada corresponde a una posibilidad de actuación, y la evaluación de esta actuación por el grupo lleva la forma de una nueva imagen que, a su vez, posibilitará una nueva actuación.

En esta metáfora, la “mirada” de una sociedad no se basa solamente en los grupos con los que entra en contacto, sino que también se constituye a partir de lo que se escucha hablar,

las distintas narraciones y reflexiones que circulan en su interior y, podríamos agregar, los mensajes televisivos y los arribados a través de video. La autoimagen de una sociedad, entonces, se configura desde la especulación de cómo se imagina que es vista.

Este *juego* nos permite reflexionar sobre cuáles fueron algunos de los espejos que llevaron al grupo Pocnolec a constituirse como grupo de danza *qom* y nos guiará para comprender algunas de las elecciones que hicieron en el momento de realizar sus propios videos. Sin dejar de considerar fuentes históricas y antropológicas, este breve recorrido se centrará principalmente en los relatos compilados en el campo y en las reflexiones sobre cómo el grupo Pocnolec percibió a estos *otros* (los *kanak*) en los que se han visto reflejados cuando decidieron comenzar a realizar danzas *qom*.

V — LA COLONIZACIÓN EVANGELIZADORA COMO ESPEJO

Uno de los temas que surgen de los relatos de los miembros de Pocnolec sobre las dificultades que tuvieron al comenzar a mostrar sus danzas fue el rechazo de su propia gente. El término “vergüenza” aparece una y otra vez proveniente de los propios *qom* como respuesta a sus danzas. El grupo tuvo que afrontar el temor que ese rechazo les provocaba; no sólo la vergüenza, sino también la burla y humillación. Gustavo nos explicó que, tras una primera actitud de rechazo —de a poco—, la gente fue aceptando las danzas que ellos practican:

Y así es, la gente va entendiendo, y aquellos que nos burlaban se sienten a veces mal, a veces vergonzosos —vergüenza de ver al grupo cuando actúan—. Porque nosotros, en un principio, sí, como que estábamos entre el miedo... Eso, pero después, gracias a los *kanak*, como que nos levantó.

A partir de un análisis realizado por María Eugenia Albornoz Vázquez (2009) sobre el sentido de la vergüenza, quisiera indagar sobre los orígenes de este sentimiento. El término *vergüenza* proviene de la palabra latina *verecundia*, a la que se asocian tres nociones:²⁴⁷ la reserva, el pudor y el respeto. La *reserva* —voz en uso desde la segunda mitad del siglo XVII— es definida como “la actitud, la calidad que consiste en no mostrarse libremente, no comprometerse de manera imprudente, resguardarse de todo exceso en sus propósitos y

²⁴⁷ Hacemos referencia al sentido latino de este término, ya que lo consideramos desde la perspectiva cristiana, como espejo moral impuesto a los indígenas chaqueños.

juicios”.²⁴⁸ El *pudor* es el “sentimiento de incomodo que experimenta una persona cuando debe hacer, plantearse hacer o ser testigo de cosas de naturaleza sexual”.²⁴⁹ En cuanto al *respeto*, esta autora compila dos sentidos; el primero data de mediados del siglo XV: “Sentimiento que lleva a acordar a una persona una consideración admirativa, en razón del valor que se le reconoce, y a conducirse hacia esa persona con reserva y retención, con una autocontención aceptada”. El segundo, surgió en el siglo XVIII: “Respeto humano: miedo del juicio de los hombres, suerte de pudor que lleva a evitar ciertos actos, ciertas actitudes”.²⁵⁰ Estas definiciones enfrentan al individuo con la sociedad (o segmento social) y proponen un *juego* entre la interioridad sensible del primero y el juicio de la segunda.

Podemos rastrear algunas de estas nociones en el proceso de colonización evangelizadora y su moralidad cristiana. Con la llegada del hombre blanco al territorio del Chaco, se combinaron las denominadas “entradas” civilizadoras con la acción evangelizadora, primero con los jesuitas y después con los franciscanos (*cf.* Maeder, 1991). Como explica Pablo Wright (2003), “la idea central de estos emprendimientos era una educación cultural integral del indígena para ‘integrarlo’ al estatus de ‘cristiano’, o sea, de un ser civilizado y redimible; una conversión total para transformarlo en un ser útil a la sociedad” (p. 138). La ola de evangelización católica iniciada a mediados del siglo XIX fue seguida por las misiones protestantes, que comenzaron su labor en el Gran Chaco en los años finales de ese siglo.

Si tomamos la noción de *reserva* que conjuga el no poder *mostrarse* libremente, no comprometerse de *manera imprudente*, resguardarse de todo *exceso* en sus propósitos y juicios, la prohibición de las danzas por parte de los misioneros anglicanos²⁵¹ arribados en los años 1930 (*cf.* Gordillo, 2010; Citro, 2008) puede enmarcarse en ella. Gastón Gordillo (2010) indaga cómo los ingenios azucareros del Chaco occidental eran espacios donde los *qom* y otros indígenas salían de la esfera del control de las misiones y volvían a practicar las danzas en ronda durante las noches. Como plantea este autor, el ingenio azucarero de San Martín del Tabacal era un lugar donde se producían excesos de múltiples maneras: “Exceso

²⁴⁸ *Dictionnaire Le Grand Robert de la Langue Française*, p. 2000 - 2002.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 1384

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 2019 - 2020.

²⁵¹ El inicio de las misiones protestantes en el Gran Chaco tuvo lugar en la primera década del siglo XX con los misioneros anglicanos de la *South American Missionary Society*. Estos misioneros iniciaron su obra en el Chaco paraguayo hacia 1889 y, en 1910, comenzaron su trabajo entre *qom* y wichís en el marco del ingenio La Esperanza, bajo el pedido de la Compañía Limitada Leach Hermanos (Jujuy). Más tarde, desde 1914 hasta 1944, desarrollaron una red de emplazamientos misioneros en el Chaco Occidental y Central (*cf.* Giordano, 2003; Gordillo, 2010; Torres Fernández, 2007; Ceriani Cernadas, 2015; Ceriani Cernadas y Citro, 2005; Citro, 2008).

de enfermedad, muerte, terror; exceso de mercancías y riquezas y exceso de placer corporal, condensado en los bailes nocturnos y las relaciones sexuales que le seguían” (p. 198). Recientemente, conversando con Lecko Zamora —wichí con quien comparto el proyecto de filmar a ancianos wichís en sus relatos sobre los tiempos de los ingenios—, él me manifestó que los antropólogos siempre ponemos el acento en los maltratos y la explotación de la vida en el ingenio, pero nos olvidamos de que en ese tiempo “todavía se bailaba, todavía se resistía”. En ese tiempo los indígenas no habían incorporado aún la vergüenza a la danza, a las danzas circulares *nomi* o *nmi*²⁵² —claves para la socialización entre los *gom* (Karsten, 1993 [1923]; Métraux, 1937)—; los misioneros fueron los que comenzaron a transmitir el mensaje de que esas danzas eran algo *excesivo*, fuera del marco de *reserva* a la que tenía que responder el indio *civilizado-cristianizado*.

Podemos vincular esto también con la noción de *recato*, de *no mostrarse libremente*. Una de las primeras medidas tomadas para la “integración” por las misiones católicas fue suplantar las vestimentas indígenas por las del blanco. Mariana Giordano (2004, 2006) analiza el discurso de diferentes agentes colonizadores no sólo a través de las fuentes escritas sino también de la imagen fotográfica. En un recorrido sobre sus investigaciones podemos encontrar que algunas claves de la noción de vergüenza se articularon con la oposición *civilizado/salvaje* o *civilización/barbarie*. Los franciscanos utilizaron la fotografía para mostrar los avances de su obra y quitaron aquellos rasgos de “salvajismo” —argumento de propaganda de su obra misional— de los indígenas que retrataban (Giordano 2004). El fraile franciscano Fray Pedro María Pelichi lo expresaba en 1862 de la siguiente manera:

Uno de los más importantes objetos que debe interesar al corazón de los verdaderos católicos y Gobiernos de la Confederación Argentina es *sacar de la desnudez y miseria, de la ignorancia y barbarie* a tantas innumerables tribus de *hombres salvajes* que viven en el suelo argentino; mejorar su desdichada suerte y, con *suavidad y amor, atraerlos y reducirlos a los goces de la vida cristina y civil* (Giordano, 2004, p. 60, el resaltado es mío).

La perspectiva de estos misioneros sobre la civilización de los indígenas no era unificada; algunos los consideraban más cercanos a las bestias que a los seres humanos: “Es necesario que lleguen primero a ser hombres ante de tratar de hacerlos cristianos”, expresó otro misionero franciscano.²⁵³ El extenso registro fotográfico de estos misioneros trataba de

²⁵² Para una descripción de esta danza ver Citro *et al* (2016) y Ruiz y Citro (2002).

²⁵³ En Giordano (2004), extraído de una exposición de Graciela Viñuales (1980), “Nuevos aportes documentales sobre San Buenaventura del Monte Alto”, en el Primer Encuentro de Geohistoria

mostrar los beneficios de la “civilización” por sobre la “barbarie” y operaba como propaganda de la acción *civilizatoria*. La barbarie, asociada a la *desnudez*, la *miseria* y la *ignorancia* debía ser reemplazada por la vestimenta y los bienes materiales del blanco y por el aprendizaje de oficios; en eso consistía el *amansamiento* del salvaje. Así lo presentan estas imágenes que muestran los “logros misionales” —principalmente aquellas utilizadas como postales—, en las que los indígenas se muestran trabajando bajo la supervisión de los frailes —también presentes en las fotografías—, vestidos muchas veces de blanco, alineados en filas o, también, ejecutando instrumentos de orquesta.

Los anglicanos también acopiaron un extenso registro fotográfico (*cf.* Ceriani Cernadas y Lavazza (2017); Giordano, 2004, 2006), pero, al contrario que los franciscanos, no escondían los rasgos denominados “salvajes” de los indígenas, si bien los conjugaban en la noción de *amansamiento*. Giordano (2006) analiza tres fotografías de la misión anglicana en las que aparece un grupo de mujeres lenguas. Estas fotografías fueron publicadas para presentar la oposición entre “lo que encontraron” —la primera imagen fotográfica, fechada en 1906, registra a diez mujeres con vestimenta nativa y el torso desnudo— y en qué “lo transformaron” —la imagen fotográfica fechada en 1909 muestra a las mismas mujeres, pero desprovistas de su vestuario de “salvajes” y cubiertas con mantas que sólo dejan al descubierto un hombro—. Esta segunda imagen está enmarcada por un hombre (izquierda) y una mujer (derecha), miembros de la misión, y se titula “Mr. Turner, Miss. Gourley, con las Hermanas de Santa Ana”. La tercera foto muestra a ocho mujeres vestidas íntegramente de blanco y aprendiendo a hacer encajes bajo la supervisión de Miss. Gourdey (1909). El paso a la civilización es representado por el cambio de vestimenta, por dejar atrás los torsos desnudos y reducir los cuerpos *a los goces de la vida cristiana y civil*. Y no sólo la vestimenta fue modificada —para cubrir la desnudez del “salvaje”—, sino que los propios cuerpos fueron modelados: los emblemas corporales, las perforaciones en los lóbulos de las orejas, los tatuajes faciales, los cortes de pelo corto en las mujeres y las cabelleras largas en los hombres fueron abandonados (*cf.* Gordillo, 2010).

Prosiguiendo el análisis propuesto sobre la vergüenza, me interesa revisar su relación con el acto sexual, que, en el nuevo marco moral cristiano, debía ser contenido, reprimido y desplazado al plano de lo privado, bajo la sombra de la noción de *pudor* (“sentimiento de incomodo que experimenta una persona cuando debe hacer, plantearse hacer o ser testigo de

Regional. Corrientes, IIGHI, pp. 305-335. Transcripción extraída del Archivo del Convento de San Lorenzo, sin firma ni fecha, junto a otro firmado por fray Francisco Ristorto en 1873.

cosas de naturaleza sexual”). Erland Nordenskiöld (2012) describe la vida sexual de los indígenas chaqueños como exhibida abiertamente. Las relaciones sexuales comenzaban a temprana edad, antes de la formación de parejas estables.

Cuando los niños indios de ambos sexos han alcanzado su séptimo año, la vida sexual ya no tiene ningún secreto para ellos; ya lo han visto todo. Sin embargo, no existen relaciones sexuales entre los niños prepúberes, y las niñas están bien supervisadas por sus madres antes de la primera menstruación (*ibíd.*, p. 66).

En el marco de la misión anglicana, lo sensual (sexual) —siguiendo a Gordillo (2010)— fue marcado como “diabólico”. A algunas prácticas indígenas se las comenzó a calificar como *viciosas*, así como a algunas actitudes corporales con connotaciones sexuales (fueron prohibidos el chamanismo, las danzas nocturnas *nomi*, los juegos como el *polke*, las festividades donde se bebía aloja). Esta noción de “diabólico” se fue fusionando progresivamente con el imaginario en torno a los *payaks* (ver capítulo 6), inscripto previamente en la subjetividad y cotidianeidad de los tobas (Gordillo, 2010, p. 127).

Las danzas en rueda nocturnas (*nomi*) eran practicadas por los jóvenes solteros en busca de encuentros sexuales que, generalmente, sucedían a posteriori, y las mujeres tenían un rol activo en el juego de la seducción y en la elección de parejas (Citro, 2009; Karsten, 2015; Nordenskiöld, 2012; Gordillo, 2010). Las memorias compiladas por Gordillo (2010) hablan de una “promiscuidad descontrolada” en relación con las danzas y festividades, en contraste con la sexualidad contemporánea, sujetas a los códigos dominantes de la modernidad (p. 200). En ese marco, las lecciones de *pudor* transmitidas por la moral cristiana llevaron a los indígenas a distanciarse de sus prácticas corporales y sexuales tradicionales, para teñirlas con el “sentimiento de incomodidad” que implica la noción de *pudor*.

Finalmente, nos referiremos a la noción de *respeto*, definida como conducta de “reserva y retención, con una autocontención aceptada” y, más tarde, como “miedo del juicio de los hombres, suerte de pudor que lleva a evitar ciertos actos, ciertas actitudes”. La supresión de las festividades indígenas puede ser entendida por esta imposición de la *autocontención*, así también como la prohibición de la bebida y la limitación de la libertad sexual. Pero, como puede imaginarse, no todas las imposiciones morales del cristianismo eran fielmente acatadas: durante los tiempos de las primeras misiones anglicanas, el ingenio y el monte fueron lugares donde se salía de la supervisión disciplinante, y las prácticas “diabólicas”, como las danzas, volvían a realizarse. El éxito de las misiones protestantes de origen pentecostal tuvo que ver con que permitieron que las expresiones de los rituales del

culto evangélico pudieran sincretizarse con las expresiones de los rituales de los indígenas y sus cosmovisiones.²⁵⁴ Silvia Citro (2009, pp. 262-288) analiza el resurgimiento contemporáneo de la *rueda* en el marco del culto de la Iglesia Evangélica Unida (estas ruedas también tienen lugar por las noches).

Podemos encontrar bibliografía que presenta otros aspectos de la asimilación de las narrativas coloniales y la estigmatización de las prácticas de *los antiguos*, caracterizados por *carencias* y valores negativos, e inferiores moral y técnicamente a los blancos. César Ceriani Cernadas (2011) advierte que el antropólogo William Reyburn encontró en los orígenes del movimiento pentecostal “una fuerte tendencia a ridiculizar la vida cazadora seminómada de los antiguos y a hablar con una mezcla de desdén y vergüenza sobre ‘nuestros salvajes y desnudos abuelos’” (Reyburn, 1954, en: Ceriani Cernadas, 2011, p. 6). El espejo de la moral cristiana le devuelve al indígena una imagen deformada por la vergüenza, pero el surgimiento del grupo de danza Pocnolec es un ejemplo de que el impacto de esta moral no es generalizado, que su efecto represivo no es implacable. Pocnolec se presenta como un foco de resistencia entre los *qom* contemporáneos.

Este breve recorrido buscó delinear los orígenes del *espejo*, como un elemento central en el sentimiento de *vergüenza*, desde el que se pudo configurar el rechazo a las prácticas de las danzas tradicionales indígenas. Este rechazo, a su vez, ayudó a configurar una particular autoimagen de Pocnolec como grupo de resistencia y rescate de la cultura *qom*.

VI — LOS KANAK, LOS SERES DEL MONTE Y LOS ANCIANOS COMO ESPEJO

Los encuentros *qom-kanak* tuvieron lugar durante siete años consecutivos (desde 2006 a 2012).²⁵⁵ Cada año, la comitiva de visitantes se iba renovando, por lo que los intercambios

²⁵⁴ En adición, el pentecostalismo plantea una comunicación directa con las entidades sagradas que permiten obtener poder (*haloik*) —para curarse, mantener la familia, obtener trabajo, etc—. El *Evangelio* socializó mediante nuevos patrones morales el canal de acceso a las potencias sagradas, accesibles ahora a todo *creyente* (cf. Miller, 1979; Ceriani Cernadas, 2011; Cordeu y Siffredi, 1971).

²⁵⁵ En la actualidad, los *qom* de Fortín Lavalle continúan celebrando los encuentros *qom-kanak* bajo el mismo nombre, pero sin la presencia física del grupo de Nueva Caledonia. Estos encuentros son la ocasión para convocar a un festival de cantos, danzas, relatos, proyecciones de videos y venta y exposición de artesanías de los indígenas de la zona. Según nos expresaron en más de una ocasión los integrantes del grupo Pocnolec, aunque los *kanak* no estén físicamente, igualmente los acompañan.

y aprendizajes también se diversificaban. Uno de los espacios principales de trabajo eran los talleres. En el taller denominado “rescate cultural” se formaron los integrantes de Pocnolec; en ese marco empezaron a investigar los cantos y las danzas *qom*.

Los *kanak* fueron un *espejo* fundamental para este grupo, como nos expresaron en varias conversaciones. Verlos bailar, cantar, construir casas tradicionales, fabricar tótems y desplegar una gran cantidad de destrezas indígenas los enfrentó a una carencia, a observar un vacío: el de lo que habían dejado atrás, transformado, suplantado, reemplazado por las múltiples imposiciones de los grupos hegemónicos a los que su pueblo se había enfrentado. Este *espejo* reflejó ese distanciamiento de lo propio y visibilizó el *pudor* que se les había implantado, la vergüenza que habían internalizado de una sociedad de la que recibían autoimágenes de *salvajismo*, *inferioridad*, *pobreza*.

El mayor desafío para ellos fue el de enfrentarse un vacío en la transmisión de los conocimientos. En un principio no tuvieron interlocutores dispuestos a transmitirles las danzas de *los antiguos* (ancianos que quisieran compartir sus historias y sus consejos sobre las danzas tradicionales), por lo que apelaron a lo que no habían perdido: el monte como espacio de poder habitado por múltiples entidades. El monte, para los *qom*, es el espacio de poder por excelencia; está habitado por seres no humanos que rigen los recursos de subsistencia y otorgan las capacidades chamánicas (Cordeu y Siffredi, 1961; Karsten, 1932; Métraux, 1944, 1978; Miller, 1979; Tola, 2009, 2011), y en él —en 2010—, decidieron pasar una noche bajo la guía de un coreógrafo y poderoso chamán *kanak*. Esa noche iniciática recibieron el *poder* para empezar a bailar y crearon la *danza de combate*, (esa danza fue posteriormente filmada durante el taller de videodanza). Carlos lo relata de la siguiente manera:

En el año 2010 fuimos al territorio del pueblo *qom*, que es la Reserva Grande (ciento cuarenta mil hectáreas). Ahí estuvimos una noche haciendo esta actividad, este trabajo que es la danza de combate, y ahí fue que el espíritu de nuestros abuelos es como que nos da esta idea de hacer esta danza. Al estar conectados a la naturaleza, a la noche, es algo muy fuerte para nosotros y es algo muy espiritual hacia el pueblo; es algo que no sé cómo tenemos que explicar porque es algo muy fuerte y es algo muy nuestro.

El momento de iniciación les brindó valor para reinventar las danzas *qom*. Gustavo expresó: “Pasar la noche en la naturaleza es muy fuerte, para mí y para el grupo; mientras terminamos esta actividad, comenzamos a tener coraje”. La vergüenza, asociada al *respeto* como “miedo del juicio de los hombres, suerte de pudor que lleva a evitar ciertos actos, ciertas actitudes”, empezó a quedar atrás.

Sus coreografías no son las mismas que realizaban los *antiguos*, sino que configuran una danza nueva *recibida* de estos *antiguos* y en vinculación con el espacio del monte. Carlos nos explicó:

La danza esta es un trabajo propio del grupo; es muy difícil de encontrar una danza como ésta: cómo tenés que captar los ruidos de la naturaleza, cómo tenés que transformar eso en danza o cómo transformar eso en coreografía. El movimiento de los árboles, por ejemplo, el movimiento del *mapic* [algarrobo], que es un árbol muy sagrado para el pueblo *qom*. También los animales del monte: el mono y otros animales que también tienen su significado para el pueblo, como por ejemplo el *huaxajaxa' lachigui'* [zorro sagaz]. También está incluido eso y, bueno, nos gustó esa idea de juntar todo eso y transformarlo en danza.

Los Pocnolec se plantean la danza como un trabajo y una indagación sobre sus orígenes. A los ancianos les costó comprender esa búsqueda y el hecho de que que no quisieran aferrarse a la idea de “nuevos hombres” traída del cristianismo (*cf.* Wright, 2003); finalmente, algunos accedieron a mostrarles los bailes que conocían y a aconsejar al grupo. Carlos recordó:

Sí, tenemos más de un consejo. Un anciano nuestro que se llama Eliseo López, que él trabajó en una radio y es un gran orgullo para nosotros que él trabajaba también como director de una radio comunitaria acá en la zona... Y él nos dijo en un momento de que el teatro que siempre hacemos es un teatro que habla del respeto entre la *rapiche'* [estrellas de la constelación de *los siete cabritos*] y el *qooñixanqaloi'* [pájaro carpintero],²⁵⁶ que es algo muy fuerte para la comunidad *qom*. Tiene muchos significados (se habla del respeto), y el abuelo dice que es mejor aprender más de lo que es lo nuestro, porque hay consejos que se pueden recuperar, hay consejos que se pueden practicar. Dijo que es mejor ir más a fondo en este tema y les animo que sigan haciendo cosas para la comunidad *qom* y para sus hijos.

Recuperar el valor para enfrentarse a los juicios morales cristianos y la estigmatización a la que los somete la sociedad hegemónica fue algo que el grupo pudo conseguir a través de verse reflejado en el *espejo* de los *kanak*; el uso del video como herramienta de autorrepresentación ayudó a la difusión y la circulación de esa autoimagen.

El mensaje del grupo es tener una energía de que podemos recuperar todo el valor que ha perdido nuestra comunidad *qom* durante mucho tiempo por el tema de la religión.

²⁵⁶ Aquí hacen referencia a algunas historias tradicionales de la narrativa oral *qom* en las que estos seres son los protagonistas (*cf.* Wilbert y Simoneau, 1982).

Creo que se fueron casi dejando todas las costumbres, la forma de la economía, todo; fue muy difícil de contener, bueno, pero llegó el momento donde podemos demostrar, recuperar por lo que podemos *rescatar* y bueno... Como dijeron mis otros colegas — mis compañeros —, fue todo muy difícil; que, en un principio, en un comienzo, fue muy chocante la *religión*; estuvieron en contra del trabajo del grupo, pero tuvimos la posibilidad de seguir adelante y tener nuestro mensaje, nuestro objetivo, y cada trabajo tiene su mensaje en la danza, cada danza lleva su mensaje, un *reclamo*.

El encuentro con los *kanak* los estimuló a generar un activismo que visibilizara su *indigeneidad*. Los *kanak* les transmitieron nociones panindigenistas que articulan a diferentes grupos indígenas más allá de sus historias y geografías y los conectan espiritualmente: Gustavo expresó:

Ellos [los *kanak*] muchos consejos nos dieron. Como ellos, que los indígenas no tenemos limitaciones; todos somos parte de la tierra y, al estar danzando ellos en su isla, como que también acá. Trabajar codo a codo con ellos, y el espíritu de ellos es estar acá y el espíritu de nosotros allá.

VII — EL VIDEODANZA LOQIAXAC QATAC NOSOTAXAC (DANZA DE COMBATE).

El videodanza realizado con los Pocnolec comienza con un *time-lapse* de un amanecer montado con el sonido ambiente de la mañana. En el momento en que el sol aparece en el horizonte comienzan a escucharse cantos y, luego, se introduce un plano fijo de la *laguna sagrada*. La escena siguiente presenta a un cazador (interpretado por Carlos) que avanza sigiloso en un ambiente selvático, en las márgenes de un curso de agua cubierto de vegetación. Un montaje paralelo presenta a un segundo cazador (interpretado por Víctor) que avanza por el monte. El primer cazador escucha un sonido y grita: “¿Quién anda ahí?”.

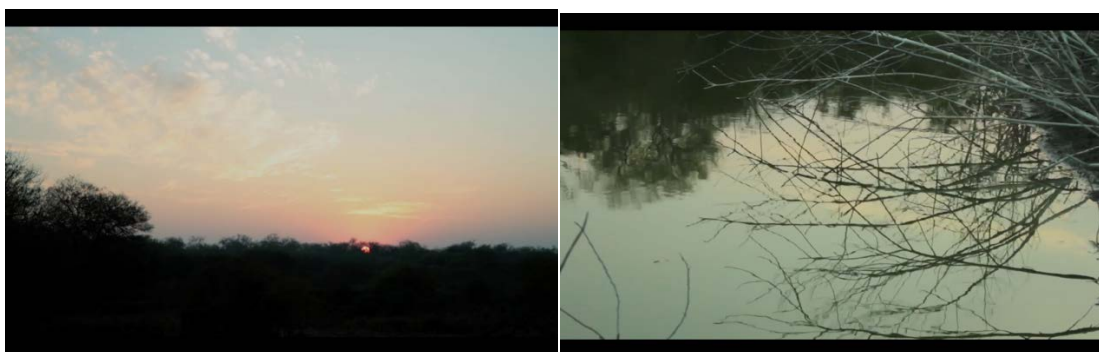


Imagen 24. Izquierda: fotograma del amanecer. Derecha: fotograma de la laguna sagrada.



Imagen 25. Izquierda: fotograma del primer cazador. Derecha: fotograma del segundo cazador.

Los dos cazadores se encuentran y empiezan a escucharse cantos. El primero golpea el suelo con su bastón de madera y traza una línea. Comienzan a girar, a luchar y a enfrentarse con sendos bastones. Tras esquivar golpes con elegantes saltos, el segundo cazador queda tirado boca arriba y una cámara subjetiva muestra los bastones cruzados. El que está de pie lo ayuda a levantarse jalando con su palo, que tiene el extremo en forma de gancho.

Incorporados los dos, vuelve el enfrentamiento con una caminata en círculos y nuevos golpes dados en el suelo con los bastones, que, finalmente, quedan cruzados en el aire. Ponen su cuerpo en paralelo, elevan lentamente las armas y miran al cielo; luego las bajan, las dejan en el suelo y toman unas cañas delgadas —cada uno con su mano derecha— con las que inician una danza conjunta. Vuelven a oírse cantos y bailan uno al lado del otro, con un ritmo muy marcado y con gritos graves. A través de un montaje paralelo, con un fondo de atardecer, se muestran los contornos de las personas que cantan; estas voces, que guían la danza, representan las voces de los ancestros. La película termina con un fundido a negro que muestra dos contornos que bailan a contraluz del crepúsculo. El desvanecimiento de esta toma fue hecho por el camarógrafo —Samhuel—, quien cerró el diafragma del lente mientras filmaba y logró un fundido a negro final en el mismo acto del registro. Samhuel fue el camarógrafo durante prácticamente todo el rodaje y dejó su impronta con su particular uso de la cámara al hombro.



Imagen 26. Fotogramas de la escena del baile final con los contornos de los músicos, recortados en el atardecer.



Imagen 27. Fotogramas de la escena final; fin del baile y danza de los ancestros al atardecer.

En mi experiencia con cine indígena he encontrado algunas dificultades en la planificación de los rodajes. Si se trata de películas de ficción, lo más más sencillo de hacer es armar un plan de rodaje con antelación —como con los shuar y con los jóvenes de

Maipú— y el guion se organiza a partir de un relato lineal que se va desgajando en escenas casi de forma intuitiva. Cuando se trata de videos más libres, en los que el registro —como en este caso— es de una coreografía, la planificación es más compleja. En el momento de ajustar las cuestiones técnicas —decidir los planos, el encuadre, el movimiento de la cámara—, los implicados suelen perder el interés y prefieren pasar a la acción e improvisar esas decisiones en el rodaje. En el caso de los Pocnolec, solamente planificamos con cierta precisión los planos generales —uno del amanecer y otro de la *laguna sagrada* (imagen 24)—; en el rodaje de la danza prefirieron improvisar los movimientos con la cámara al hombro y, durante la lucha, realizar varios primeros planos y planos detalle de distintas partes del cuerpo, para esperar nuestro consejo en el momento del montaje. Fue importante la elección de las locaciones, ya que se escogieron espacios que para ellos son poderosos. En cuanto al esquema narrativo, está constituido por una introducción —el *time-lapse* del amanecer con los cantos—, un núcleo principal —el encuentro de los cazadores, la lucha y la danza— y un epílogo —el baile de los ancestros con la luz del atardecer y los cantos—. Las canciones fueron ejecutadas por ellos mismos durante el rodaje y sumaron la grabación de los últimos cantos durante el proceso de montaje. A medida que íbamos editando, ellos nos decían, por ejemplo: “Acá hay que sumar un canto o un plano de la *laguna sagrada*”, y detallaban cómo era la coreografía del encuentro entre los cazadores. El video, finalmente, dura siete minutos y cincuenta segundos y se titula *Loqixac qatac nosotaxac (Danza de combate)*.

Eligieron filmar esta danza no sólo por la importancia que tiene para ellos por tratarse de la primera que crearon —durante aquella noche en el monte—, sino porque tiene un particular mensaje y reclamo. Víctor nos explicó:

Cada trabajo tiene su mensaje en la danza, cada danza lleva su mensaje, un reclamo. Lo más fuerte que hay, como la danza de combate demuestra, que no podemos estar escondiendo nuestro armamento, pero también tiene su mensaje para demostrar que creemos que buscar y aportar un fuerte mensaje de que haya paz para que no haya más guerras ni enfrentamiento de los pueblos, por ejemplo, y demostrar cómo esa danza tiene un mensaje muy fuerte”.

Carlos reforzó la idea de no ocultar las armas y la de la paz:

La danza de combate... Nosotros interpretamos que esta danza es para mostrar el armamento de los pueblos indígenas, es para no ocultarse —no ocultar su armamento—, es para mostrar a la sociedad que el pueblo *qom* tiene sus armas, pero que no quiere

volver a usar porque nosotros queremos la paz. No queremos guerras, no queremos que haya más guerras en nuestro país.

La *Danza de combate* le abrió al grupo Pocnolec la oportunidad de mostrarse como personas poderosas, como indígenas con su “armamento”. Esta autoimagen la lograron a través del reencuentro con aspectos de su cosmovisión *qom*, vehiculizados a través del vínculo que establecieron en el monte con los seres poderosos y guiados por un chamán de Oceanía; este reencuentro los condujo a crear danzas *qom*, a reinventarlas. “No podemos esconder nuestro armamento” puede ser entendido como no querer esconderse como indígenas y manifestarse distintos, disidentes a la sociedad envolvente que tanto buscó *civilizarlos*, *incorporarlos*, borrar sus rasgos indígenas uno a uno, transformarlos en “hombres nuevos”. Este espacio de autorreconocimiento como indígenas que catalizó el encuentro con los *kanak* los hizo reconocerse *poderosos*, con poderes para luchar ante la adversidad y el rechazo, pero de forma pacífica.

VIII — LA AGENCIA POLÍTICA DE LA DANZA

“Cuando bailamos, sentimos el poder, sentimos la armonía con la naturaleza, nos sentimos más cerca de nuestra tierra, creemos que nuestro sentimiento es que... Nuestra tierra está siempre presente; nunca olvidemos cuando estamos en la naturaleza. No sé cómo explicarlo”, nos dijo Carlos conversando sobre lo que sentían cuando bailaban. Ellos sienten que la danza los une al territorio, que los ayuda a correr el velo y mostrarse como indígenas y a enfrentarse a quienes sostienen que la integración a la sociedad envolvente implica el borramiento étnico. A su vez, la danza es una herramienta que les permite cierta agencia política y les abre ciertos espacios en un Estado nación que desde 1994 los reconoce jurídicamente con derechos especiales.²⁵⁷ La danza que ellos practican no está relegada al espacio ritual privado, sino que está concebida para el espacio público. Por ejemplo, los primeros encuentros culturales *qom-kanak* se celebraron en Villa Río Bermejito, lugar donde existen fuertes tensiones entre el municipio y los indígenas de la zona; las manifestaciones de indigeneidad realizadas en ese espacio —sumamente hostil— fueron un acto de resistencia.

²⁵⁷ En 1993 se incorporó el artículo 75, que en su inciso 17 reconoce la preexistencia de los pueblos originarios en la Constitución argentina.

Ellos utilizan la danza como herramienta política, por ejemplo, en el marco de las disputas por la titularización definitiva del territorio de la Reserva Grande. Al respecto, Gustavo nos explicó:

Y bueno, imagínate acá, en el territorio mismo de los pueblos indígenas de acá: de las ciento cuarenta mil hectáreas no está quedando madera. Hay una asociación, sí, pero nosotros, como grupo... Como decía hoy, ¿cómo a través de la danza uno puede reclamar o hacer ver que esto...? Si terminan todos los árboles también termina nuestra vida. Por ejemplo, el *mapic*, el más sagrado para el pueblo *gom* y ahora se está quedando muy poco. El *mapic* es el único sagrado del pueblo *gom* porque el fruto como que nos da fuerza... Y también todos: el quebracho, el *mapic*... Porque esos fueron refugio de los indígenas en la conquista y ahora, cuando se termine todo esto, se van terminando — como que también nuestra vida— y eso es muy fuerte también.

Tratan de dejar plasmado en sus actuaciones ese sentirse “más cerca de la tierra” a través de la danza; reivindican el espacio del monte como espacio significativo y la danza se transforma en una herramienta de denuncia. El territorio, siempre en disputa, opera cada vez menos como un espacio de subsistencia y, a su vez, el desmonte reduce este *locus* de poder: “Si se terminan los árboles también se termina nuestra vida”, dice Carlos. Sin monte ni árboles, ¿cómo podrán seguir siendo indígenas?, ¿cómo podrán serlo sin ese espacio de encuentro con los seres poderosos que lo habitan, que continúa siendo importante en la cosmología para muchos *gom* contemporáneos?

En otra ocasión, Gustavo expresó:

También al danzar es una forma de reclamar al Estado, porque en este momento están pasando estas cosas de la tala de madera y demás, y lo que nosotros queremos es que no talen, porque es algo sagrado para el pueblo *gom* y no queremos más estas cosas. Por eso sentimos muy importante esta danza y estar dentro de una naturaleza; yo, por ejemplo, pongo el ejemplo de que cuando danzo me pongo más fuerte, más cómodo, porque es algo mío, algo que tengo que *demostrar al futuro*. Y cosa importante también es mostrar todo eso, porque también en este momento hay personas que no están entendiendo mucho de lo que estamos nosotros transmitiendo; es muy importante para nosotros. Y bueno, al danzar es algo... Es estar en la naturaleza, la tierra...

Esta lucha por el territorio y por expresar una manera de ser indígenas en el presente es algo que los integrantes del grupo quieren transmitir a las nuevas generaciones. Han mostrado una gran preocupación por las generaciones que los siguen y sienten la

responsabilidad de enseñarles lo que ellos han aprendido. Carlos nos explicó que, a partir de su trabajo, ya han surgido algunos grupos nuevos:

Fuimos los únicos grupos de la danza autóctona acá en el Chaco y, durante los años que estamos haciendo danza y teatro, hay grupos que son nuevos, que son producto de este trabajo que estamos haciendo, que son chicos de otras localidades que ellos formaron grupo. Como que los despertamos, como que estaban ahí dormidos, pero que a través de nuestra danza se animaron a hacer su propio grupo y danzar sus propias danzas. Y tuvimos la posibilidad de hablar con ellos... Entonces ellos nos dijeron: “Mirá, a través del grupo de ustedes, nosotros hemos podido recuperar nuestra autoestima; a través de ustedes pudimos armar nuestro grupo y ahora estamos trabajando en la danza autóctona, realizando actuaciones y danzando”. Y es una gran alegría, es una gran fortaleza para este grupo, porque hay otros grupos que son nuevos. Como es que es producto de este grupo, es algo muy lindo que en el pueblo *qom*... Que haya más jóvenes que hacen danzas.

Estos relatos nos muestran que, más allá del “sentido espiritual” que el grupo adjudica a su trabajo y de la importancia de sus procesos de creación, la danza y el teatro²⁵⁸ —para los Pocnolec— es una herramienta política que les sirve para mostrar su alteridad frente a una sociedad envolvente que los trata hostilmente, para reclamar por el territorio, para intentar frenar los desmontes, para que las nuevas generaciones aprendan a no sentir vergüenza de ser indígenas. La conservación del idioma *qom* —una de las grandes preocupaciones de muchos tobas— va de la mano de la transmisión de las danzas, que durante años dejaron de ser practicadas porque fueron prohibidas y estigmatizadas por numerosos actores hegemónicos.

IX — VIDEO, AUTENTICIDAD Y EXOTISMO

Tras esta presentación del marco histórico, social y político en el que los Pocnolec decidieron transformar sus danzas en video, quisiera hacer una última reflexión, ya en un plano hipotético, como último *espejo* de este *juego*. Quisiera imaginar un diálogo que no tuvo lugar con la misma estudiante que, en el seminario *Pour une anthropologie visuelle pluridisciplinaire et multimédia* (cf. capítulo 4), se inquietó por la falta de *indigeneidad* que

²⁵⁸ En cuanto al teatro, realizan representaciones de narraciones mitológicas.

observó en el video realizado por los jóvenes de Paraje Maipú. Si hubiera proyectado la *Danza de combate* en ese mismo seminario, esa persona podría haberme interpelado diciendo que el video de los Pocnolec tampoco respondía a su idea de *autenticidad* indígena.

El verosímil de este video se acerca más al del cine de ficción que al documental, y no hay una pretensión de disimular la *mise en scène*. Aunque se presentan las danzas en un escenario natural —el monte, la laguna—, se trata de una actuación —no del registro de un ritual— en la que, por ejemplo, se ficcionaliza la presencia de “los ancestros”, que aparecen como fantasmas bailando a contraluz en el atardecer. Los cuerpos no son los de *los antiguos* —ya no están marcados, tatuados, moldeados por la vida del monte— y el gran ausente —al que se eligió excluir— es el hombre blanco, aunque su fantasmal presencia y su modernidad se cuelan en los cuerpos danzantes y la hibridez de la vestimenta. Los protagonistas son bailarines *qom* contemporáneos, vestidos como suelen hacerlo en sus presentaciones públicas y ahí está la clave: las danzas de los Pocnolec no son los actos rituales que realizaban *los antiguos* en la profundidad del monte, sino que son montadas y coreografiadas para ser presentadas en festivales, actos escolares y cualquier evento público a los que se los convoque. El video y estas danzas, como diría Mario Blaser, son “desvergonzadamente híbridos” (2009, p. 159).

En sus creaciones, los Pocnolec han apelado al primitivismo²⁵⁹, a lo exótico y a marcar su alteridad. Aunque no se trata de una *alteridad radical*, tampoco podría decirse —siguiendo a Alcida Ramos (1994)— que crearon una imagen “hiperreal” concebida desde el imaginario indigenista bajo la demanda de mostrar un indígena creíble —vendible y dispuesto a seducir a inversionistas y militantes para que apoyen su supervivencia cultural— ni que quieran mostrar una imagen que les otorgue “el derecho a ser defendidos por los profesionales de los derechos indígenas” (p. 116). Los Pocnolec han construido una imagen del indígena que no es sencillo comprender si no se desglosan los *espejos* que se pusieron en juego para crearla.

²⁵⁹ Harald Prins (1997a, 1997b, 2002) sugiere que el primitivismo, en el cine indígena, funciona de dos maneras: mientras reduce a los pueblos indígenas al estereotipo del “buen salvaje”, a su vez, les proporciona un modelo de autorrepresentación utilizado para sus propios fines políticos. A esto denomina paradoja del primitivismo. Este autor analiza las formas en que los activistas indígenas, los antropólogos y los cineastas militantes negocian la representación de las imágenes exóticas como instrumento político, para producir una respuesta en un público que pueda identificar a los indígenas y fijarlos en un nicho cultural familiar a través de imágenes “bellas” y “buena” edición (Prins, 1997a, pp. 262-263). Al comparar las películas con las máscaras tribales, analiza cómo los pueblos indígenas enfrentan el desafío y la oportunidad que tales imágenes les brindan.

TERCERA PARTE

En esta tercera sección de la tesis, el eje del análisis se desplaza hacia la ontología del filme, entendido como un tipo de registro —tanto visual como sonoro— que nos afecta, que actualiza la presencia de quienes no están más, que marca el paso del tiempo, que fija lo efímero y lo evanescente, que hace trascender de la muerte a los objetos y los seres, los transfigura o los vuelve fantasmales.

CAPÍTULO 6. LA CÁMARA COMPARTIDA EN FAMILIA. REGISTRAR, DIFUNDIR Y ATESORAR LOS CONOCIMIENTOS DE LOS ANCIANOS

Los procesos de proyección-identificación que están en el corazón del cine, se hallan evidentemente en el corazón de la vida.

EDGARD MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*

La experiencia de cine en el barrio Mapic atravesó todo el período de mi trabajo de campo en el Chaco. Tras un fallido intento de dar talleres en la escuela del barrio, Mabel, una maestra bilingüe, se acercó a compartir sus múltiples ideas a fin de transformarlas en videos. De lo que trata este capítulo es de la realización del cortometraje *Pai'quera na aviac*²⁶⁰ (*Más allá del monte*), en el que la familia de Mabel registra los conocimientos de Cristina, madre de Mabel y abuela de Agustín, quien operó la cámara. A partir de ese trabajo se analizará mi proceso de acercamiento a la familia y la transmisión de saberes de los ancianos a través del video; por otro lado, se analizará el tipo de testimonio ofrecido por la abuela, que se dirige a su familia y su comunidad como consejera, pero teniendo también en consideración la presencia de otros públicos no indígenas. En este sentido se estudiarán qué tipo de guiños internos tiene el relato y qué lugar es el que se le da al filme en la familia y en la comunidad. Por último, se analizarán algunos aspectos del proceso de edición en familia, la implicación de otros familiares en el proceso de montaje y el impacto del video entre los miembros de la comunidad y de otros barrios durante las proyecciones.

Muchas son las capas de lectura de esta experiencia. El eje estará puesto en cómo esta familia inventó su propia manera de hacer un documental, generó un lenguaje propio con tiempos singulares y transformó el video en una herramienta de transmisión de consejos y saberes para las nuevas generaciones (convirtió el audiovisual en un archivo afectivo).



²⁶⁰ *Aviac* es la manera en que se denomina al monte en lengua *gom* en la zona de Resistencia. El término “monte” hace referencia a los bosques secos del Gran Chaco, caracterizados por su vegetación xerófila: cactus, bromeliáceas, quebrachos colorados, yuchanes y palmares, entre otras plantas.

I — COMIENZOS INCIERTOS DEL TRABAJO EN EL BARRIO MAPIC

El barrio Mapic está ubicado a ocho kilómetros al noroeste de la ciudad de Resistencia. Su poblamiento se inició en el año 1966 con siete familias *qom* provenientes de Pampa del Indio²⁶¹. Algunos años más tarde, estos pobladores volvieron a migrar y, en el año 1972, nuevas familias *qom* llegaron a la zona, esta vez provenientes de la región de Las Palmas. Estas familias habían trabajado en la cosecha de caña y empezaron a trasladarse con la crisis y el progresivo proceso de quiebra del ingenio (Beck 1998; Bergallo, 2002 [2009]). Federico Rojas fue el referente que guió a través de sus visiones a la comunidad hacia la zona del actual barrio Mapic, la “tierra prometida”. Los Rojas y los Gómez fueron las primeras familias en asentarse en la zona; provenían de la chacra Las Coloradas y estaban emparentados con los *qom* que se instalarían en Paraje Maipú. Fueron quienes no siguieron a Mateo Quintana, disidencia que provocaría un quiebre dentro de esas familias extensas y un conflicto que duró varios años y causó gran dolor y tristeza.

El lugar era monte nativo, alejado de la ciudad, y fue nombrado como Mapic por la abundancia de algarrobos. *Mapic* significa algarrobo (*Ceratonia siliqua*) en lengua *qom* y es un árbol cuyo fruto ha sido un alimento fundamental para la población indígena chaqueña. Una vez instalados allí, la Cruz Roja colaboró en la organización de la población y en la gestión de la construcción de viviendas y espacios comunes. En la actualidad, en el Mapic residen noventa y siete familias *qom* y quince criollas; es una zona semiurbana, cercada por algunas lagunas y sin una alta densidad poblacional. El monte se ha ido talando para el loteo de campos y la creación de nuevos barrios, que serían ocupados por población criolla y que fueron construidos a partir de distintos proyectos de viviendas del Estado —otorgadas a poblaciones vulnerables— o con créditos destinados a la clase media. Sobre el vértice oeste del Mapic pasa la única vía asfaltada y, al noreste, se ubica el parque provincial Caraguatá, uno de los últimos montes con vegetación nativa de la zona, que es utilizado ocasionalmente por miembros de la comunidad para la recolección y la marisca. Durante 2015 y 2016 se

²⁶¹ Ciudad ubicada a más de 200 km al noreste de Resistencia.

realizaron trabajos para la construcción de una ruta provincial que no se ha finalizado hasta el presente.²⁶²

El trabajo de campo que realicé en los barrios urbanos y periurbanos de Resistencia comenzó en marzo de 2015; en viajes anteriores había conocido a distintos comunicadores indígenas en el marco de los festivales a los que venía asistiendo desde 2010. En diciembre de 2014 me encontré con Juan Chico, referente e historiador *qom* y director del Departamento de Cine Indígena, quien me invitó a trabajar en la Dirección de Cine y Espacio Audiovisual (DCEA) dando talleres de cine en los barrios indígenas de Resistencia, en los que existía una fuerte demanda de aprendizaje. En ese momento, mi investigación doctoral no contaba con financiamiento alguno, por lo que acepté la propuesta, que me abrió la oportunidad excepcional de obtener un pequeño salario. Al mismo tiempo, esa experiencia me permitía conocer el funcionamiento institucional del área de cine indígena en la red estatal de la provincia y tratar a distintas personas que habían trabajado desde 2008 en iniciativas relacionadas con este cine. A finales de mayo de 2015, después de varias conversaciones entre representantes del Programa de Pueblos Indígenas del Instituto de Cultura del Chaco, agentes de la DCEA y el personal de la escuela del barrio Mapic, acordamos iniciar el dictado de talleres de cine en el marco de esa escuela, en el nivel secundario en la estructura educativa de la Provincia del Chaco.

La primera propuesta que recibí fue la de dictar las clases de cine los sábados por la tarde, a la hora de la siesta, momento en que tenían lugar algunos talleres que se daban dentro del programa nacional de centros de actividades extraescolares denominado CAJ (Centros de Actividades para Jóvenes). El objetivo era sacar provecho de la convocatoria ya existente y llamar la atención de los posibles interesados en el cine que se dieran cita; luego, habiéndose formado un grupo inicial, podría extenderse la actividad a otros días de la semana y otros ámbitos.

El año anterior, Hernán Guido —un profesor de Educación Física— había enseñado algunas herramientas audiovisuales a los alumnos de la escuela y habían realizado un video titulado *El n'viqe* (El violín de lata), que narra la historia de ese instrumento *qom*. El vídeo tuvo cierto éxito, ya que salió premiado en un concurso de video e identidad organizado por el Gobierno nacional, lo que les permitió a los estudiantes viajar a Buenos Aires para presentar el trabajo. Después de esa primera experiencia, el mismo profesor hizo el pedido

²⁶² El trazado de la ruta trajo conflictos entre la comunidad y el Estado provincial, ya que la circulación de autos a altas velocidades podría atentar contra la seguridad de la gente.

a la DCEA para continuar y profundizar la actividad; mi llegada al Mapic se vinculó con dar respuesta a este pedido concreto.

El primer día que fui al barrio nadie vino a mi encuentro. Volví a la semana siguiente y, nuevamente, ningún alumno apareció. Sin embargo, ese día conocí personalmente a Hernán Guido y a Mabel Filimon, una maestra *qom* que vivía en el barrio y era la madre de dos estudiantes de la escuela que habían participado en la experiencia del taller de cine del año anterior. Mabel me ofreció ayuda y, en mi tercera visita, finalmente, los alumnos llegaron. Comencé a explicar algunas nociones básicas, pero los estudiantes no parecían interesarse; hablé sobre los orígenes del cine, nombré algunas experiencias de cine indígena y expliqué cuestiones técnicas generales. Para esa ocasión no había planificado prácticas con la cámara, ya que consideré que el primer encuentro sería introductorio. Uno de los jóvenes asistentes me dijo: “¡Queremos comenzar a filmar sin tener que aprender estas cosas!”, pero insistí infructuosamente en la importancia de planificar y debatir sobre cómo abordar los proyectos audiovisuales y de aprender sobre el estudio de otras experiencias. Finalmente entendí que el ámbito no era el propicio y mi intención tampoco era la de convencer a nadie de que mi propuesta valía la pena; ellos preferían distenderse los sábados por la tarde y yo tenía la expectativa de capacitarlos para que construyeran su propia voz con el audiovisual o, al menos, de responder a un interés de aprendizaje que no me estaban demostrando tener.

Después de este mal comienzo, luego de mi primera y única clase en la escuela del Mapic, conversé con Mabel. Ella estaba interesada en lo que yo había planteado y en hacer cine en el barrio. Comenzó a contarme distintas historias de los *qom*: la forma en que las mujeres bajaron del cielo, la historia de la luna, algunos consejos de *los antiguos*. Empecé a tomar notas en mi libreta y decidí abandonar el proyecto de cine pensado para la escuela, para trabajar con ella, su familia y quienes se fueran sumando durante el camino.

Esta presentación que hago de los pormenores de los frustrados inicios de los talleres de cine en el barrio Mapic no sólo se propone mostrar las dificultades de la entrada al campo de una antropóloga, sino que intenta presentar algunas aristas de lo ambiguo que puede ser la tarea de “responder a una demanda de aprendizaje”, como yo creía que lo estaba haciendo. La distancia entre mi propuesta y las expectativas de los alumnos hacía imposible la concreción de ese proyecto, lo que se sumaba a las dificultades de contar con un espacio adecuado para trabajar y la disponibilidad de horarios, entre otras cosas. Nunca supe si la “demanda” era de los alumnos o si respondía a la expectativa del profesor de Educación Física de que se continuara su tarea. Como ya veremos, hizo falta iniciar una etnografía y entablar vínculos de amistad que me permitieran comprender las relaciones sociales del

barrio. La paciencia y la comprensión de Rolando Ruiz, director de la DCEA —organismo que financiaba mis talleres—, fue fundamental; Rolando entendió que el proceso sería sinuoso y confió en que estaba cumpliendo mi tarea, aunque, formalmente, nunca di “talleres”, sino que simplemente hicimos cine en familia.

II — ANTE LA ADVERSIDAD, NUEVOS RUMBOS

Comencé a visitar a Mabel en su casa. Al principio, ella me recibía en un pequeño patio, al frente de su vivienda. Durante esos encuentros comenzamos a pensar en diferentes guiones que podríamos realizar. Las primeras veces salíamos a caminar por el barrio y sus alrededores; me quería mostrar la zona mientras me contaba las historias del lugar, sobre todo las vinculadas a su familia. Un día me llevó a una laguna donde habitaba un ser no humano y me contó su historia; me narró la desaparición de distintas personas que imprudentemente no habían respetado su presencia y se habían muerto ahogadas. A lo largo de los distintos encuentros me empezó a hablar de su madre, Cristina, y de sus consejos e historias. Vivía al lado de su casa, pero pasaron varios meses hasta que nos conocimos cara a cara; era distante con los criollos y no se acercaba.

Poco a poco fui entendiendo la composición de su familia. Mabel vivía con su marido, José Moreno, y tenían cinco hijos. La mayor convivía con su pareja en una pequeña casa al final del patio, y dos hijos jóvenes vivían en la casa familiar: Facundo, el mayor de ellos, acababa de terminar la escuela secundaria, mientras que Agustín estaba cursando el último año. Los dos más pequeños eran Victoria y César, de 13 y 10 años respectivamente. César habitualmente nos acompañaba durante las caminatas por el barrio.

Mabel me propuso volver a la escuela y proponer a sus alumnos de *qom laqtaq* (idioma *qom*; lit.: “la palabra *qom*”) realizar alguno de los posibles guiones que habíamos empezado a planificar. Comencé a asistir a sus clases los días de semana y me di cuenta de que aproximadamente la mitad de los estudiantes eran bilingüe, el resto hablaba sólo castellano, lo que causaba cierto desbalance.²⁶³ El aula tenía una atmósfera agradable pero caótica: los alumnos entraban y salían y muy pocos de ellos prestaban atención. Mabel tomaba eso con total calma, pero yo comprendí que ese ámbito no era el adecuado para que trabajáramos, sumado a que las autoridades escolares no estaban abiertas a proporcionarnos un espacio

²⁶³ El 40 % del alumnado de la escuela no provenía de familias indígenas.

fuera del horario escolar; bajo estas condiciones se hacía casi imposible abordar un proyecto serio. Durante dos meses, desde principios de mayo hasta fines de junio de 2015, nos mantuvimos yendo y viniendo en la incertidumbre.

En ese período comenzamos a confiar la una en la otra y pude conocer a otros referentes del barrio. A pesar de que era una comunidad fragmentada por diferencias políticas y disputas entre familias, la población *qom* estaba organizada y procuraba desarrollar algunas líneas de defensa de sus derechos como indígenas. Durante los días en que pensábamos guiones, Mabel me presentó a Verón, un hombre que, según me explicaron, era el *presidente* del Mapic. Pasamos varias tardes con él alrededor del fuego conversando en su casilla de chapa y madera y nos propuso algunas historias que podríamos haber filmado. Le gustó la idea de rodar historias de los *antiguos* e, incluso, comenzó a sugerir algunas locaciones, pero unas semanas más tarde me enteré de que una facción del barrio no reconocía a Verón como líder y entendí que trabajar con él significaba tomar partido en una disputa que intuí me llevaría largo tiempo comprender.

Durante el invierno de 2015 comenzamos a trabajar en la escritura de guiones e hicimos el último intento de convocar a nuevas personas del barrio. Organizamos dos proyecciones al aire libre para invitar más gente, pero llovió las dos veces y el barrio se inundó. En vista de la mala suerte, lo mejor era continuar con los recursos humanos que teníamos: Mabel, su familia y yo.

En una oportunidad, Mabel me dijo que algunos familiares habían participado en una película titulada *Fontana, la frontera interior* (2009)²⁶⁴; habían actuado de indios. La película narra la historia del teniente coronel Luis Jorge Fontana en diferentes momentos de su vida, entre 1879 y 1910; romantiza al protagonista y ensalza el costado humanista del personaje. Los *qom* del Mapic, a pesar de haber trabajado como extras, nunca habían visto la película, por lo que la busqué en la videoteca del DCEA y llevé unas copias al barrio.

La primera vez que entré a la casa de Mabel fue cuando vimos la película. Esa tarde la pasamos en familia, entre risas y anécdotas. Vinieron la hermana de Mabel y algunos sobrinos, y hubo carcajadas durante las escenas en que los familiares aparecían semidesnudos; algunos recordaban el susto que habían pasado durante el rodaje de un tiroteo y lo controversial que había sido vestirse como los indios “de antes” (se les pidió a las mujeres mostrarse con el toso desnudo, pero no aceptaron). Recordaban también lo impactante que les había resultado participar en un rodaje profesional, con la puesta de

²⁶⁴ Película dirigida por Juan Bautista Stagnaro.

cámaras, cáterin, escenografías y equipamientos sofisticados; lo fastuoso que todo esto les había parecido. Reímos juntos cuando les dije que no se hicieran ilusiones, que si filmábamos juntos, cuanto mucho tendríamos mate y bizcochitos de grasa. A partir de ese día, la familia me empezó a hacer sentir parte de su círculo íntimo, una amiga cada vez más cercana. Pocos días después, Mabel me propuso hacer una película sobre su madre y sobre la recolección de hierbas medicinales, que ésta realizaba en el monte; esto me obligó a interiorizarme sobre el rol de las mujeres *qom* como recolectoras y sobre la organización social de los grupos indígenas chaqueños.

III — EL MONTE Y LOS SABERES TRANSMITIDOS ENTRE MUJERES

Dentro de la organización social tradicional de los grupos indígenas chaqueños, las mujeres eran responsables de la recolección de diversos frutos y plantas silvestres (*cf.* Cordeu y Siffredi, 1961; Karsten, 1932; Métraux, 1944, 1978; Miller, 1979). Según Alfred Métraux (1944); el aporte de los hombres, que se limitaba a los productos de caza (carne y pescado), sólo servía para reforzar los alimentos vegetales. Como explica Mariana Daniela Gómez (2016), distintas fuentes anglicanas informan que las actividades asignadas socialmente a los varones eran menos demandantes y les brindaban un mayor tiempo extra, que podían dedicar a actividades de divertimento y socialización; por el contrario, las mujeres, además de proveer los alimentos recolectados, eran principales responsables de la crianza y el cuidado de los hijos. Aunque las prácticas de subsistencia han cambiado, la generación de mujeres que actualmente tienen cincuenta años o más han aprendido a recolectar durante su juventud y aún hoy lo continúan haciendo. Ir a recolectar al monte, como sugiere Gómez (2016), es un elemento que conecta *el tiempo de los antiguos* con el presente (p. 364). En el caso de las generaciones intermedias, como la de Mabel (36 años en aquel momento), la recolección está asociada a las actividades de la niñez, tiempo en el que siempre acompañaba a su madre. En la actualidad, resulta cada vez más difícil que las nuevas generaciones se interesen por esa actividad; la familia de Mabel pone un gran esfuerzo en seguir transmitiéndola a los jóvenes y los niños.

El 9 de julio, día feriado en Argentina, aprovechamos que gran parte de la familia estaba disponible y nos fuimos a un monte, a unos seis kilómetros del barrio, para filmar a Cristina durante la recolección de hierbas medicinales. José nos llevó en su pequeña furgoneta, y el equipo se conformó por él mismo, Mabel, Victoria, Agustín, César, la abuela

Cristina y yo. Mientras que él y César nos esperaban en el auto, las mujeres nos internamos en el monte con la abuela. Agustín era el único varón y su rol era técnico: filmar. Yo también era parte del equipo técnico, ya que me encargué de la grabación del sonido (con serias limitaciones por el clima ventoso y la falta de equipos adecuados). Mabel y Victoria acompañaron a Cristina, como era habitual para la familia; César, el menor, también solía acompañar a su abuela y a otras mujeres, que de esa manera conjugaban las tareas de recolección y el cuidado de los niños (César iba, en su rol de niño, para ser cuidado), ambas atribuidas a las mujeres entre los grupos indígenas chaqueños. Una vez que entran a la etapa de la juventud, los varones dejan de ir a recolectar.

Cristina se mostraba contenta con toda la comitiva que la acompañaba. “Voy a aprovechar mientras tengo acompañantes, porque cuando estoy sola no puedo entrar en el monte”, expresó en el video. Las mujeres *gom* nunca van solas al monte;²⁶⁵ lo hacen en grupos de cuatro o cinco, y hacía algún tiempo que sus familiares no estaban disponibles para acompañarla. Mabel había planificado cuidadosamente la presencia de Victoria, porque quería mostrar, en la película, la transmisión de conocimiento de una generación a la otra.

Cristina tenía 62 años cuando la conocí. Provenía de Pampa del Indio, de donde llegó con su familia con la tercera oleada poblacional que tuvo el barrio; migraron después de que lo hicieran las primeras familias que siguieron las visiones de Rojas. La segunda ola había provenido de la región de Las Palmas, de la zona de Laguna Patos (donde vive la familia Moreno, familia del marido de Mabel) y de otros parajes de esa zona. Cristina y su familia primero fueron a vivir al Barrio Toba de Resistencia y luego se mudaron al Mapic.

Cristina últimamente transitaba una etapa de melancolía, me explicaron sus familiares. La apenaban el haber perdido a varios de sus parientes, el abandono de algunas costumbres de subsistencia en relación con la recolección y la marisca, las reuniones familiares menos frecuentes y el intercambio menos fluido de conocimientos con las generaciones más jóvenes. Mucho de ello se relacionaba con los cambios producidos tras el proceso de sedentarización y de asentamiento en los barrios urbanos y periurbanos. Asimismo, había comenzado a envejecer y no podía soportar la idea de su falta de autonomía, de tener que quedarse en su casa ociosamente y no poder ir a recolectar más a menudo. De vez en cuando se enfermaba y los médicos decían que no tenía nada más que tristeza.

²⁶⁵ Gómez (2008a) analizó la amenaza de la violencia sexual en el monte para las mujeres *gom*. Este temor no se manifestó en las conversaciones que tuve con las mujeres del barrio Mapic, pero sí en conversaciones con otras mujeres *gom* de la zona de El Impenetrable.



Imagen 28. Fotografía de Cristina delante de uno de los últimos árboles añosos en la zona del barrio Mapic (crédito: Agustín Moreno).

Mabel, como ya hemos visto, es una mujer muy activa. Durante los años de mi trabajo de campo, su marido —actualmente fallecido²⁶⁶— realizaba changas y ella se desempeñaba como maestra en la escuela del barrio —lo sigue haciendo— y, ocasionalmente, tomaba otros trabajos para dar mayor estabilidad a su economía doméstica, ya que el ingreso de dinero era muy fluctuante en su familia. Siempre se esforzaba por formarse, por aprender nuevas cosas y por comprender el mundo de los blancos. En 2014 comenzó a realizar una carrera terciaria de pedagogía bilingüe intercultural en el Complejo Intercultural Bilingüe dirigido por el *Lqataxac Nam Qompi* (Consejo de los *qompi*) de Pampa del Indio, que espera poder finalizar en 2019. Para su familia, Mabel es una mediadora entre el mundo de los *qompi* (tobas) y el mundo de los *roqshepi* (blancos); se preocupa por valorizar y mantener vivos los conocimientos *de antes* y por entablar un diálogo y una agencia política en el

²⁶⁶ El 20 de octubre de 2017, José Moreno falleció en Resistencia, tras dos meses de estar hospitalizado por un cuadro de pancreatitis que no fue operado a tiempo. Pude encontrarme con Mabel en Resistencia en septiembre de ese año, un tiempo muy doloroso en el que sus esfuerzos de “mediación” entre mundos chocaron con el sistema médico operante. Fueron días angustiantes de buscar dadores de sangre para una cirugía que nunca tuvo lugar. Mabel me decía: “Los médicos me hablan y no les entiendo nada”.

mundo de los blancos. Milita en un partido de la juventud del Frente para la Victoria (peronismo kirchnerista) y, a su vez —como el resto de su familia—, participa en la Iglesia evangélica. Es una persona calma y muy analítica en el momento de tomar una postura o actuar; no es una mujer fácil de persuadir cuando algo no le interesa o no la convence. En el momento de tomar decisiones, más allá de sus inclinaciones partidarias y religiosas, pone en primer plano su propio saber y su *mirada indígena*, como ella dice.²⁶⁷

IV — EL DISPOSITIVO AUDIOVISUAL, CRISTINA Y EL “CINE-RECOLECCIÓN”

Hicimos el rodaje en un monte privado y tuvimos que atravesar algunos alambrados para acceder; no quedan montes públicos cerca del Mapic, salvo el Parque Caraguatá, pero iba a ser difícil trabajar en él porque, a veces, algunos guardas no permiten la práctica de la recolección.

La película que realizamos se titula *Pa'iquera na aviac (Más allá del monte)* y dura veintidós minutos. Se montó presentando de forma casi cronológica los eventos en el orden en que tuvieron lugar; se agregaron una pequeña introducción con la voz en *off* de Cristina y un epílogo con su canto. Las imágenes que acompañan el prólogo y el epílogo fueron registradas por mí en otros sitios chaqueños y también agregamos un plano realizado por Eugenia Mora; el resto del video fue filmado por Agustín, a quien pude explicarle el funcionamiento de la cámara recién el mismo día del rodaje. Él ya tenía la experiencia de haber participado en el taller de la escuela y comprendió muy rápido las peculiaridades de la herramienta que yo le ofrecía.

El rodaje fue espontáneo, sin ninguna planificación previa. Cristina nos guio en el monte a su antojo: tomaba por un sendero, se detenía, miraba los brotes de las plantas, retrocedía, cambiaba de sendero, ingresaba en algunos lugares por donde nos costaba seguirla. Agustín, que de niño también solía acompañarla a recolectar, caminaba detrás de

²⁶⁷ Por ejemplo, desde su reflexión personal apoyó el proyecto de despenalización del aborto que se debatió en Argentina en 2018. En junio de ese año estuve en Resistencia y juntas asistimos a la velada en la que se discutió el proyecto en la Cámara de Diputados. Tenía su pañuelo verde (símbolo de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito) y me contó que había asistido a la Iglesia evangélica con el pañuelo en la cartera y que el pastor la había mirado amenazante; nos reímos mucho de esa historia.

su abuela filmando a pulso firme y ella se mostraba contenta de que su nieto la registrara en video.

Durante toda la película, Cristina habla en *gom laqtac*. En la introducción dice: “Nosotros les enseñamos a nuestros hijos, a nuestros nietos, porque son nuevos, no saben de dónde vienen, de dónde vienen las personas; los viejos han visto, ya tienen su experiencia”. Luego aparece caminando e inmediatamente pide a los seres no humanos que habitan el monte nos dejen ingresar; en ese plano aparecemos Mabel, Cristina y yo. El énfasis de ese pedido está puesto en presentarme a mí como a una “persona que habla otro idioma”. Es un pedido que se dirige al monte y sus seres, pero también hay una imprecación a *Dios* para que nos guíe.



Imagen 29. Fotograma de la película que muestra el momento en que se pide permiso a los seres del monte para ingresar.

A lo largo del filme, Cristina avanza muy hábilmente por el monte diciendo *qa'iqa* (no hay) cuando no encuentra las plantas que busca. Como propone Gómez (2016) —retomando a Bourdieu—, el saber vinculado a la recolección (orientarse, memorizar las sendas, recolectar, distinguir los distintos tipos de recursos que se puede extraer) solamente puede sobrevivir incorporado al cuerpo, nunca por separado; es un saber que “sólo puede ser restituido al precio de una especie de gimnasia destinada a evocararlo, mimesis que —Platón ya lo apuntó— precisa de una inversión/inmersión absoluta, una profunda identificación

emocional” (Bourdieu, 1991 [2007], p 124, en Gómez, 2016, p. 364).²⁶⁸ Este saber queda plasmado en la primera parte del filme, que es cuando Cristina se desplaza buscando las plantas de su interés, mira los pequeños brotes y realiza su selección. Durante toda la recolección lleva un gran bolso colgado en un hombro, que gradualmente se llena de hierbas.

A diferencia de las recolectoras *qom* del Chaco central, de la zona del río Pilcomayo (cf. Gómez, 2008a, 2008b, 2016), que recolectan alimentos —frutos y tubérculos— y también lianas y cortezas para colorear sus artesanías, las mujeres del barrio Mapic, en la región del Chaco austral, recogen en la actualidad hierbas medicinales. Algunas de las plantas que fue encontrando las fue mostrando a la cámara y explicando sus usos o haciendo otros comentarios. Recolectó “milhombres” (*Aristolochia triangulari*) —utilizada para afecciones de los huesos—, “uña de gato” (*Uncaria tomentosa*) y llantén (*Plantago major*); tomó un puñado de *trolouic* (en *qom laqtac*) o, en castellano, molle o moradillo (*Schinus fasciculatus*) para hacer quemadilla para la garganta; luego señaló el ñangapirí (*Eugenia uniflora*) y, más tarde, recolectó congorosa (*Maytenus ilicifolia*) y cocú “para limpiar el hígado” (*Allophylus edulis*). A partir de allí comenzó a predominar su relato sobre la búsqueda de nuevas plantas y habló sobre la historia de su familia y sobre la importancia de la recolección de hierbas medicinales para la salud y la subsistencia. Después encontró zarzaparrilla (*Smilax aspera*), utilizada para trastornos renales, para cuya extracción tuvo que excavar con un pequeño cuchillo a fin de alcanzar una porción de su raíz.

En ese momento del filme comienza un largo monólogo frente a la cámara, en el que le explica a Mabel para qué sirven algunas de las hierbas recolectadas y la aconseja. Luego guarda las hierbas, recuerda que José y Ramiro nos están esperando en el auto y dice: “Volvamos a casa”. En el camino de regreso recoge cola de gama (*Heliotropium*), la guarda y toma por una calle de tierra; a lo lejos se ve un basural, señal de que en esa dirección nos acercamos a la zona urbanizada. En esa escena ya empieza a escucharse el canto del epílogo, que se funde con otras imágenes del paisaje chaqueño.

²⁶⁸ Ver también Gómez (2008b)



Imagen 30. Fotogramas del final del filme, antes del epílogo cantado.

El ritmo del rodaje fue manejado por Cristina. Ella se detuvo o siguió camino cuando lo creyó necesario, habló cuando consideró que era importante dar explicaciones, hizo chistes, se mostró alegre o concentrada en su actividad, miró el camino, las plantas, miró a la cámara, miró a su hija, le dio consejos. Todas estas decisiones fueron tomadas por ella; interactuaba principalmente con Mabel, a quien le mostraba las plantas, le pedía ayuda, le explicaba la historia de la familia. Victoria sólo acompañaba y observaba. Cristina hizo su recolección a fin de conseguir plantas medicinales para sí misma y para vender, pero también para mostrar la importancia de ese conocimiento que poseía y la importancia de transmitirlo a su hija, su nieta y, a través del video, a un público más amplio. La cámara afectaba a Cristina, pero no en un sentido de inhibirla o de llevarla a que hiciera de sus actos una puesta en escena sin espontaneidad —en ningún momento nos preguntó qué tenía que hacer ni se detuvo a comentar algo fuera de cámara—; el dispositivo audiovisual catalizó un tipo singular de recolección y de reflexiones, que no hubiera tenido lugar en condiciones distintas. Como vimos en el capítulo 1, Rouch (2009 [1971]) —desde la perspectiva del etnocineasta— decía: “Cine-ver”, “cine-oír”, “cine-montar”, “cine-pensar”, cuando realizaba una película. En este caso, Cristina —frente a la cámara— estaba “cine-hablando”, “cine-recolectando”, “cine-aconsejando” y, también, “cine-pensando”, inventando el *cine-recoleccion*. Por más que nunca hubiera realizado una película anteriormente, nos estaba sugiriendo un tipo de montaje; disolvía los roles tradicionales del cine y nos proponía un guion y un tipo de filme muy particulares.

V — EL VIDEO COMO MEDIADOR

En este apartado me centraré en los mensajes o consejos que transmitió Cristina en la película, no sólo a través de sus palabras, sino a través de su accionar y de su

desenvolvimiento corporal. Me referiré a ese “conocimiento práctico” (Bourdieu, 1991 [2007]) que se aprende a través de la experiencia, en una relación corporal y perceptiva con aquellos lugares que el cuerpo reconoce como significativos (cf. Gómez 2008b, 2016).

Cristina observa, toca las plantas, reconoce cuáles se pueden recolectar y cuáles no. Explica lo que hace: recoge la cantidad justa, la que necesita. La cámara de Agustín registra sus habilidades a través de planos generales, planos medios y, a veces, planos detalle; graba las manos de su abuela, que excavan la tierra y acarician los brotes. Cristina, no sólo explica la importancia de los saberes, sino que los corporiza efectuándolos; consciente de su habilidad, toca las plantas con cuidado y advierte a su hija que esté atenta, que tenga cuidado con algunas espinas que “dan miedo”.



Imagen 31. Fotogramas de planos detalle de la recolección realizados por Agustín.

La película está en *qom laqtac*, por lo que algunos elementos importantes se me pasaron por alto en el momento del rodaje y los fui entendiendo a medida que visionábamos el video con la familia y hacíamos la traducción al castellano, antes de comenzar la tarea de edición. El pedido de permiso para ingresar al monte fue uno de esos momentos que no había comprendido. Cristina dice:

Dueños del monte, aquí llegamos, a este lugar, acompañados de una persona que tiene otro idioma. Llegamos a este lugar a donde vivían nuestros hermanos antiguos; es el lugar donde caminábamos y recolectábamos con nuestras hermanas. Ahora vuelvo a este lugar y le pido a Dios que nos guíe.

Como explicamos en la introducción, la cosmología *qom* contempla una amplia variedad de existentes en su universo, habitado también por seres no humanos dotados de agencia sobre los hombres y distintos grados de poder (Tola, 2009; Tola y Suarez, 2013).²⁶⁹ Los seres poderosos que habitan el monte deben ser respetados. Éstos son considerados

²⁶⁹ A lo largo de su investigación, Florencia Tola (2009, 2010) ha remarcado la importancia de que estos existentes son concebidos como “verdaderas personas” para los *qom*, dotados de capacidad de acción, de una conciencia reflexiva y de una vida social.

dueños de los espacios geográficos, los fenómenos atmosféricos y los animales (Cordeu, 1969-1970; Métraux, 1937; Palavecino, 1961; Tola, 2010; Wright, 1997), y tienen la capacidad de afectar a los hombres por diversos medios. Las enfermedades, por ejemplo, pueden ser castigos impuestos como consecuencia de una falta cometida hacia un *dueño* al no respetar las prescripciones y obligaciones —pedidos de permiso— que rigen las actividades de caza, pesca y recolección. Este pedido implica una actitud de respeto, un tipo de rogativa —discurso persuasivo— en forma de súplica para recibir protección y compasión ante la toma de recursos que están bajo su dominio.²⁷⁰ Los vínculos que se generan entre humanos y no humanos son ambivalentes; los hombres deben manejar esta ambivalencia si no desean ser castigados, ya que son detentores de un menor poder y dependen de los recursos que están bajo el dominio de los *dueños*. El *dueño* del monte se denomina *Nowet* (o *Nouet*) y es considerado generalmente uno de los más poderosos (Cordeu, 1969-1970).

Según me explicó Mabel, también pueden habitar en el monte las almas de las personas muertas (*nqui'i*) y algunos espíritus malignos. Para estos últimos no utilizan el término *payak*²⁷¹ como lo hacen los tobas del oeste formoseño (cf. Métraux, 1937; Gómez, 2008a, 2008b, 2016; Gordillo, 2002, 2010), pero tienen características similares. Mabel me dijo que cuando era chica su madre le decía en el monte: “No te vayas tan lejos, pórtate bien, porque el diablo va a entrar en vos” (el término utilizado para referirse al diablo era *en mana'a*). Estos seres, al igual que los *payak* son considerados ambivalentes: pueden ser nocivos o inofensivos (Cordeu, 1969-1970; Métraux, 1937, 1967; Tomasini, 1974). Generalmente son temidos como provocadores de sucesos negativos, incluso enfermedades y muertes; para algunos son equivalentes a *diablos* (Gordillo, 2002, 2010; Métraux, 1937) y son una de las causas de temor para quienes ingresan al monte (Gómez, 2008a, 2008b, 2016). De acuerdo con un informante de Alfred Métraux (1937, p. 174), los *payak* se asocian a lo desconocido; pueden tomar diferentes formas y manifestarse de distintas maneras:

Los *payac* (espíritus) son diablos; no conocemos su verdadera apariencia. Todo lo que sabemos es que habitan el cielo y debajo de la tierra. Las cosas que ignoramos son para nosotros *payak*. Los torbellinos de viento, las serpientes son *payac*; el *kiyaraik*, un escarabajo negro, es también un *payak*. Si de noche escuchamos silbar, es un *payak*.

²⁷⁰ Para un análisis de los recursos léxicos y morfosintácticos de este tipo de rogativas ver Cúneo y Messineo (2017).

²⁷¹ Edgardo Cordeu (1969-1970) sugiere que los *payak* podrían definirse como entidades que actúan como espías o guardianes de *Nowet* o de los otros dueños de especies animales. Según este autor, “el cielo, el aire, la tierra, las aguas, las profundidades, los árboles y cualquier objeto están poblados por entidades de forma y voluntad indeterminada: los *payak*” (p. 106).

Por la existencia de todas estas presencias, los *qom* piden permiso antes de ingresar a este espacio superpoblado que es el monte. En el filme, el acto de pedir permiso actualiza estas presencias no humanas; es un acto imprescindible para ingresar al lugar. También fue preciso advertir de mi presencia, advertir a los *dueños* que tomaríamos algo más que hierbas: tomaríamos imágenes y sonidos.

Cristina utiliza el filme como medio para registrar sus saberes —que ella recibió de sus antepasados— y ofrece —le obsequia— ese registro a su hija. En una de las primeras escenas, antes de agacharse a recoger “milhombres”, mira a Mabel y le dice:

Este era el trabajo que venían haciendo mis padres y mi comunidad; ellos me enseñaron y me dijeron que lo aprendiera para que el día de mañana no sufriera. Así, el día de mañana, vos [Mabel] te podés levantar y salir a hacer este trabajo. Mis ancestros me decían: “Mirá bien el trabajo que hacemos para que vos el día de mañana, cuando no estemos nosotros, puedas hacerlo y tener para comer”.

Cristina, en distintos momentos del video, explica que esas medicinas naturales también le “dan de comer”. Ella las vende, las reparte casa por casa, porque tiene sus “clientes”, que confían en ella; este tipo de comercio le da autonomía. Le dice a Mabel: “Esta es la planta, es lo que me da de comer cada día [congorosa]. Mabel, cuando la vendo compro el pan, compro un pedacito de carne”. Luego explica cómo concibe las medicinas y a sus clientes:

Cuando ocupes un remedio tenés que tener mucha confianza en cómo te vas a sanar, porque llevo muchos años vendiendo estas medicinas naturales y las personas a quienes se las ofrezco me aprecian mucho. Cuando llevo a los que me compran, cuando no conozco los nombres de los remedios les digo la verdad. Lo que yo conozco, eso es lo que estoy vendiendo; lo que no conozco no lo vendo. Cuando vendo un remedio y a la persona le va bien y se siente saludable, me vuelven a pedir.

Cristina pone el acento también en que antes no había médicos criollos, no había salas de salud, sino sólo los remedios del monte, y eso era suficiente para sanarse; su mensaje es que los remedios seguirán estando en el monte para quien aprenda a reconocerlos y utilizarlos.

No se limita a describir y narrar; empuja el filme hacia una modalidad más reflexiva (Nichols, 1991 [1997]) en la que éste devela su dispositivo de realización.²⁷² Se corre de la posición de mostrar sus saberes como si se tratara de una película didáctica en la que se haría

²⁷² Como veremos más adelante, hay otros elementos que operan en este sentido.

una puesta en escena de los conocimientos que se quieren comunicar, y va un paso más allá, para responder a lo que Brian Winston (1995) le reclamó al documental de linaje griersoniano²⁷³. Se lanza a mostrar las condiciones de producción del filme, a crear guiños en la propia espontaneidad de su discurso y su accionar. Le habla a la cámara, le habla a su hija, me habla a mí; expone mi presencia y mi rol a través de un monólogo final que ejecuta mirándola principalmente a Mabel (ubicada a la izquierda del cuadro) mientras sostiene la zarzaparrilla que acaba de recolectar:

Hace muchos años, mis compañeras se fueron y no puedo venir sola [a recolectar]. Hoy vinimos con una hermana blanca que estudia la vida y el sufrimiento de la gente *qom*; nosotros, los *qom*. Ahora, [Mabel], tendrás mi aprendizaje, no directamente de tus abuelos, sino de lo que aprendí de ellos. Tus abuelos sobrevivieron a través de la venta de esteras y redes de pesca. Cuando la hambruna llegó en el tiempo de tus abuelos y los líderes que administraron el Estado hicieron las cosas mal, los lugares para trabajar se cerraron y no pudimos sobrevivir; tuvimos que hacer esteras y redes. Nuestros abuelos nos enseñaron cómo hacerlo para que no nos muriéramos de hambre; gracias a estas redes, nuestros padres sobrevivieron. Ahora debes mantener tu trabajo. Estás acompañada por esta mujer blanca, que está en el suelo, pisando el barro y el agua. Porque tú, mi hija, estás buscando algo. Ella también está buscando algo y también estoy buscando algo. Tal vez algo sucederá. Espero que todos nosotros encontremos lo que hemos venido a buscar gracias a estas hierbas que acabo de cosechar.

²⁷³ Documental de exposición (ver capítulo 1).



Imagen 32. Fotograma del monólogo final de Cristina, que realiza sosteniendo zarzaparrilla en su mano izquierda.

Las palabras de Cristina desnudan el filme, lo sintetizan y desenlazan el nudo afectivo que lo constituye: la pérdida de las compañeras de recolección y el acto de acompañamiento que la película cataliza; mi presencia como investigadora de “la vida y el sufrimiento *qom*”; la transmisión de los conocimientos entre generaciones; la historia de hambre y sufrimiento de los ancestros, que pone en valor lo que ella está transmitiendo; el rol que juega Mabel como mediadora con el mundo *roqshe* (“mantener tu trabajo”) sin descuidar los saberes de los antepasados; la búsqueda de las mujeres que estábamos allí paradas y la posibilidad de que ese momento que creábamos y registrábamos nos diera aquello que cada una había ido a buscar.

El filme se sale de los cánones del documental; no podemos decir que es observacional ni reflexivo porque la figura del realizador está desdibujada entre nosotras tres, que cumplimos roles muy distintos y enfrentamos búsquedas diferentes, como explica Cristina. La única presencia no develada es la de Agustín, que permanece detrás de la cámara; Cristina no lo incluye en sus comentarios, no le habla (tampoco a Victoria), pero él observa, como cuando era niño y acompañaba a su abuela a realizar esta actividad.

VI — LA EDICIÓN: ENTRE LA CIUDAD Y EL BARRIO

La edición de un filme, generalmente, es una tarea ardua; si no se está entrenado, es difícil sostenerla durante muchas horas sin caer en el cansancio y la falta de atención. En el caso de *Pa'iquera na aviac* había mucho material para visionar y la tarea se volvió muy lenta y, por momentos, tediosa. El hecho de que el material fuera tan homogéneo (¡Cristina recolectando una y otra vez!) también dificultaba la tarea; al ser los clips de video tan parecidos unos de otros, se volvían difíciles de clasificar si no se prestaba la debida atención. Fue necesario reconocer los grandes temas, distinguir los momentos de la recolección y diferenciar los consejos de Cristina para poder organizar una línea narrativa. De un total de dos horas de grabación, finalmente, quedaron veinte minutos de película, que fueron editados de manera tal que respetaran el orden cronológico de la acción registrada.

Empezamos traduciendo las palabras de Cristina al castellano. Durante dos semanas, entre julio y agosto de 2015, trabajamos con José, el esposo de Mabel, que provenía de Laguna Patos —un pequeño paraje en la zona de Las Palmas donde sólo se hablaba en *gom*—, porque su vocabulario era muy amplio —más amplio que el de Mabel, que se había criado en el barrio Mapic—. Nuestra intención era presentar un primer corte en Resistencia, durante el Festival de Cine Indígena que tendría lugar del 13 al 16 de agosto de ese año, pero no llegamos. La edición se prolongó y pudimos mostrar sólo un breve avance.

Luego organicé el material en solitario para agilizar la edición, que se realizaría en familia. Lo conversé con ellos y me pidieron que propusiera las ideas de montaje; luego las modificarían sobre la marcha. Sus opiniones y los cambios que introdujeron fueron sustanciales. Dejaron en claro qué partes eran importantes, qué guiños humorísticos debían mostrarse y decidieron no cortar las imágenes en las que las personas que no recolectábamos aparecíamos frente a cámara —Victoria y Mabel como aprendices y yo, encargada del micrófono, teníamos que estar en la película—. Esas escenas permiten mostrar el proceso de aprendizaje y de intercambio de conocimientos.

Entre septiembre y diciembre de 2015, Mabel estuvo mucho menos disponible. Tenía que aprobar unos exámenes y comenzó a pedirme ayuda para prepararse. La recibimos durante algunas semanas en Resistencia, junto con Darinka Docnich —psicopedagoga y amiga chaqueña— y la ayudamos con sus estudios. Pudimos terminar de editar el video un año más tarde, en agosto de 2016, ya que se nos hizo difícil —entre los viajes y actividades de cada una— encontrar el tiempo para trabajar juntas. Mi trabajo de campo se había

diversificado y me desplazaba de Resistencia hacia el interior de la provincia cada vez con más frecuencia; cuando podía, visitaba a la familia, pero era poco lo que avanzábamos. Finalmente me aparecí en su casa y le dije: “Me quedo acá hasta que terminemos el trabajo; me vas a tener que aguantar”. Durante esos días logramos tener el corte final la película.

VII — HUMOR Y MELANCOLÍA

Lejos de ser un filme solemne, *Pai'quera na aviac* tiene algunos guiños humorísticos que fueron montados premeditadamente, sabiendo que causarían risa o simpatía.

En una escena, en la mitad del filme, mientras recolecta ramas frondosas de congrosa, Cristina dice contenta y riendo: “En mis últimas palabras en el video voy a agradecer porque voy a tener mucho para vender”. La escena siguiente es un plano general donde la anciana toma un ramillete de nuevas hierbas y lo mueve mostrándolo a cámara sonriente. Ese plano fue elegido por Mabel para incluir en el montaje; le resultaba divertido el gesto de alegría de su madre por la recolección. Tuvimos que ralentizarlo un poco para que el gesto se entendiera. Cristina devela el dispositivo del rodaje del filme mostrando el ramillete a cámara y, a su vez, con su alegría y espontaneidad nos da la pauta de que su actitud no es una puesta en escena, que la hierbas que recolecta son realmente su sustento a través de la venta.



Imagen 33. Fotograma de la izquierda: Cristina, sonriente, dice que agradecerá al final del video. Derecha: Cristina muestra su ramillete de hierbas sonriendo a cámara.

Otra escena humorística ocurre cuando Cristina se agacha a recoger nuevas plantas y se le caen las monedas del bolsillo; lejos de disimular dice: “¡Ay, mis monedas!” y las guarda nuevamente riendo. Más adelante, tras organizar y meter las hierbas recolectadas en su bolso, agrega una botellita de agua de plástico y comenta: “Estoy llevando mi agua”. Esos

momentos sacan el foco del tema principal y anclan la película en el tiempo presente, ponen en contraste la práctica de un saber aprendido de *los antiguos* —la recolección como diacrítico del *ser indígena*— con las costumbres de *los nuevos*, del mundo en el que es necesario el dinero para subsistir y el agua se bebe de botellas de plástico y no de los ríos y las fuentes de agua naturales.

En otros dos momentos del filme podemos observar este mismo tipo de humor. En uno de ellos, Cristina empieza a hablar distraídamente en castellano y Mabel la corrige diciendo: “en *qom*, mamá”²⁷⁴, develando su rol de directora de la película y su intención de usar el video como herramienta de autodeterminación con la que mostrar elementos diferentes a los de la sociedad envolvente, entre ellos, el idioma. Por último, sobre el final, Cristina recolecta la cola de gama, me la muestra —yo estaba parada a la derecha de la cámara— y me dice: “No sé cómo se dice en *qom*”, se ríe y se va caminando.

Como propone Josep M. Català (2009) —a partir del pensamiento de Jean Paul Richter, vertido en su clásica *Introducción a la estética* (1900)—, el humor puede ser construido a través de la *destrucción de lo sublime*, no al punto de derrumbar ese edificio y dejarlo en ruinas, sino en una operación delicada que socaba sus cimientos sin llegar a derrumbarlo. Lo sublime se construye aquí como el saber de *los antiguos*, el legado que le deja una madre indígena a su hija, la transmisión de saberes que han ayudado a sobrevivir a un pueblo en tiempos de hambre y violencia.

Mabel supo manejar las notas de humor en el montaje. En la escena en la que Cristina excava buscando la zarzaparrilla habíamos incluido un plano en el que aparecían las manos de Mabel intentando ayudarla. Mabel tenía las uñas pintadas de color rosado y cada vez que veíamos la escena nos resultaba graciosa; entendíamos la tensión que provocaban las uñas pintadas, como las usan las criollas, en las manos de una recolectora *qom*. Con las reiteradas revisiones del material, esta escena empezó a incomodar y Mabel propuso sacarla por el temor de que ese elemento pudiera *demoler el edificio de lo sublime*, construido con tanto esmero.

En contraste —y complementariamente— a este humor, la película se construye sobre un hilo de melancolía. Más allá de las reiteradas referencias a los antepasados que ya no están, podemos encontrar otros recursos que sirvieron para reforzar esa sensación.

Mabel sugirió incluir un epílogo. En un principio, la idea era utilizar música *qom* ejecutada con un violín de lata (*nviqé*), ya que un hermano de Cristina —al que se hace

²⁷⁴ Esta frase no se subtitula, por lo que es entendible sólo para los que comprenden *qom laqtac*.

brevemente referencia en la película— tocaba ese instrumento. Como no logramos encontrar grabaciones adecuadas ni músicos en la zona que pudieran tocar esa música, Cristina decidió cantar ella una canción con la siguiente letra:

Más allá del sol / *Pa'iquera aña nala'*
más allá del sol / *pa'iquera aña nala'*

Yo tengo un hogar / *Uo'o ye ima'*
más allá del sol / *pa'iquera aña nala'*
hogar de mi hogar / *onagaic ye ima'*
más allá del sol / *pa'iquera aña nala'*

La canción se repite en *qom* y en castellano. Las imágenes muestran el paisaje chaqueño teñido por la luz del atardecer y la cámara se balancea mostrando los detalles de las ramas de un aramo; sus flores y sus hojas entran y salen de foco con el movimiento, veladas por esa luz. Esta conjunción de imágenes y sonidos provocan cierta tristeza y melancolía, cierta contemplación de lo sutil de la naturaleza, de lo efímero. La letra encarna la ilusión de “hogar” para aceptar la pérdida de los que ya no están y los modos de vida que se pierden; hay una obligada referencia a la vejez de Cristina y al vacío que dejaría su partida.

Durante el montaje de esta parte del filme fue imposible no quebrarse; hemos tenido que parar de trabajar para recomponernos. Lo mismo ocurre cada vez que la proyectamos: cuando termina la película y se enciende la luz de la sala, la encuentro a Mabel secándose las lágrimas. El título de la película fue pensado por Mabel y su hermana y se inspira en esa canción.

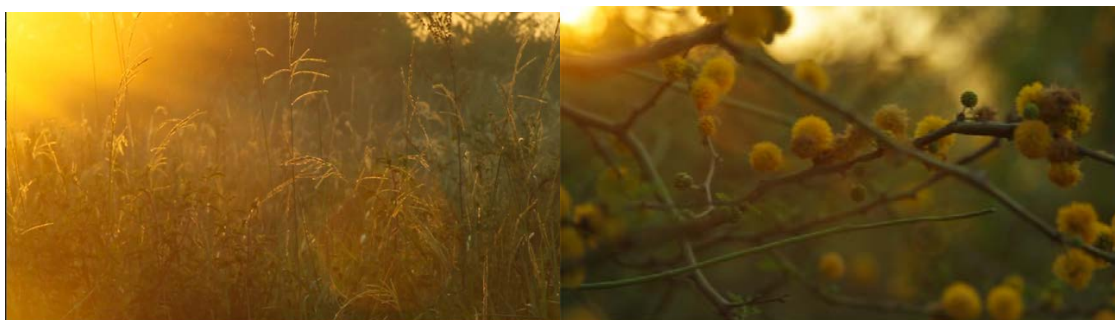


Imagen 34. Fotogramas del epílogo del filme.

La introducción de la película iba a llevar, en *voice-over*, una narración de Mabel sobre la importancia que las enseñanzas de su madre han tenido en su vida. Cuando intentaba grabar ese testimonio, cada vez que comenzaba a hablar, la emoción quebraba su voz.

Dudaba al elegir las palabras que quería usar; intentamos una y otra vez, en *qom* y en castellano, sin lograr una toma que la convenciera. Fue Cristina quien se acercó espontáneamente a compartir algunos pensamientos con su hija para ayudarla y grabamos lo que nos decía; esa narración fue la que finalmente se utilizó.

El sentimiento de pérdida y melancolía se profundiza por las cualidades del registro cinematográfico. La fotografía y el cine comparten, siguiendo a Roland Barthes (1980 [2003]), la misma melancolía al fijar el “esto-ha-sido” (pp. 124-125), esto fue real y ha pasado. La película de Mabel y su familia opera como la fotografía bathesiana: el registro de la imagen familiar va a mostrarnos el paso del tiempo que, a su vez, devela la fragilidad del tiempo presente; al revivir esos momentos de aprendizaje con la abuela, inevitablemente, las imágenes se pueblan de melancolía. El monte donde recolectamos ya fue talado y es imposible volver a recolectar en ese mismo sitio; Agustín ingresó a la Escuela de Suboficiales de la Armada Argentina, en Punta Alta (provincia de Buenos Aires), a más de mil quinientos kilómetros del Chaco; José, el esposo de Mabel, falleció. El tiempo ha pasado y la película nos recuerda lo que ha sido y no volverá a ser.



Imagen 35. Fotografía de Cristina durante el día de la grabación de los cantos y la *voice-over* (crédito: Carolina Soler).

VIII — LA AGENCIA POLÍTICA DEL VIDEO

El video fue presentado en distintas ocasiones y fue incluido en el Festival de Cine Indígena de 2016, en Resistencia, al que no pude asistir. Mabel me dijo que cada vez que mostraba el video, el público se conmovía y que, en algunas ocasiones, aprovechó para vender hierbas recolectadas por su madre. Yo no le di circulación por mi cuenta porque sabía que para Mabel se trataba de un material muy valioso y que ponía sumo cuidado al escoger los espacios para su difusión. En una ocasión, un comunicador *gom* de la primera ola, formado en los talleres del CEFREC, me escribió para proyectarlo en el Impenetrable. Le dije que me encantaba la idea, que seguro que no habría ningún inconveniente, pero que lo consultaría. Le envié un mensaje de Whatsapp a Mabel esperando su autorización y no me

respondió. Al día siguiente insistí y me dijo que su falta de respuesta había sido intencionada, que le indignaba el pedido. Me explicó que nosotras habíamos hecho ese video desinteresadamente, que su madre no había recibido una paga por mostrar sus saberes, que ella había puesto mucho esfuerzo en ese trabajo y que no quería que otros se lo apropiaran para sacar beneficio propio. Quedé atónita y tuve la sensación de que mi mirada sobre la circulación de las películas y la universalización de los saberes pecaba de *naïve*. El video era una herramienta que nos pertenecía a las tres, a Mabel, a su madre y a mí, y hacerlo circular libremente ponía en riesgo la autonomía y el poder que él nos brindaba. Mabel sabía bien que los comunicadores indígenas, muchas veces, reciben beneficios económicos no tanto por sus trabajos comunitarios, sino por su capacidad de tejer redes políticas en el entramado del indigenismo internacional, las ONG y los organismos que financian su tarea; ella estaba por fuera de esos circuitos y no quería entregar el material libremente para que otros sacaran provecho. El video permite también una agencia política que debe ser capitalizada.

CAPÍTULO 7. UTOPIÁS Y DISTOPÍAS DE LA VIDA EN EL BARRIO TOBA. RECONSTRUIR LA HISTORIA INDÍGENA DE UN BARRIO A TRAVÉS DEL VIDEO

Existe un famoso proyecto en la ciudad argentina de Resistencia que se denominó “Barrio Toba”. Fue inspirado, con las mejores intenciones, por cierto, en el hecho de que los tobas del norte argentino habían perdido sus tierras y migrado a esa ciudad. Se construyeron casas en un supuesto “estilo toba”, locales para la venta de artesanía, posibles fabricas autogestionadas, etc. El resultado después de veinte y tantos años es la existencia de un penoso ghetto donde sobrevive en pésimas condiciones una población de tobas segregados.

JOSÉ BENGOA, *La emergencia indígena en América Latina*

Este capítulo narrará la experiencia con el cine de algunos jóvenes del Barrio Toba de Resistencia. Analizaré el proceso de rodaje de una película sobre el barrio, durante el cual estos jóvenes fueron transformando sus ideas acerca de su historia y comenzaron a reflexionar también sobre sus propias trayectorias. Este rodaje se vio atravesado por el fallecimiento de personas cercanas al proyecto y por una progresiva demolición que ponía en marcha una nueva etapa constructiva de viviendas. Estos cambios urbanísticos y habitacionales provocaron una serie de sentimientos encontrados entre la desaparición de aquello que estábamos registrando y la ilusión de un futuro mejor —tensión que abordaré desde las nociones de utopía y distopía—, todo ello en un barrio que fue siempre una promesa de algo que nunca ha llegado a ser.



La experiencia del Barrio Toba comenzó en los inicios de mi estancia en el Chaco, desde abril de 2015 hasta septiembre de 2016, y se desarrolló con interrupciones debidas a mis estancias en el interior de la provincia y a mis breves regresos a La Plata. Este trabajo corrió por caminos alejados a la idea malinowskiana de etnografía, tal como se la enseña en las universidades. Por un lado, nunca llegué a vivir en el barrio y tuve la impresión de no captar algunos “guiños” de lo que allí ocurría; por otra parte, no todos los jóvenes se identificaban como indígenas y sus vidas y trayectorias eran complejas y con vínculos familiares fracturados. No pude configurar una “aldea” y el único espacio vincular estructurante fue la escuela en la que dicté el taller.

El Barrio Toba es un lugar más parecido a un mosaico de superposición demográfica que a un barrio indígena según mi preconcepción —imaginario más próximo a un barrio como el Mapic (*cf.* Capítulo 6)—. La población indígena se estableció allí a mediados de la década de 1950 con la construcción de viviendas de barro y madera a los costados de la vía del antiguo Ferrocarril Belgrano. Eligieron ese emplazamiento porque de allí no podían ser expulsados, ya que esas tierras eran terrenos fiscales y no había criollos que pudieran reclamar su propiedad.

Al principio, los *qom* eran sus únicos habitantes y estaban asentados junto a una laguna de la que tomaban agua, hoy, completamente contaminada. Pero en los últimos cincuenta años, la ciudad de Resistencia vio aumentar su población y engrosar sus márgenes de modo tal que el Barrio Toba es actualmente parte de un continuo urbano que, en autobús, se recorre en diez minutos desde el centro de la ciudad. Asimismo, poco después de comenzar el trabajo de campo, me di cuenta de que, sin saberlo, atravesaba dos barrios a pie para llegar a la escuela en la que nos reuníamos, ya que otras poblaciones marginales se habían establecido y formaban un conglomerado de pequeños barrios comprimidos en un área de aproximadamente dos kilómetros cuadrados: Chilili, Cotap I y II, Villa Ghio, Cama , Villa Chica, Villa Luisa y Chino son algunos de ellos, con fronteras imperceptibles para quienes no habitamos allí²⁷⁵. Muchos de los antiguos pobladores *qom* del barrio vendieron sus viviendas y se trasladaron a otros barrios indígenas como el Mapic o el Cacique Pelayo (este último está ubicado en la periferia de la ciudad de Fontana, a cinco kilómetros de Resistencia).

²⁷⁵ A partir del nuevo plan de viviendas, este conglomerado urbano, en 2011, pasó a denominarse “Barrio Gran Toba”, aunque la distinción entre los microbarrios que lo componen sigue vigente para sus habitantes.

El Toba propiamente dicho está constituido por sólo una calle de apenas más de un kilómetro que conserva la forma curvada de la vía del ferrocarril. Esta calle, en su recorrido hasta la escuela, recibió recientemente el nombre de pasaje Cacique Luis García en homenaje su último cacique²⁷⁶, pero muchos la siguen llamando pasaje Cruz Roja, y, si se la busca en los mapas de Google, la calle aparece como Villa Elba; pasando la escuela y hasta la ruta 11 se llama pasaje Wainolek. Estos apelativos cambiantes y sus contornos borrosos hacen del barrio un espacio mutante e híbrido que, durante sus vertiginosos menos de sesenta años de existencia, sufrió dos demoliciones y dos reconstrucciones (las últimas, inconclusas). Podemos considerarlo un palimpsesto, metáfora también atribuida al cine por Jean-Luis Comolli (1994 [2008]), quien plantea que esa disciplina artística crea las ciudades a la vez que las transforma.

Los jóvenes del barrio me ayudaban a trazar planos para entender mejor ese palimpsesto, que incluían las casas donde vivían distintas familias *qom*, mestizas y criollas; los almacenes, las iglesias evangélicas y, también, los puntos de venta de las drogas ilegales. El Barrio Toba no es un lugar donde sea fácil cruzar sonrisas con los vecinos. Vi niños portar armas de fuego y hemos cortado rodajes por la interferencia del ruido de los disparos; en una ocasión tuve que correr a refugiarme en una casa ante una violenta pelea entre dos hombres suscitada en plena calle. Más de una vez, personas de Resistencia me miraron con espanto al saber que lo visitaba varias veces por semana sola y a pie, cargando frecuentemente en mis espaldas una computadora y elementos de filmación; para muchos estaba completamente loca. Fui consciente de los riesgos, pero insistí; pensé que, poco a poco, comenzaría a ser reconocida como profesora de la escuela y que cualquier ladrón ocasional sería indulgente. Por las tardes, mis alumnos me acompañaban a la parada de autobús para volver a Resistencia, lo que confirmaba que ellos también consideraban el barrio un lugar hostil para una foránea como yo. Cada día de trabajo me dejaba exhausta como si esa hostilidad se cargara en mis hombros; tenía la sensación de que nunca llegaría a sentirme relajada. Aprovechaba las jornadas larguísimas de calor que pasábamos editando o entrevistando a alguien, para crear cierta familiaridad con los vecinos, hasta que, de pronto, algún pastor evangelista me abordaba para decirme que en los próximos días el techo de mi casa se abriría y bajaría Dios a hablarme; era imposible descansar.

²⁷⁶ Luis García aún estaban vivo cuando el pasaje recibió su nombre, falleció a finales de junio de 2017.

Comolli (1994 [2008]) reflexiona sobre cómo el cine ha transformado a ciudades ultrafilmadas —París, Nueva York, Tokio, Berlín—. Aquí pensamos en los márgenes de Resistencia —ciudad marginal en el territorio argentino— en un barrio que no se sabe cuándo ni cómo pasó a ser parte de una ciudad capital, de ser un grupo de viviendas precarias al costado de una vía férrea a ser la periferia de una joven ciudad llena de promesas de progreso. Al laberinto espacial que caracterizaba las ciudades del siglo XIX, en los comienzos del cine, Comolli plantea que se les adicionó la dimensión del tiempo, del laberinto temporal, del tiempo cruzado. Dice:

El lugar en el que nos perdimos está directamente abierto para el “tiempo perdido”, el tiempo del olvido, del enterramiento, el eslabón, el tiempo solapado de la memoria, el palimpsesto de los vestigios que se recubren y se borran unos a otros, vestigios —al mismo el tiempo— de una inscripción y de un borrado, vestigios más o menos próximos de nosotros, pero que la operación cinematográfica convoca y coloca a todos en el presente: el nuestro (*ibíd.*, p 180).

Filmar el Barrio Toba tuvo mucho que ver con este proceso de desentramar los borramientos, lo olvidado, de remover escombros, recabar vestigios, chocarnos con muros imposibles de sortear y pérdidas irremediables. El trabajo se acercó también a la inversión de la noción freudiana de “recuerdos encubridores” (*screen memories*) propuesta por Faye Ginsburg (2002), que concibe a los medios indígenas como una vía para sanar un pasado — tantas veces traumático—, para recuperar historias colectivas, historias borradas de las narrativas nacionales de la cultura dominante y en peligro de ser olvidadas. La experiencia que vivimos funcionó en este sentido, aunque la película haya quedado fragmentada y sin montaje definitivo y algunas entrevistas quedaran ausentes, como fantasmas, porque el llanto no permitía poner en palabras la historia. Trabajamos enmarcados por un presente doloroso y traumático, con el trasfondo de las promesas de un integracionismo indígena que llevaría al progreso y el bienestar.

I — UTOPIÁS Y DISTOPÍAS

La experiencia de realizar una película sobre el barrio con los jóvenes de la escuela fue un proceso complejo que fue mostrando distintas capas. Cuando empezamos el rodaje, una parte del barrio había sido renovada en el marco del proyecto “Gran Barrio Toba” — iniciado en 2011 (*cf.* Kiszka *et al.*, 2015)—, otra parte estaba en construcción y una tercera

parte se estaba demoliendo en esos días; la casa en la que hacíamos base para trabajar, cuya demolición estaba prevista para la última etapa del proyecto, conservaba la fisonomía del primer plan de viviendas —el que reemplazó las construcciones de adobe y madera—. Estas capas arquitectónicas y los planes de viviendas defectuosos, superpuestos e inacabados fueron desocultándose con relatos e imágenes fotográficas de los inicios del asentamiento, cuando el “progreso” no había llegado y la gente bebía agua de la actualmente maloliente laguna, y los agentes de la Cruz Roja habían montado un centro de venta de artesanías en un barrio donde, hoy, algunos ancianos dictan gratuitamente talleres de alfarería a los que nadie asiste. El pasado y el presente entraban en tensión, despertando sentimientos ambiguos.

Quisiera plantear algunos rasgos de este marco “utópico” fundacional, poblado de buenas intenciones, en el que se configuró este barrio indígena, para poder contrastarlo con la noción de distopía, tan usada en el cine de ciencia ficción, pero que se presenta válida cuando se observa el presente desde el velo de las promesas fundacionales de integración, modernidad y progreso.

Paul Ricœur (1984 [1994]), partiendo de las teorizaciones de Karl Mannheim (1929 [1991]) sobre las relaciones entre ideología y utopía, se dispone a revisar este vínculo, no ya concibiéndolas como dos formas de desvío o incongruencias respecto a la realidad; su exploración sobre estos conceptos tiene que ver con cómo operan en relación con el imaginario social. Ricœur aborda la función de la ideología, primero, como distorsión-disimulo; segundo, como justificación o legitimación, y tercero, como integración. Estos tres niveles de análisis —ordenados según su progresiva profundidad— presentan un rasgo en común: “Constituyen una interpretación de la vida *real*.” (Ricœur, 1984 [1994], p. 89, énfasis en el original). A través de la ideología, el grupo cree en su propia identidad, encuentra una manera de preservarse y conservarse *tal cual es*.

En cuanto a la utopía, sostiene que su función es “proyectar la imaginación *fuera de lo real*, en un afuera que es también ningún lugar. He ahí el primer sentido de la palabra utopía: un lugar que es otro lugar, un afuera que es ningún lugar” (p. 89, énfasis en el original). Luego agrega que la exterioridad no sólo es espacial sino temporal; la utopía se proyecta en el tiempo, es un ejercicio de imaginación, es una manera de “expresión de las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente” y, por último —y aquí me quisiera detener—, “la utopía es el sueño de otro modo de existencia familiar, de otra forma de apropiarse de las cosas y consumir los bienes, de otra forma de apropiarse de la política, otra forma de vivir la vida religiosa” (p.89). Esta noción se contrapone al otro concepto que quiero abordar, el de distopía, que nos presenta un extrañamiento del orden de lo “familiar”.

Sir Thomas Moro acuñó por primera vez el término utopía en su libro homónimo²⁷⁷, publicado en 1516, en el que describe una sociedad isleña ficticia y sus costumbres religiosas, sociales y políticas. Su origen etimológico hace referencia a la noción de “no lugar”; por el contrario, distopía significa “mal-lugar” o, también, lugar enfermo, defectuoso, desfavorable (del griego δυσ- “mal” y τόπος “lugar”). La distopía, como antónimo de utopía, plantea una crítica a esta noción de sociedad ideal, y es muy utilizada en la literatura y el cine de ciencia ficción para criticar la sociedad, la política, la economía, la religión, la ética, la ciencia y la tecnología. A veces se plantea que las distopías se dan por llevar al extremo las mismas ideas planteadas en las utopías, y se advierte: “Cuidado con lo que desees”; otras, se invierte la utopía y se esbozan algunos rasgos de esa fantasía del futuro ideal, pero de manera monstruosa, distorsionada.

Ruth Levitas (2010) señala que las distopías no necesariamente responden a un futurismo de ficción, sino que son proyecciones posibles en las que prevalecen el caos y la ruina, montadas en un presente palpable. En un libro reciente, Gregory Claeys (2017) presenta una fascinante “historia natural de la distopía” que comienza con un apocalipsis metafórico: un dios enojado castiga la maldad de la humanidad con un diluvio y permite sólo a Noé, su familia y algunos animales que vuelvan a comenzar. Este apocalipsis sería como una amenaza para regular el comportamiento, para mantenernos en línea moralmente y para asegurar nuestra fe, y el autor lo asocia con otras distopías apocalípticas creadas por la agresión de la humanidad contra sí misma y contra la naturaleza, en las que los humanos vivimos bajo la amenaza de morir sumergidos bajo las aguas de un diluvio —una catástrofe real inminente— en el que no hay un Noé salvador ni un Dios que pueda salvar a Noé.

Analiza distintos aspectos de la distopía como variantes del destino de la humanidad; denomina *distopía psicológica* a la que llevó a la persecución a gran escala de judíos, herejes, brujas y minorías desviadas, tanto en el período medieval como en el moderno, y describe a quienes persiguen a estas minorías como grupos particularmente paranoicos que necesitan evocar a los enemigos como chivos expiatorios para afirmar su propia pureza. Luego analiza las formas de la política totalitaria del siglo XX y las promesas utópicas de Hitler y Stalin con el asesinato de millones como contracara. También describe la distopía literaria, que primero satiriza el revolucionismo popular y, después, los excesos de la explotación

²⁷⁷ Trascendió bajo el título *Utopía*, aunque su primera denominación —en latín— fue *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae* (en español: *Librillo verdaderamente dorado, no menos beneficioso que entretenido, sobre el mejor estado de una república y sobre la nueva isla de Utopía*).

capitalista, las proyecciones de la civilización centrada en la máquina y los extremos de la ambición utópica.

Este recorrido lleva al autor a asociar la distopía con el espíritu de nuestros tiempos: tiempos de terrorismo y de temor al cambio climático en los que, “bendecidos con un planeta maravilloso, hemos logrado arruinarlo” (p. 498). Describe un contexto en el que el aumento poblacional baja las expectativas de propiciar una vida digna para todos por igual, hay una disminución de los recursos y de los territorios habitables y se fuerza día a día a las poblaciones a desplazarse; nos acerca a lo que Slavoj Žižek llama “apocalíptico punto cero” del sistema capitalista global (lo que muchos denominan crisis del *antropoceno*).

En este marco trataré de describir cuáles fueron algunas de las utopías que llevaron a la organización del Barrio Toba y cuáles son las claves distópicas que se fueron develando durante realización de un documental sobre su historia. A su vez, la realización de este video se ha transformado en una pequeña utopía que ayuda a hilar una historia fracturada, una realización que fue turbada por un presente distópico de demoliciones y muertes, un apocalipsis a pequeña escala del cual todavía no hemos encontrado un Noé que nos rescate y nos suba a su arca salvadora.

II — LA ESCUELA COMO COMMUNITAS

La sensación de hostilidad que percibía al caminar en el barrio cambiaba cuando ingresaba a la escuela. Aunque se trataba de un lugar un poco abandonado y polvoriento, un edificio demasiado grande para la cantidad de estudiantes —en el que diariamente se cortaba el agua y el acceso a los distintos espacios estaba bloqueado con doble candado—, el ambiente humano era muy afectuoso y contaba con un personal docente que nos acompañaba en todo tipo de propuestas. La escuela²⁷⁸ es un lugar donde se generan proyectos de revitalización indígena —de la lengua, de la historia— y de revitalización comunitaria; allí es más visible la *communitas*²⁷⁹ y se pueden observar otro tipo de lazos que por fuera parecen

²⁷⁸ En el mismo edificio conviven varias escuelas: dos primarias, una para niños y otra para adultos; dos secundarias, una para jóvenes y otra para adultos; y un terciario y una guardería (también funcionaba una giardería, que en 2017 se mudó a un nuevo edificio). Como resultado, varios cuerpos de directivos coexisten bajo el mismo techo, además del Consejo Comunitario indígena.

²⁷⁹ La noción de *communitas* en el marco de la antropología es propuesta por Victor Turner (1969 [1995]), quien plantea que la liminalidad y la *communitas* son componentes de la “antiestructura”, en relación con lo que él mismo denomina “estructura” social. Más tarde este profundiza en esta noción con respecto al *drama social*, en el que *communitas* sería un lazo que une a la gente por

más fragmentados. Es el lugar donde se percibe que puede obtenerse una agencia política que permita generar cambios en el marco social de hostilidad que ya hemos descripto. Se trata de la primera escuela de gestión indígena de la provincia del Chaco; desde 2016 se denomina Escuela Pública de Gestión Comunitaria Bilingüe Intercultural Indígena N° 1. Fue un experimento piloto para la educación pública y tuvo que lidiar con un número significativo de conflictos y dificultades iniciales.²⁸⁰ Llegué por primera vez, con Rolando Ruiz —director de DCEA—, los primeros días de abril de 2015. Tuvimos una calurosa acogida de parte de Nelson Cisneros, el secretario de la secundaria, quien nos dio vía libre para trabajar allí incluso los fines de semana y nos sugirió que comenzáramos a trabajar con los estudiantes de los últimos dos años. Le expliqué que para hacer un trabajo serio, éste tendría que ser intensivo, por lo que propuse dar clases tres veces a la semana.²⁸¹

Tras un primer encuentro introductorio que tuvo una alta convocatoria, porque muchos estudiantes se acercaron a conocer de qué se trataba la propuesta, a la segunda reunión sólo asistieron los interesados, incluido un ex alumno de la escuela que seguía viviendo en el barrio. Cinco mujeres y siete varones empezaron a concurrir de forma regular, pero, poco después, el número de estudiantes menguó y el grupo estable con el que realizaríamos el trabajo a largo plazo quedó integrado por Iván Ojeda (21), Alexander Gómez (19), Daiana

encima y mas allá de cualquier lazo social formal, por encima de la estructura “positiva” (Turner, 1974). Asociando estos términos a conceptos del budismo zen (retoma los conceptos budistas de *prajñā* —equiparable a *communitas*— y *vijñāna* —equiparable a estructura—, desarrollados por Suzuki Daisetz Teitaro), vincula la *communitas* a la “intuición” y la estructura a la “razón” y el “entendimiento discursivo”. La *communitas* es una relación entre individuos concretos e históricos, una confrontación directa, y se vincula con la espontaneidad y la libertad, por oposición a la “estructura, que es la obligación, lo jurídico, la construcción.

²⁸⁰ La escuela funciona como escuela intercultural bilingüe desde el año 2011 y en un primer momento se denominó Escuela Pública de Gestión Social Indígena N° 1 (en el 2016 se promulgó la Ley Provincial N° 7446, que conllevó el cambio de nombre). Tiene directivos y profesores que concursan sus cargos como en cualquier otra escuela pública y, a su vez, algunos docentes y directivos indígenas han asumido sus cargos en el marco de esta nueva ley. Su artículo 9 prevé que el Consejo Comunitario deberá —en “coordinación con la autoridad”— “gestionar, organizar y conducir el proyecto educativo comunitario”. Este Consejo es elegido por los estudiantes mayores de 16 años (hasta 2017 mayores de 18 años), ex alumnos, madres, padres y abuelos indígenas que figuran en un padrón constituido por el Instituto del Aborigen Chaqueño (IdACh). Los directivos, familias criollas y el personal administrativo de la escuela quedan fuera de la elección del Consejo, lo que genera una brecha entre la población indígena y criolla de la escuela. Acceder a la administración del Consejo permite asignar puestos de trabajo en la escuela —en un ámbito de marginación y falta de empleo—, y esto ha conducido a luchas políticas entre los partidos políticos barriales y los líderes locales. En cuanto a las actividades vinculadas al cine, yo tenía que informar al Consejo de los eventos extraordinarios; nunca se opusieron, por lo que terminó siendo una formalidad.

²⁸¹ Las clases de la escuela terminaban a las 18 h. A los alumnos de cine se les permitía salir una hora antes de su última clase y se quedaban trabajando conmigo generalmente hasta las 19 h.

Canciano (16 años), Luis García (19 años), Juan Ayala (18), Milagros (16) y Marisa Castillo (16). Los primeros cinco jóvenes continuaron con la actividad durante un año y medio, pero las dos últimas —Milagros y Marisa— sólo permanecieron con nosotros hasta agosto de ese primer año, durante una primera etapa en la que concretamos la realización de un cortometraje. En 2016, Daiana se distanció un poco del proyecto porque su familia se mudó a un barrio más rural y se le hacía dificultoso trasladarse, pero igualmente se mantuvo en contacto y enterada sobre los avances de los trabajos.

III — CONSOLIDACIÓN DEL GRUPO. PRIMER CORTOMETRAJE

Tras los primeros meses de trabajo, el grupo se estabilizó en siete estudiantes, la mayoría de los cuales cursaban su último año de secundaria, lo que implicó que los acompañara en el rito de pasaje entre la escuela y la incertidumbre de la vida adulta, en una sociedad que les ofrecía pocas oportunidades (sólo dos lograron seguir estudiando al finalizar la secundaria). Dentro de este equipo, algunos se reconocían como indígenas y otros, no. Iván y Alexander, por ejemplo, tenían padre indígena y madre criolla y se identificaban con el mundo indígena porque habían sido criados en gran parte por sus abuelos *qom*. Alexander, a diferencia de Iván, hablaba fluidamente en *qom laqtac* y, en la escuela, algunos compañeros lo apodaban el *indio blanco*. Alexander vivía en el barrio, mientras que Iván no tenía un hogar fijo: migraba por etapas entre las casas de sus abuelos paternos, que estaban separados, y, a veces, se quedaba en lo de una tía (de ellos, el abuelo y la tía vivían en el Toba). Milagros y Marisa vivían en el barrio y sus familias eran *qom*. Daiana provenía de una familia *qom* de Formosa (provincia limítrofe) y en su casa se hablaba en *qom laqtac*. Luis no tenía ascendencia indígena y Juan era de familia mestiza y se identificaba como criollo; Juan vivía en el Barrio Toba, al lado de la escuela, y Luis, en Villa Elvira, unas cuadras hacia adentro. Este grupo heterogéneo formó un equipo muy armonioso y solidario, muy motivado por el aprendizaje. No llegué a conocer a la mayor parte de sus familiares, por lo que la reconstrucción de sus historias fue realizada a partir de los relatos de los mismos alumnos.

El pedido de aprendizaje de cine que hizo la escuela a la DCEA surgió de una propuesta del Centro de Salud del barrio para hacer un video sobre la prevención y el tratamiento de la tuberculosis. El primer relevamiento del Barrio Toba (el hecho en el país

de un barrio periurbano indígena) fue realizado en 1963 por Cecilio Romaña²⁸², de la Comisión Nacional del Río Bermejo (C.N.R.B.). Más tarde, en su informe de 1966, comunicaba que la “problemática aborígen” se reducía al “área sanitaria” y detallaba una serie de medidas profilácticas, entre otras, para el abordaje de la tuberculosis (C.N.R.B., 1966, pp. 96-97, en Lenton, 2005, p. 544). Cincuenta años después nos convocaban para abordar la misma problemática en el mismo lugar.

Invitamos al personal del Centro a que nos diera una pequeña charla sobre esta enfermedad y los estudiantes la filmaron²⁸³. Con ese material escribimos un guion y planeamos una posible narrativa para el rodaje de un video. Tuvimos un fluido intercambio con los profesionales del Centro de Salud, ya que les consultamos todo por temor a desinformar, más que a informar, a nuestro potencial público. Los estudiantes eligieron hacer un cortometraje que involucrara a las diferentes personas de la escuela: estudiantes de todas las edades, profesores, bibliotecarios, secretarios, directivos, y los protagonistas hablaban de la tuberculosis de acuerdo con un texto escrito que memorizaron de antemano; los únicos que improvisaron un poco fueron los que hablaron en *qom laqtac*. Este trabajo involucró una extensa colaboración de diferentes personas por lo que, en agosto de 2015, cuando lo proyectamos en el barrio, en el marco del 9º Festival de Cine Indígena, teníamos un gran público ansioso de verse en la pantalla. La versión final del video se titula *La tuberculosis y la comunidad* y puede verse en la web²⁸⁴.

Editamos en la escuela, en la casa del abuelo de Iván y en la DCEA²⁸⁵; Luis e Iván fueron quienes sostuvieron la edición hasta que estuvo terminada (yo les proponía ideas de montaje y ellos las iban modificando según su criterio). Muy a contrapelo de la experiencia con los jóvenes de Maipú, este grupo de realizadores mantuvo cierta distancia con las cámaras y las herramientas tecnológicas; aprendieron su funcionamiento básico, pero no lograron una independencia ni se lanzaron a experimentar con sus posibilidades. Tampoco estuvieron dispuestos a aprender el uso del *software* de edición, por lo que el trabajo técnico

²⁸² Asesor sanitario de la C.N.R.B., organismo de planificación que tendría injerencia en la política indígena regional. Con esa función realizó “inspecciones sanitarias” en Formosa y Chaco a fines de 1962 y mediados de 1963, cuyas conclusiones forman parte de la publicación oficial de la comisión (cf. Comisión Nacional del Río Bermejo 1963. Publicación N° 89: Plan para el suministro de agua potable a poblaciones situadas dentro de la zona de influencia de las obras del río Bermejo. Presidencia de la Nación, marzo de 1963, en Lenton, 2005).

²⁸³ El equipo de la DCEA colaboró en el registro aportando soporte técnico.

²⁸⁴ Disponible en <https://vimeo.com/163763274>.

²⁸⁵ Busqué que estos jóvenes conocieran al personal de DCEA para que en el futuro pudieran solicitarles equipamiento y ayuda sin mi intermediación. Cristian Ice, quien era el editor de la DCEA, hizo los dibujos y las animaciones que se montaron sobre el video final.

de montaje recayó en mí, aunque gran parte de las jornadas fueron grupales y ellos aportaban sus ideas.

IV — SALIR DE LA ESCUELA, INDAGAR EN LA DISTOPÍA

Desde los primeros encuentros, cuando conversamos sobre posibles proyectos para realizar, los chicos me plantearon que querían filmar la historia del barrio. Para mí era una propuesta fascinante, que me permitiría vislumbrar algunas claves sobre ese barrio devenido intrincado mosaico demográfico; por otra parte, pensé que reconstruir la historia indígena del barrio a través del video ayudaría a los jóvenes a entender el sitio que ocupaban en ese espacio geográfico e histórico.

El espacio escolar de la *communitas* era un lugar seguro para ellos, donde podían actuar a sus anchas, pero la organización un proyecto documental en el barrio involucraba el desafío de salir de la escuela y mezclarse con los vecinos, con los mayores. En las calles había fronteras invisibles, esquinas que no se podían cruzar y lindes que daba cierta incomodidad atravesar; los remansos eran las iglesias evangélicas²⁸⁶, a las cuales todos los estudiantes asistían. Cuando les pregunté en qué se diferenciaban estas iglesias, ya que cada una tenía un nombre diferente, me explicaron que la designación no era importante y que “Dios siempre era el mismo”.

En septiembre de 2015 nos pusimos manos a la obra. Nos encontrábamos en la casa de Iván y yo me las arreglaba para pasar la mayor cantidad de tiempo posible en el barrio; comíamos generalmente juntos al mediodía y tratábamos de planificar el trabajo. Iván fue el único que estuvo durante todo el proceso y Luis fue quien lo siguió en asiduidad, mientras que Alexander y Juan habían comenzado a trabajar y sólo participaban esporádicamente; por otra parte, Daiana comenzó a tener problemas para asistir, pero en algunos encuentros aportó sus ideas. A medida que se acercaba el fin de año, llegaban los exámenes finales de la escuela y era cada vez más difícil organizar reuniones; también se acercaban los festejos de finalización de la escuela secundaria, en los cuales todos estaban implicados.

Fue asombroso cómo la confianza que mostraron durante el rodaje del primer cortometraje desaparecía al salir a recorrer el barrio; preparamos una lista de personas para entrevistar y enseguida aparecieron las dificultades. Por un lado, la cámara se convirtió en

²⁸⁶ En la calle del barrio hay nueve iglesias evangélicas (Kiszka *et al.*, 2015, p. 8)

un obstáculo para entrevistar a algunos adultos; por ejemplo, la abuela de Iván no quería ser filmada, aunque su nieto le insistiera en registrar su testimonio (no fue la única y el hecho de ser filmado por un miembro de la propia familia no era suficiente garantía para eliminar la sospecha sobre la cámara y los usos del registro videográfico). Por otra parte, los jóvenes se sentían inhibidos frente a los adultos y me pedían que los acompañara para hablar y ayudarles a explicar el proyecto; sentían un respeto que los intimidaba. A pesar de ello, cuando les pregunté por qué querían filmar la historia del barrio, me respondieron: “Para los mayores contar esta historia es muy importante”; en primera instancia, la historia del barrio era la de los mayores.

Ante las dificultades para salir al terreno, sugerí que empezáramos por hacer una investigación de fuentes y, con Iván y Juan, visitamos el archivo del periódico *El Territorio* (Archivo Histórico de la Provincia del Chaco) para buscar información histórica; allí encontramos material fotográfico muy interesante. Más tarde, Mariana Giordano nos brindó algunas fotos de la colección Matteo Goretti, en su mayoría realizadas por la fotógrafa alemana Grete Stern realizadas entre 1958-59 y 1964. Tener ese material como disparador fue clave para iniciar las entrevistas.

El rodaje tuvo lugar en dos etapas: la primera, entre octubre y noviembre de 2015, y la segunda, entre marzo y mayo de 2016; llegamos a entrevistar a cinco referentes (dos mujeres y tres hombres). Después, de agosto a septiembre de 2016, nos reunimos varias veces para ver el material y tratar de editarlo, pero no llegamos a terminar la tarea.

Este trabajo documental fue motivado por distintos intereses y expectativas. Por un lado, los jóvenes eran conscientes de que el barrio era un lugar violento, con mala fama, que muchos no se animaban a visitar. Ellos querían mostrar otros aspectos y presentar sus atractivos, tan poco visibilizados —el Barrio Toba solía salir en los diarios en la sección “política”, en la que se publicitaban las proezas de los gobernantes para mejorar la calidad de vida de su población, o en la sección “policiales”, en la que se hablaba de inseguridad, robos y violencia. Los jóvenes no tenían muy en claro en qué sentido un video con narraciones de distintos referentes del barrio les permitiría mostrar esa “otra cara”, pero buscar en el pasado y ordenar las capas de eventos que llevaban al presente fue el método elegido para poner algo de orden en ese universo complejo. Por otra parte, los jóvenes buscaban una identificación y la indagación sobre la historia los ayudaba a entender su rol en ese espacio. Finalmente, sentían que era un relato que tenía que ser narrado para los ancianos y por ellos, que era importante para las generaciones de los primeros pobladores

que el video contara con sus voces, sus propios recuerdos sus recuerdos. Era una historia urgente para narrar que, por momentos, sentíamos que se nos escapaba de las manos.

V — EL REGISTRO DE UN BARRIO EN TRANSFORMACIÓN

El Barrio Toba es un lugar en constante mutación y, durante el tiempo que estuve allí, algunos cambios incluso se aceleraron. Las casas del pasaje principal habían sido construidas entre los años 1970 y 1974 (entre 1966 y 1973, Argentina estuvo gobernada por una dictadura militar) e, inicialmente, eran todas iguales; con el pasar de los años, los vecinos fueron trastocando esa uniformidad, pero conservan su estructura básica y los característicos techos abovedados de ladrillo que las unifican visualmente. En 2015, en las vísperas de las elecciones, el barrio estaba convulsionado por la actividad de los distintos agentes políticos: algunas casas habían sido pintadas de azul, color que representaba al peronismo, y otras de color naranja, que representaba al radicalismo,²⁸⁷ así que podían detectarse las distintas simpatías políticas a medida que se avanzaba por la calle.



Imagen 36. Fotografías de las casas del Barrio Toba pintadas de colores partidarios.

Izquierda: fotografía del muro pintado por partidarios del peronismo, al que le sumaron la frase “Dios te ama en Cristo Jesús”. Derecha: fotografía de dos viviendas pintadas, cada una, por seguidores de cada uno de los partidos mayoritarios (crédito: Carolina Soler).

²⁸⁷ Más allá de la puja partidaria a nivel nacional, este colorido de viviendas representaba la disputa por la intendencia de de Resistencia. Jorge Milton Capitanich —hasta ese momento gobernador de la provincia del Chaco— se presentaba como candidato a intendente por el peronismo (Frente para la Victoria) y Leandro Zdero, como candidato del radicalismo, dentro de la alianza Cambiemos.

En 2011, el Gobierno provincial —en articulación con el nacional—, puso en marcha el proyecto “Gran Toba”; el plan consistía en demoler las viejas viviendas y construir nuevas y, para su ejecución se dividió el barrio en cuatro sectores; se empezó por el ingreso que da a la ruta provincial N° 11. Durante 2015, el apremio por inaugurar el barrio antes de las elecciones aceleró las demoliciones, aunque había serias dudas sobre la continuidad del proyecto si el partido gobernante no ganaba. Durante la campaña política de Jorge Capitanich hubo un único sector inaugurado, con sonoros actos políticos y gran cobertura periodística. El segundo sector estaba en plena construcción y el tercero se había terminado de demoler ese año (podimos filmar ese proceso); la demolición del cuarto, hasta el presente, no ha comenzado. Los cambios que estaban sucediendo generaron en nosotros una sensación de urgencia; pensábamos que todo podía cambiar irremediabilmente de un día para otro y que no podíamos perder la oportunidad de hacer un registro audiovisual de la vieja fisonomía del barrio.



Imagen 37. Fotografías de los frentes de las casas construidas entre 1970 y1974 (crédito: Carolina Soler).

La sucesión de los proyectos habitacionales, la historia sobre cómo la población *gom* llegó a la zona y la manera en que vivían cuando se instalaron fueron los temas que los

jóvenes trabajaron en las entrevistas. El interés estaba puesto en comprender las luchas que tuvieron que llevar adelante y los cambios a los que tuvieron que adaptarse esas familias de recién llegados, provenientes principalmente de la zona de Pampa del Indio, Las Palmas y diversos parajes del interior de la provincia. Muchos de ellos venían de practicar una subsistencia vinculada a la marisca, que fue abandonada y suplantada por las limitadas opciones que les ofrecía la vida urbana.



Imagen 38. Fotografía del barrio durante el proceso de demolición (crédito: Carolina Soler).

VI — EL MONTAJE DE LA UTOPIA NEOINTEGRACIONISTA

Según explica Alejandro Isla (1995), las primeras familias *qom* llegaron a Resistencia en el año 1947. Estas familias provenían del lote 170 (provincia del Chaco)²⁸⁸ y habían recibido el rumor engañoso de que Eva Duarte de Perón²⁸⁹ iría a Colonia Aborigen y les entregaría tierras. Tras la decepción del engaño, al retornar a ese lote lo encontraron “cercado con alambrados por ‘blancos’” (p. 19); sin territorio, migraron a Resistencia y se instalaron en el lote 215, donde ahora se encuentra el Barrio Toba. Sin embargo, los distintos testimonios que hemos encontrado durante el rodaje del documental sitúan las primeras migraciones poblacionales a mediados de la década de 1950 y señalan los años 1961 y 1962 como el periodo en el que el barrio alcanzó su extensión actual, a los márgenes de la vía

²⁸⁸ Esta fuente no remite a la ubicación geográfica del lote mencionado; explica que llegaron caminando a Colonia Aborigen, pero no se hace referencia a qué departamento del Chaco pertenece la numeración de ese “lote”. A su vez, existen otros relatos sobre los primeros pobladores del barrio que no refieren a esa historia del engaño.

²⁸⁹ Esposa de Juan Domingo Perón, presidente argentino de 1946 a 1955 y de 1973 a 1974.

férrea. Cada familia relata un tipo de migración diferente y describe distintas trayectorias; algunas, antes de asentarse en el barrio, vivieron en la zona donde ahora se encuentra el parque 2 de Febrero, lugar de Resistencia en el que, a comienzos de 1940, se instaló la Iglesia pentecostal del pastor John Lagar (*cf.* Capítulo 4).



Imagen 39. Fotografía del Barrio Toba en torno a las vías del Ferrocarril Belgrano, cuando todavía se encontraban en pie las viviendas que habían sido construídas por los pobladores (archivo del diario El Territorio, sin fecha ni autoría).

La formación del Barrio Toba se monta en la emergencia de lo que Mariana Giordano (2004) denominó esquema *reparacionista-reivindicatorio*, —respecto a los imaginarios hegemónicos sobre los indígenas chaqueños—. Este esquema tuvo lugar entre 1940 y 1970; durante ese período se consolidó la imagen del “indio víctima”, que fue puesta en relación con la del “blanco victimario”. Ese imaginario conlleva la toma de conciencia de la usurpación y entiende que ésta configura una deuda histórica capaz de ser saldada únicamente por el blanco. Esta visión del indio víctima hizo que distintas instituciones tomaran medidas asistencialistas²⁹⁰ y paternalistas, y el Estado llevo adelante su tarea reparacionista articulando su acción con organizaciones benéficas y religiosas. En el Barrio Toba, el rol protagónico fue asumido por la Cruz Roja de Resistencia.

En los años 1960, esa institución empezó a ocuparse de la organización y el asentamiento definitivo de la población indígena y criolla del barrio, establecida en los

²⁹⁰ El tema del asistencialismo y neasistencialismo es ampliamente tratado en la bibliografía académica y desborda el eje principal del análisis de este capítulo. Ver al respecto: Briones (2005); Carrasco, Sterpin y Weinberg (2006); Castro (2008); Mastrangelo (2005); Raggio (2003); Rose (1997), entre otros.

márgenes de la vía del ferrocarril. Había sido fundada y liderada por la señora Inés Manuela García de Marqués, maestra y catequista recordada como Inés de Marqués²⁹¹. Todos los indígenas que hemos entrevistado la recuerdan como una figura clave para lograr el vínculo con el mundo de los blancos; fue la intermediaria y la gestora de los principales cambios que instalaban la utopía del indígena integrado. En el imaginario de un “indio menor de edad e indefenso” (*ibíd.*, p. 263) la Cruz Roja —y especialmente la figura de Inés de Marqués— cumplió el rol del “blanco competente y protector”.

Según el informe de Cecilio Romaña (1963) sobre la población del Barrio Toba, esa institución se estaba ocupando de “elevar su nivel de vida”. La Cruz Roja, según dicho informe, intermedió para que la comuna de Resistencia se comprometiera a reconocer el derecho de los indígenas de “poblar como propios” los lotes que ocupaban, y a transferir la propiedad a nombre de la Cruz Roja, sin perjuicio de conseguir en adelante otro lugar más apropiado (Romaña, 1963, p. 90). La Cruz Roja gestionó el primer plan de viviendas, cuya efectivización modificó profundamente los patrones habitacionales *qom*;²⁹² instaló una sala de primeros auxilios y un “Club de madres” (lo explico más adelante), fundó el coro Chelalaapi —banda de zorzales en *qom laqtac*— como una forma de rescate de los cantos *qom* y, el 19 de marzo de 1962, la escuela bilingüe “Aída Zolezzi de Florito” en una casa de troncos de palmera, adobe y paja construida por los propios *qom* del barrio. Inés de Marqués organizó un grupo de voluntarias que incluía a sus hermanas y sobrinas (*cf.* Romero, 2017).

El esquema *reparacionista-reivindicativo* continuó admitiendo el deseo de “integrar” al indígena a la “civilización”,²⁹³ ya que la superioridad del blanco se mantuvo y éste siguió siendo considerado el ideal que el otro debía alcanzar. Esta fue la mayor contradicción-ambivalencia de este esquema, que mostraba al indígena como “paria” pero también como símbolo de lo “autóctono” o “lo propio”, y llegaba incluso a una visualización romántica

²⁹¹ Inés de Márquez fundó la Cruz Roja de Resistencia en el año 1941 y, en 1950, fundó el Museo Histórico Regional de “Icholay”. Fue también militante católica y catequista; en 1943 llegó a ser presidenta de la Acción Católica Argentina (*cf.* Romero, 2017).

²⁹² Alejandro Isla (1995) analiza el conjunto habitacional del barrio Toba en relación con las restricciones para la reproducción de la familia extensa *qom*. La localización, el otorgamiento y la distribución de las parcelas de tierra fue realizada por la municipalidad de Resistencia bajo los lineamientos sanitarios de la Cruz Roja. Según este autor, el problema más grave “fue el ataque sobre la ‘familia extensa’, considerada promiscua y un rasgo atávico, al repartir la municipalidad [de Resistencia] por indicación de la [Cruz Roja] parcelas pequeñas, que obligaba a dividir a aquéllas en nucleares. Por ejemplo, a una familia extensa no le daban dos o tres parcelitas juntas, sino que se la repartían en diferentes lugares del barrio” (p. 18).

²⁹³ El esquema anterior se denominó *esquema integracionista* (1910-1940); en él, la noción de “desierto”, que había justificado la conquista y la ocupación en el primer esquema, sería reemplazada por la de “tierra de progreso”.

(Giordano, 2004). Esta ambivalencia fue afrontada por los jóvenes del Barrio Toba durante las entrevistas realizadas para la película: por un lado, en el trabajo hecho con fotografías históricas del barrio, comenzaron a deslindarse algunos de los imaginarios creados sobre los cambios y las expectativas surgidos en los primeros años de asentamiento; por otra parte, a partir de los relatos de algunos referentes, pudimos encontrar una noción de neoindígena integrado —articulado con la política partidaria y el rol reparacionista del Estado— en la que se estaba al borde de dejar de ser indígena. Como explica Jorge Dandler (1994), en Latinoamérica, el “integracionismo” se basó en la premisa de que los pueblos indígenas, “en la medida en que se beneficiaban del desarrollo y la modernidad, dejaban de ser indígenas”; la visión dominante, a largo plazo, era la de crear una sociedad “integrada” y homogénea, sin indígenas (p. 34).

VII — REENCONTRARSE CON LAS IMÁGENES DE LOS COMIENZOS. LA INVERSIÓN DE LA UTOPIÍA

Cuando decidimos comenzar a rodar el documental, la lista de personas que queríamos entrevistar se había reducido; por un lado, no pudimos ubicar el paradero de algunas de ellas, y, por otro lado, había quienes no aceptaban ser filmados. En ese momento recordé que hacía un tiempo había conocido a Ana Martínez, hija de Dionisio Martínez, el primer cacique del barrio, que era quien había ayudado a las primeras familias a establecerse. Vivía a pocos metros de la casa de Iván, quien no la conocía. Era una persona muy agradable; a menudo organizaba talleres para transmitir a los jóvenes algunos saberes tradicionales como la cestería y la alfarería. Además, era una persona muy particular, ya que no frecuentaba la Iglesia evangélica —como la mayoría de los locales—, sino que pertenecía a la fe Bahá'í. De origen iraní, esta religión postulaba, por ejemplo, la unidad de todas las religiones, la unidad de la humanidad y el abandono de los prejuicios, la nobleza inherente del ser humano, la revelación progresiva de la verdad religiosa (que incluía la manifestación de profetas de otras religiones), la igualdad entre hombres y mujeres, la búsqueda individual de la verdad, la eliminación de la pobreza y la riqueza extremas, la armonía entre la ciencia y la religión, el papel central de la justicia en todos los esfuerzos humanos, la importancia de la educación y la paz mundial, basada en una legislación común. De una mirada abierta e inclusiva, Ana era una mujer que resistía a la violencia envolvente y mantenía siempre abiertas las puertas de su casa.

Les sugerí a los jóvenes que fueran a visitarla. Sabía que ella conocía bien la historia del barrio; vivía en una casa pintada de violeta que también era la sede de los practicantes de su fe. Ana se convirtió en nuestra principal asesora; la entrevistamos muchas veces, con micrófono y sin micrófono, hasta que le propusimos ser parte del equipo de realización.



Imagen: Fotografía: Iván, Ana y Carolina durante el rodaje del documental (crédito: Luis García)

La primera entrevista que le hicimos tuvo lugar el 21 de octubre de 2015 y nos recibió en el patio delantero de su casa. Su relato se correspondía con las expectativas que teníamos sobre los temas que queríamos abarcar en el documental; incluía detalles de la vida “de antes” e historias plagadas de rememoraciones afectivas. Cuando las primeras familias se asentaron, Ana era muy pequeña; recordó el tiempo en que el tren aún pasaba por las vías y los niños corrían detrás para recoger lo que los pasajeros les arrojaban, generalmente leña y comida. También recordó, con cierta añoranza, que había monte en la zona y que en la laguna —al principio— podían tomar agua, bañarse y lavar la ropa. Evocó algunas anécdotas, por ejemplo, cuando instalaron dos bombas de agua y conectaron, los grifos en la calle, e ir a buscar agua se transformaba en un momento de sociabilidad, una de sus hermanas solía encontrarse con un novio cerca de la canilla y Ana —más pequeña que ella— se quedaba haciendo guardia por si algún adulto se acercaba y descubría a la joven pareja. Su padre era cazador y tenía un “patrón” en la ciudad que le había conseguido una licencia de caza. Se iba al monte a cazar durante dos o tres meses cada año, y regresaba cuando había obtenido la cantidad de plumas y pieles necesaria para mantener a su familia. A veces llegaba con carne y huevos de ñandú a las cinco de la mañana y todos se despertaban a compartir el festín. Recordó esos tiempos como momentos de felicidad compartidos con la familia y en

comunidad, como un tiempo en que los vínculos —en el barrio— eran diferentes. Ese era el universo en el que gracias a Ana pudimos empezar a indagar; sus historias eran siempre en primera persona y ella estaba en la trama de los nudos afectivos de lo que narraba.

Ana tenía una peculiar habilidad para involucrar a los jóvenes en su relato. Un día, por ejemplo, explicó que su familia pertenecía al “clan”²⁹⁴ *'olgaxa* (gallina) y que su característica era la de que se cuidaban mutuamente y evitaban los conflictos. Nos explicó también que había otros clanes como el *yolo* (cerdo), que eran amistosos, pero no compartían más que por cortesía; el *pioq* (perro), cuyos integrantes habitualmente peleaban y gritaban, pero se reconciliaban y querían, y el *tegesan* (cuervo), del que no recordaba bien el comportamiento de sus miembros. Los chicos quedaban prendados con sus relatos y se entretenían imaginando a qué clan pertenecerían los distintos vecinos de barrio; entre risas y bromas querían identificar, junto con Ana, a las distintas familias, pero principalmente a los *pioq*, que eran los más gritones.

En marzo de 2016 volvimos a visitarla; Ana ya se había implicado en el documental de tal manera que la considerábamos parte del equipo. Esa vez filmamos dos entrevistas más, la primera, sólo con Ana, pero en la segunda incluimos también a Rosa, una de sus hermanas mayores. Las entrevistas fueron acompañadas con fotografías.



Imagen 40. Fotografía de Ana Martínez mirando fotos del Barrio Toba (fotogramas del video).

El material fotográfico que teníamos pertenecía a la colección de Matteo Goretti — fotografías de Grete Stern sobre las familias del barrio— y al Archivo Histórico de la Provincia del Chaco. Las del archivo incluyen escenas captadas en la iglesia o en encuentros

²⁹⁴ Estos “clanes” no se corresponde con las denominadas “parcialidades” —de base geográfica—, sino que son gentilicios que probablemente se correspondieran con nombres de tribus. Al respecto *cf* Wright y Braunstein (1990), Tola (2010).

con asociaciones asistencialistas y otras en las que maestros indígenas enseñaban cerámica en un ámbito escolarizado. También estaban aquellas que mostraban el progreso edilicio y urbanístico del barrio, los actos políticos y sociales —la firma de convenios, las entregas de títulos de propiedad—, los encuentros de la comunidad con las figuras políticas y la actividad que se desarrollaba en instituciones como la escuela y el “Club de madres”, en el que se enseñaba a comportarse de acuerdo a los usos y las costumbres de la sociedad hegemónica (ver imagen 41); allí se dictaban clases de “principios de aseo personal”, cocina y costura (Romero, 2017, p. 28). Este registro es representativo del esquema *integracionista-reparacionista*, de un momento en el cual se buscaba “incorporar al indio a la civilización a través de su sedentarización y el trabajo metódico” (Giordano 2004, p. 266).



Imagen 41. Fotografía del “Club de madres” (Archivo Histórico de la Provincia del Chaco)

Las fotografías reflejan el tiempo en el cual se crearon las expectativas de la integración: el aprendizaje del idioma castellano, la escolarización como medio para incorporar conocimientos del blanco y el aprendizaje de oficios eran vistos como vías para posibilitar la integración del indígena a la sociedad hegemónica. Se tejía un relato sobre el camino que éste debía seguir para transformarse en *competente* en el mundo de los blancos, un universo indescifrable para muchos *gom* de entonces, pero que prometía posibilidades de subsistencia. A su vez, estas imágenes recordaban una etapa en que lo “autóctono” era ensalzado y se fomentaba la realización de productos de alfarería y cestería como

representación de la indigeneidad; el coro Chelaalapi era otro ícono de la manifestación de lo “propio”, la versión autorizada y puesta en valor por la sociedad blanca. En la actualidad sólo subsiste el coro; los espacios de artesanías y cooperativas se han cerrado. Como expresa Giordano (2004), en ese período “se intentó reunificar la identidad perdida, mostrando, ensalzando o idealizando ‘lo indio’; pero subsistía la concepción del ‘otro distinto’, basada en una diferencia cultural legítima que remarcaba la superioridad de la cultura del blanco respecto de la indígena, concretada en la praxis social, religiosa, legal, cultural e institucional” (p. 267).

Las imágenes generaban comentarios ambiguos; por un lado, presentaban un momento en que los indígenas eran depositarios de nuevos derechos —viviendas, escolarización, salud— y mostraban las acciones concretas que tuvieron lugar para concretar la integración, pero por otro, eran vistas bajo el velo del presente: una fotografía mostraba a Deonildo F. Bittel —gobernador de la provincia del Chaco entre 1963 y 1966 y entre 1973 y 1976— paseando por las viviendas en construcción, las mismas viviendas que en ese momento se estaban por terminar de demoler, que habían traído problemas de salubridad por falta de cloacas, que no tuvieron agua por años, que habían sido construidas con materiales inadecuados para el clima de la zona, que habían cambiado radicalmente los patrones habitacionales de los *qom* para separar a las familias extensas²⁹⁵ y que habían llevado a parte de la población a desplazarse forzosamente por tiempo indeterminado —durante la anterior demolición—, historia, que se estaba repitiendo. Estas fotografías mostraban la agencia limitada que habían tenido como indígenas frente a la sociedad blanca para decidir sobre aquello que necesitaban.

²⁹⁵ Para un informe sobre el patrón habitacional y la obra sanitarista de la Cruz Roja: cf. Hermitte e Isla)



Imagen 42. Fotografía de la visita realizada por el gobernador Deonildo F. Bittel en 1975 a la construcción de viviendas del Barrio Toba. (Colección Archivo Histórico de la Provincia del Chaco).

A su vez, las fotografías generaban añoranzas de los tiempos en que se tenía la ilusión de que la integración a la sociedad del hombre blanco traería una vida mejor, no tan marginal, no tan asimétrica con respecto a la sociedad hegemónica. La utopía —que se ancla siempre en un tiempo futuro—, en este caso, se invertía frente un presente distópico; la utopía se volvía recursivamente al pasado. El sueño de otro modo de existencia estaba vinculado a esas fotos, pero era incongruente con los cambios acaecidos en el barrio e, incluso, en la sociedad envolvente. En el presente, ciertamente, las condiciones edilicias se iban mejorando —la escuela tuvo sucesivamente tres edificios, la sala de salud del barrio fue ampliada y renovada, las casas del barrio se estaban reconstruyendo—, pero esos cambios ya no generaban las mismas ilusiones que las imágenes del pasado evocaban. Las mismas promesas de antaño —incumplidas— volvían a repetirse y el desencanto de la vida moderna, el rol marginal que se ocupaba en la sociedad, la pobreza y la pérdida de los vínculos sociales de un *habitus* indígena de otros tiempos hacían que esas imágenes y esos recuerdos pusieran

un cono de sombra sobre el presente y el futuro y, en algunos casos, trajeran lágrimas y angustia.



Imagen 43. Rosa y Ana Martínez junto a Iván Ojeda miran las fotografías durante la entrevista (fotogramas del video grabado).

Respecto al trabajo con fotografías que realicé con la población indígena del Barrio Toba, quisiera comentar que, anteriormente, Alejandra Reyero (2010) y Mariana Giordano (2009, 2010) habían buscado revertir el círculo de las apropiaciones de las imágenes y habían propiciado el encuentro de distintas comunidades indígenas con el material fotográfico en el que éstas se encontraban retratadas —en el caso del Barrio Toba, presentaron las fotografías etnográficas de Grete Stern (1958-1964)—. Ese trabajo se realizó entre los años 2005 y 2008 en el marco de la escuela, para indagar sobre las identificaciones, los distanciamientos y la memoria.

VIII — EL CALLEJÓN SIN SALIDA DEL “INDIO INTEGRADO”

En contraste con los relatos afectivos y de nostalgia vertidos por Ana y Rosa Martínez, tuvimos la entrevista a Alejo Ojeda, el abuelo de Iván, realizada el 16 de octubre de 2015. Fue la primera entrevista y el inicio del rodaje. Hablamos con él en su casa, que era un lugar de encuentro político, ya que militaba en el peronismo y era puntero barrial. Para Iván era importante incluir la entrevista de su abuelo y fue una buena oportunidad para animarnos a empezar a filmar.

Alejo Ojeda no nos ofreció el tipo de información que buscábamos para el documental: relatos intimistas sobre la vida cotidiana durante los primeros tiempos del barrio. Cada vez que intentábamos que se refiriera a las costumbres de antes, caía en una narrativa “oficial” sobre los cambios que había tenido el barrio; destacaba principalmente la tarea de la Cruz Roja y enumeraba: la apertura de la escuela primaria, de la sala de enfermería, el coro indígena Chelaalapi, etc. Hacía hincapié en las políticas de construcción viviendas sociales e, incluso, agradeció en cámara al gobernador por el nuevo plan de viviendas. Cuando Iván quiso que nos contara sobre la vida antes de que el Estado construyera las primeras casas, por ejemplo, sobre cómo eran los modos de subsistencia, él respondió “nosotros [los indígenas] tenemos necesidades, como todo el mundo”, y le explicó que tenían que adaptarse a los cambios y a la “comodidad del mundo moderno”, que “el universo indígena se ha adaptado a las circunstancias”. Su narración no incluía anécdotas personales ni recuerdos emotivos como luego encontraríamos en los relatos de Ana y Rosa; cuando buscábamos profundizar en los modos de vida de “otros tiempos”, volvía recursivamente a darnos respuestas “oficiales” y “políticas”. Finalmente, le pregunté si pensaba que las nuevas generaciones seguirían siendo indígenas a pesar de su adaptación a “las circunstancias”, a su adaptación a la sociedad de los blancos, y comenzó a llorar; dijo que lamentaba la pérdida del idioma y que se sentía culpable de no haberle transmitido a sus nietos el idioma *qom*. Ése fue el único momento en que la entrevista se volvió personal, pero, al recomponerse, regresó a su discurso anterior y dijo: “Somos coherentes con los cambios en la forma de vida”. Habló de la comodidad y las ventajas de las nuevas viviendas que se estaban construyendo: “No queremos estar atados a las viejas formas de vida [...] queremos ser ayudados por el Estado”. Y expresó que el Estado debía satisfacer las necesidades de las personas indígenas, a la vez que decía que “los indígenas deben evolucionar de acuerdo con la sociedad blanca”; sin embargo, no tenía la respuesta a la pregunta de cómo seguir siendo indígena a pesar de esa “evolución”.

También habló de la “condición histórica de reparación por la violencia de la que los pueblos indígenas habían sido víctimas”. En su relato no se veía la ambigüedad, o la

contradicción, entre las imágenes de un pasado que prometía utopías integracionistas y un presente distópico. Este señor abrazaba los cambios que se habían gestado y no echaba de menos el “tiempo perdido”, pero no podía explicitar de qué forma estos “indígenas integrados” por los que él abogaba abiertamente, con un Estado paternalista que los ayudara, seguirían siendo indígenas y —a largo plazo— sus hijos y nietos seguirían siendo sujetos depositarios de esos derechos especiales y esas ayudas estatales.



Imagen 44. Arriba: Iván entrevista a su abuelo. Abajo: Alejo Ojeda se quiebra durante la entrevista.

En cuanto a la figura del “indígena integrado”, unos meses después de comenzar a trabajar con los jóvenes de la escuela, conocí a Ezequiel Jacobo Zacarías. Era *qom* y era director de la secundaria y también era un gran entusiasta del cine realizado por los alumnos de la escuela y del cine indígena en general; él nos apoyó en todo momento. Provenía de Las Palmas, del barrio denominado La Isla, y me contó sobre su familia y la vida de los mayores en el ingenio; me propuso que filmáramos la historia del ingenio narrada por indígenas, idea con la que inocentemente llegué unos meses más tarde a paraje Maipú. Quería entrevistar a

su padre, que había cortado la caña de azúcar durante muchos años y respondió: “Tenemos que filmar la historia del ingenio azucarero desde el punto de vista indígena”.²⁹⁶ Él representaba el ideal del indígena “educado” e “integrado” y los jóvenes de la escuela lo admiraban, porque se había criado en las comunidades del interior y, a través de la educación, había sido capaz de recorrer la escala social de los blancos, obtener bienes de la sociedad hegemónica, ser directivo de instituciones y, a su vez, seguir siendo considerado indígena; había generado una agencia política que le permitía negociar nuevos espacios desde sus nuevos saberes.

Si retomamos las ideas de Agustina Altman (2017) desarrolladas en el capítulo 3, podemos decir que Ezequiel había tomado el *navic* de la educación, mientras que Alejo, el de la política, y habían sido conducidos a lugares y posicionamientos muy diferentes.

IX — NUEVAS ENTREVISTAS Y SILENCIOS

En la última etapa de filmación realizamos dos entrevistas más; una, al cacique Luis García (que falleció un año más tarde), y la otra, a don Contreras, dos ancianos que vivían allí desde sus inicios; estos referentes desmenuzaron varios aspectos políticos y algunos conflictos sociales de los orígenes del barrio. A diferencia del modo en que se hicieron las entrevistas con Ana, Rosa y Alejo, esta vez me tocó a mí hacer las preguntas, debido a que los jóvenes no se animaban a abordarlos. Estos hombres contaron sus historias sin interrupción; las grabaciones duran cerca de una hora cada una, sin cortes, y en ellas se relatan libremente diferentes eventos históricos y recuerdos. Son difíciles de seguir, ya que la forma de hablar español de su generación es diferente a la de los más jóvenes y utilizaban una sintaxis, un estilo y una cadencia narrativa que puede tomar giros inesperados.

Recuerdo que el día que visitamos a Contreras el sonido del ventilador se metía en el micrófono, pero era imposible apagarlo por el agobiante calor que estaba haciendo. Ese mismo día, mi cámara se apagó y un pequeño cartel indicó que la temperatura había excedido el límite recomendado para su seguro y buen funcionamiento. Sin embargo, nos quedamos

²⁹⁶ Volví a encontrarlo en Maipú en agosto de 2016: él estaba visitando comunidades de la región de Las Palmas para identificar sus necesidades educativas y de salud. Ya no trabajaba en la escuela del barrio Toba y había obtenido un empleo en el Ministerio de Educación. En ese encuentro volvimos a hablar del proyecto de filmar un pequeño documental sobre el trabajo de los indígenas en el ingenio Las Palmas.

dentro de la casa durante casi dos horas más escuchando al anciano contar sus historias. No era posible interrumpirlo.



Imagen 45. Fotografía en la que Luis e Iván filman la calle del barrio (crédito: Carolina Soler).

Otra persona a la que los jóvenes querían entrevistar era Inés González, la antigua cocinera de la escuela; era una persona muy querida para ellos y solía contar historias sobre el barrio mientras preparaba los almuerzos y meriendas. Vivía en una calle paralela al pasaje Cacique Luis García, en el barrio de Chillili.

Una tarde nos recibió y le hablamos sobre nuestro proyecto. Se mostró muy interesada en compartir sus historias, pero no estaba tan convencida de que la filmáramos, por lo que le propusimos grabar sólo el sonido, para no intimidarla. Pasamos a visitarla una y otra vez los días siguientes, pero fue muy difícil dar con ella: o no estaba o estaba ocupada. Finalmente, nos recibió e iniciamos la entrevista, pero cada vez que empezaba a hablar, se quebraba en lágrimas; nos explicó que recordar los viejos tiempos le causaba un gran dolor. Finalmente, le sugerimos que no nos contara su historia verbalmente, sino que lo hiciera por escrito; encontramos esa solución alternativa, pero lamentablemente no se concretó. Esta entrevista, que no tuvo lugar, también nos dio la pauta de las fibras emocionales que estábamos moviendo y de la importancia del trabajo que estábamos llevando adelante, y

reforzó la seriedad con que lo abordamos y el esfuerzo que poníamos en entretejer de la mejor manera posible esos relatos que estábamos compilando.

X — TRAYECTORIAS. ENCONTRARSE EN LA TRAMA DE LOS RELATOS

Cuando en febrero de 2016 regresé al Barrio Toba —después de haber estado en Paraje Maipú durante parte del verano—, me enfrenté a un gran cambio: a las demoliciones y las construcciones se le sumaba que los chicos ya no eran alumnos de la escuela secundaria, los chicos tenían nuevas preocupaciones y urgencias y cada cual estableció sus prioridades en relación con el tiempo que le dedicaría al cine. Alexander e Iván intentaron seguir estudiando y comenzaron una carrera corta de asistencia social, pero no pudieron darle continuidad porque la formación teórica que traían les resultó insuficiente. Luis empezó a trabajar con su padre, que era albañil. Juan, por su parte, se distanció un poco del grupo y aparecía sólo ocasionalmente; su agenda ya no le permitía pasar tanto tiempo con nosotros, ya que practicaba boxeo y había empezado a entrenar de una manera más profesional (más tarde empezó a estudiar historia en la Universidad). Finalmente, Daiana era la única que seguía en la escuela; estaba en el último año de estudio, pero nos resultaba difícil que los horarios de rodaje se adaptaran a sus horarios escolares; de todos modos, tuvimos varios encuentros con ella para mostrarle el material filmado e implicarla en la toma de decisiones.



Imagen 46. Fotografía Juan está de espaldas y Alexander y la autora miran a cámara mientras revisan el material en la casa del abuelo de Iván. (Crédito: Iván Ojeda)

Durante ese período, Iván y Luis fueron quienes más sostuvieron la actividad de filmar la película. Luis, a pesar de no ser indígena, sentía un fuerte apego por el barrio y la escuela que lo motivaba a continuar trabajando. Aprender más sobre el barrio era una forma de apropiárselo y de identificarse con el lugar, y ese aprendizaje nos llevaba también a situaciones curiosas: en esos días, Iván y Diana, a través de las distintas pesquisas que veníamos haciendo, se enteraron de que eran parientes, que tenían un tío en común. Esta coincidencia nos resultó muy simpática y derivó en algo divertido: Iván nos contó que siempre le preguntaba a su abuela si era pariente de las chicas que le gustaban antes de acercarse a ellas, para evitar cualquier relación incestuosa.

La tarea de bucear en la historia del barrio, y de ser a la vez observadores y parte del entorno, nos condujo a reflexionar sobre ese interjuego entre subjetividades individuales y compartidas y sobre la gran variedad de intensas experiencias que estábamos vivenciando. A través de las entrevistas y los registros hechos en video, los jóvenes comenzaban a descubrir nuevas potencialidades en sí mismos, nuevas facetas que funcionaban en nuevos contextos. Estos “sujetos en proceso” (Kristeva, 1981), en el transcurso de la realización de la película sobre la historia de su barrio, se estaban descubriendo en su relación con los otros —en esa interacción—, y decidieron que la narrativa del documental debería incluir sus propias historias y relatos: ellos deberían contar cómo habían llegado al barrio. Hablamos mucho de esa idea. El documental se transformaría en reflexivo (Nichols, 1997; Zryd, 1999) y la historia narrada por los mayores partiría de las propias indagaciones y trayectorias personales de estos jóvenes.

Iván y Daiana fueron los primeros en contar sus historias al grupo. Incluso consideramos la posibilidad de viajar a Formosa para filmar la reunión de Daiana con sus antiguos maestros de la Escuela del Barrio Nanqom, para tener una narrativa visual sobre su llegada al Barrio Toba. Luis no quería contar su historia y Alexander, aunque estaba interesado, no asistió a las reuniones porque empezó a trabajar en una zapatería y a concurrir más seguido a la Iglesia evangélica, en la que era el responsable de la música.

Empezamos con la narración de Iván, porque era el menos intimidado por la cámara y porque, a su vez, era alguien que llevaba auestas una vida sumamente compleja. Llegamos a filmarlo en el barrio y a rodar imágenes del relato de su historia, pero la tarea no quedó terminada; cada paso que dábamos abría nuevas dimensiones, posibilidades y desafíos, y el proyecto se expandía y se nos hacía inabarcable.

XI — TRANSITAR LOS LUTOS Y ACEPTAR LOS PROYECTOS ESCURRIDIZOS

En mayo de 2016 queríamos volver a visitar a Ana Martínez, pero su sobrina nos dijo que se había enfermado y que estaba hospitalizada. Le escribí para consultarle si se quería sumar a nuestro equipo, ya que Rolando Ruiz nos había ofrecido la posibilidad de conseguir un pequeño financiamiento por parte del Estado para que siguiéramos trabajando. Ella aceptó; quería seguir acompañando a los jóvenes en su empeño de hacer cine en el barrio. Estuvimos intercambiando mensajes por teléfono entre mayo y junio, pero, poco después, me explicó que seguía enferma y que los médicos no encontraban la causa de su enfermedad.

Ese mismo mes de junio tuve que viajar a La Plata porque mi madre también había enfermado. Mi madre murió el 29 de junio y Ana Martínez, el 9 de julio de 2016, y estos tristes sucesos pusieron en suspenso la finalización del proyecto documental. Sobre el final de ese año, en noviembre de 2016 —a la edad de 38 años—, Ezequiel Jacobo Zacarías también moría, repentinamente. El golpe fue muy duro para toda la comunidad escolar y, en particular, para nuestro grupo porque él había sido uno de los promotores del cine en la escuela. Quedaron también truncos los proyectos de entrevistar a su padre y de reconstruir la historia del ingenio La Palmas.

En cuanto al documental sobre la historia del barrio de Toba, el proyecto había crecido demasiado y comenzamos a sentirnos perdidos; además, la ausencia de Ana se nos había vuelto un impedimento. Ya habíamos grabado alrededor de seis horas de video: largas entrevistas, el proceso de demolición, paseos por el barrio, testimonios de la vida de Iván, algunos relatos de Daiana. Hubiéramos necesitado mucho tiempo y dedicación para armar la película que queríamos hacer y hubiéramos tenido que encontrar nuevos referentes que nos acompañaran. El video todavía no está terminado, aunque mantenemos la utopía de unir todos los fragmentos y de reconstituir las trayectorias de los jóvenes que siguen mutando vertiginosamente como el barrio y como nuestro mapa afectivo, después de las pérdidas irreparables.

Iván trabajó un tiempo en una iglesia evangélica del barrio hasta que migró a La Plata, Alexander se casó y es un ferviente practicante del evangelismo; de Luis sabemos poco, sólo que trabaja de albañil con su padre. Daiana comenzó a estudiar archivística en la Universidad y tiene planes de cambiar de carrera, y Juan estudia historia en la Universidad de Resistencia.

El rodaje de este documental nos sirvió para vislumbrar cierta utopía que implicaba tender puentes entre vecinos, integrar a distintas generaciones en un mismo proyecto, traer

al presente los relatos sobre un pasado convocante, desenredar las tramas de los jóvenes a través de las narrativas de los más viejos. Pero aquello que se había unido para que estuviéramos haciendo una película, ese agrupamiento de coincidencias precario y escurridizo se estaba desarmando. Hoy, más de dos años después, nos quedan algunas voluntades dispersas y la voluptuosidad del material audiovisual; nos hemos vuelto espectadores de nuestro propio proyecto inacabado, espectadores de una película no montada que sigue mutando.

Incluso el material fijado en el corte final de una película, cada vez que lo vemos, se presenta de forma renovada. Como analiza Comolli (1994 [2008]), la fragilidad de la relación espectador-película tiene que ver con “la lógica del borrado y la reinscripción que está en la base del mecanismo cinematográfico (fotograma o tramas)”. Esta inscripción, una vez realizada, es pronto borrada por lo que viene a inscribirse luego. “La pantalla se vacía para llenarse. Querer retener algo de tal aspiración al olvido, querer fijar ese impulso de evaporación, ya es estar condenado al fracaso. [...] El palimpsesto cinematográfico no se extiende en el espacio, se redobla en el tiempo. Él mismo se apaga, no por acumulación de capas sucesivas, sino por el borrado de cada capa por la siguiente. La incautación de este parpadeo no se da de una vez por todas. Dicho de otra manera, en el cine sólo hay la primera vez, incluso cuando alguien sabe de memoria su película preferida” (p. 313).

Lo efímero de la película, memorias como construcciones permanentes (Jelin, 2002) como así también lo efímero de la experiencia del rodaje de nuestro documental inacabado, nos dejan la ilusión de que, en ese flujo de transformación, la precaria agrupación de los elementos que llegamos a conjugar vuelva a generar una nueva constelación y nos permita montar un corte final que, tal vez, se desvanezca en el borramiento del palimpsesto cinematográfico.

CONCLUSIONES. ABRIENDO LA ÓPTICA, HACIENDO FOCO. INDÍGENAS Y REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

En la Argentina no hay una tradición de estudios sobre medios indígenas y, menos aún, sobre cine realizado por indígenas, por lo que esta tesis abre un nuevo campo de investigación en el país —esta área, en cambio, tiene un gran desarrollo en América del Norte, donde, por ejemplo, existen posgrados y departamentos especializados—²⁹⁷. Incluso en Francia, por más que está extensamente desarrollado el campo de la antropología visual, los estudios de medios indígenas son todavía incipientes. La investigación aquí presentada introduce en el mapa académico de la antropología de los medios la experiencia de los *gom* del Chaco argentino.

A lo largo de este trabajo he presentado distintos análisis y experiencias en torno al cine indígena chaqueño. A medida que el enfoque antropológico me llevaba a indagar los contextos sociales en los que este cine tuvo lugar, el peso de las experiencias de campo me expulsaba una y otra vez del eje principal de la investigación hacia diversas discusiones y subtemas —religión, historia de los barrios urbanos y periurbanos indígenas de Resistencia y cosmología, entre otras.—, pero estos rodeos, ineludibles, resultaron indispensables para comprender las producciones cinematográficas de los *gom* contemporáneos. Encontré varios vacíos en los estudios de la región del Chaco Austral, por ejemplo, la escasez de investigaciones antropológicas sobre el Barrio Toba de Resistencia desde los años 1990 a la actualidad —al igual que sobre el barrio Mapic—, la falta de nuevos trabajos sobre el movimiento de Mateo Quintana y, en general, sobre las distintas comunidades que se asientan actualmente en la región de Las Palmas; por ello desarrollé descripciones bastante detalladas que me ayudaran a contextualizar el trabajo, pero tratando de mantener un equilibrio que me permitiera no perder de vista mi tema.

²⁹⁷ El departamento de *Media, Culture and Communication* de la New York University, dirigido por Faye Ginsburg, es uno de los espacios más prestigiosos.

El título de esta tesis incluye la noción de soberanía visual de Michelle Raheja (2010), noción de gran potencia, ya que permite conceptualizar nuevas maneras de hacer cine y muestra los alcances políticos de éste, concibiendo la soberanía como una noción móvil y en continua negociación. Si bien esta idea me resultó fundamental para empezar, el recorrido aquí presentado me dio acceso a nuevas perspectivas que la pusieron en tensión. Como lo he demostrado, el trabajo del CEFREC-CAIB realizado en el Chaco respondió a la noción de soberanía visual aquí planteada, pero la cuestión se fue complejizando a medida que fui ampliando el espectro de las experiencias a través del trabajo etnográfico. En este sentido, por ejemplo, a pesar de que los jóvenes de Paraje Maipú encontraron una manera propia de hacer cine de acuerdo con su particular *habitus* comunitario, su producción audiovisual — que incorpora elementos del pop coreano— no resulta fácilmente “reconocible” como indígena desde una mirada hegemónica, y esto conduce a la pregunta de qué ocurre con la soberanía visual cuando se realizan videos que no involucran una agencia política militante indigenista.

Por otra parte, la experiencia con los Pocnolec desbordó también esta noción de Raheja. La reapropiación de las danzas *qom* —y su reinvención— construye una fuerte agencia política sólo si se la comprende en su contexto histórico, pero ¿cómo clasificamos su búsqueda en el marco del rechazo y la vergüenza iniciales de los miembros de la propia comunidad o en el marco de un público —incluso de académicos— que cuestiona su video por encontrarlo esencialista o demasiado “exótico”? Podrían realizarse filmes más políticamente autoconscientes, pensados estratégicamente y que respondieran a los Estados nacionales y provinciales, las ONG y las instituciones que han creado y crean al indígena “hiperreal” del que habla Ramos (1994), porque, como proponen Marisol de la Cadena y Orin Starn (2009), no perdemos de vista que “convertirse en indígena es siempre no más que una *posibilidad* negociada en los campos políticos de la cultura y la historia” (p. 205, resaltado del original). Esta noción de soberanía, entonces, por más que fue útil en un comienzo para concebir las distintas experiencias de cine indígena, fue sobrepasada por las tensiones identitarias y las miradas hegemónicas que atraviesan a las comunidades contemporáneas chaqueñas.

En la conversación que tuve con Milton Guzmán —quien dictó los talleres del CEFREC en el Chaco—, él me dijo: “El reto es que ellos mismo [los indígenas] puedan plantear un lenguaje propio”. Esto me hizo pensar en lo poco preparado que está el público hegemónico para recibir esos “lenguajes propios” si provienen de indígenas *reales*, si no contienen los diacríticos de indigeneidad esperados. Por otra parte, no vamos a encontrar un

lenguaje *propriadamente indígena* en jóvenes de un barrio marginal como el Toba, donde *lo indígena* no era algo dado de antemano, sino, precisamente aquello que esos jóvenes salían a buscar con la cámara; no operaron bajo la dinámica comunitaria, sino que tuvieron que desafiarla, reconstituirla, tender lazos con vecinos que no conocían y enterarse, en el proceso, de que algunos eran parientes entre sí y que sus familias extensas habían pasado años fragmentadas. Ellos no imprimieron secuencias “sólo comprensibles para los nativos”; la *soberanía* de su trabajo estuvo en comprender mejor sus propias trayectorias y animarse a desafiar las barreras sociales que les impone la sociedad en la que viven su presente. Estos *desbordes* fueron mejor contenidos en la noción de cine de mediación o cine médium

La noción de cine médium propone cuestionar la distinción entre las producciones audiovisuales realizadas por indígenas o por antropólogos, poniendo el acento en sus características en común, para romper la distancia que las separan y entender el cine como un espacio de entendimiento, como lo propone Faye Ginsburg (1991) con su noción de “medios etnográficos”. Con esta concepción dejó de lado las etiquetas “indígena” o “no indígena” aplicadas al cine, para indagar en las mediaciones que operan en estas producciones. Esta noción propone deconstruir las maneras aprendidas del “gran cine” para inventar las propias, a contrapelo de las miradas hegemónicas.

Ya se vio que en la primera experiencia de cine indígena —referida en el capítulo 1 (cf. Worth y Adair, 1970 y 1972 [1997])—, aunque los navajos sostuvieran la cámara, igualmente se corría el riesgo de entrar en el juego del distanciamiento sujeto/objeto —de la objetivación— y de abrir nuevas brechas de prejuicios (Poole, 2005). La noción de cine como mediación se puede encontrar en las experiencias narradas entre los *qom*, en la concepción de un cine transversal en el que la primera persona muchas veces queda desdibujada y la cuestión autoral opera a través de consensos sociales y tomas de decisión muy diferentes a los de otros modos trabajar; es un cine que alteró el curso de los eventos de las comunidades en la que se llevó a cabo y cuyos realizadores aceptaron que el producto final fuera diferente a la idea concebida inicialmente. También se acercó a las nociones roucheanas de afectación con la cámara —tanto de quienes la sostenían como de quien era filmado— y constituyó formas intersubjetivas de realización, provocó eventos y desenlazó *estados de trance* (Rouch, 1973 [2009]).

Las mediaciones fueron múltiples. Indagué cómo los adultos de Paraje Maipú, a través de la exploración de sus trayectorias históricas y su singular apropiación del *evangelio*, habilitaron a los jóvenes a filmar y, a su vez, observé cómo el *k-pop* globalizado se ancló en

un territorio local en relación con esa singularidad histórico-religiosa. Analicé cómo los jóvenes del Barrio Toba lograron entablar nuevos vínculos a través de un proyecto audiovisual; cómo los integrantes del grupo Pocnolec, a través de los seres no humanos del monte y los indígenas de Oceanía, recibieron las danzas que luego grabaron en videodanzas; cómo el cine fue utilizado en tanto que vector para transmitir los saberes de una madre a una hija y a un público más amplio y, en algunos casos, cómo ese video sirvió para tejer nuevos vínculos y negociar una agencia política. Todo ello implicó la creación de nuevas relaciones y mediaciones, que fueron originadas y catalizadas por la tarea cinematográfica y también —no hay que olvidarlo— en vinculación con el equipo de facilitadores que transmitió las herramientas.

Lo singular de esta concepción del cine es su carácter siempre abierto; cataliza lo inesperado, se reinventa en cada contexto comunitario y ayuda a generar espacios no hegemónicos de enunciación, aunque siempre en tensión con otras miradas. Lo contrahegemónico del cine médium radica en que se inventa en cada nueva experiencia, no queda preso de las miradas externas y es descaradamente *imperfecto* (Córdova, 2011; Salazar, 2004; Salazar y Córdova, 2008); opera en tensión con los marcos hegemónicos en los que negocia su espacio. No es en cine experimental que se propone desplazar los límites convencionales del lenguaje audiovisual, sino que explora nuevos recursos haciendo una autocrítica de su propio medio, provoca distintas sensaciones y muestra concepciones del mundo divergentes. Como hemos visto, el cine médium se presenta como laboratorio de experimentación con la propia sociedad que lo produce —no con el propio medio del cine—, deja aflorar *recuerdos encubridores*, genera vínculos de forma novedosa, se transforma en cada mano que opera la cámara.

Las mediaciones no se dan sólo en el plano de los vínculos trazados en la realización de una película, sino también en la propia ontología de la imagen fotográfica. Al fijar las imágenes de un tiempo en fuga que refiere irrevocablemente al pasado —al “esto-ha-sido” barthesiano—, la fotografía pone evidencia el paso del tiempo —lo que ya no es— y trae al presente a las personas que no están o que han cambiado, los espacios que se han demolido, los rostros irreconocibles de los indígenas de otras épocas. En algunos casos, la experiencia de mirar viejas fotografías ha generado melancolía y ha llevado a la reflexión sobre la propia trayectoria en la construcción de la indigeneidad.

Por último, a través del análisis del uso de la ficción —en *La nación oculta*—, se mostró cómo la representación del pasado interpela también al presente. La recreación del tiempo de los *antiguos* llevó a reflexionar a sus realizadores sobre las historias de las

expulsiones y los desplazamientos forzados no narradas y sobre la carencia actual de territorio. En este sentido, el cine es también una herramienta mediadora.

Finalmente, todas las descripciones presentadas —entrada al campo, las desventuras del montaje de un proyecto de cine en un barrio, etc.—, no fueron meros rodeos para ejercitar la escritura etnográfica, sino que buscaron explicitar una metodología de trabajo novedosa y, sobre todo, la imbricación del quehacer cinematográfico con la etnografía; cada caso etnográfico respondió a una demanda de aprendizaje que me enfrentó a crear estrategias para acompañar la reflexividad etnográfica con mi tarea docente y la producción audiovisual. A través de esta experiencia pudimos ver cómo se constituyó la propuesta de *cine reverso* —basada en la noción de antropología reversa propuesta por Roy Wagner (1974 [2016])—. Hemos visto que, en el choque cultural del ingreso del dispositivo cinematográfico, el ejercicio no es sólo el de decodificar el uso de una nueva herramienta, sino el de objetivar la propia vida; los indígenas, al aprender a mostrarse frente a las cámaras se inventan en ese sentido —podemos pensar en el *cine-recolección* de Cristina o en cómo los jóvenes de Paraje Maipú lograron expresar sus preocupaciones sobre el futuro—; la herramienta se transformó para generar algo *sui generis*.

En relación con el abordaje de Stuart Kirsch (2006), la “antropología reversa” entra en sintonía con la etnografía “simétrica”, la etnografía “ecuménica”, la etnografía “compartida”, etc.; esta experiencia de cine y etnografía puede considerarse en esa línea de trabajo. El dispositivo de presentación de ese intercambio y el ámbito en el que se representan las *epistemes* indígenas es el cine que, como ya vimos, en su corte final puede dejar *fuera de cuadro* las trayectorias históricas y el espacio desde donde es producido. Algunas experiencias —como las presentadas en los capítulos 4 y 5— requirieron del análisis de su contexto social e histórico; en los casos que aquí se analizan, la escritura misma de la tesis actúa como dadora de contexto, pero sólo para un público académico y no para quien decida espontáneamente asistir a la proyección de las películas. El cine reverso es un espacio de encuentro y choque —una antropología compartida— que buscaría transmitir esas *epistemes*.

En esta tesis he presentado experiencias incipientes, que se espera puedan continuarse y profundizarse para alcanzar desarrollos más autorreflexivos, contemplando nuevos públicos y nuevas agencias políticas. Concebir el cine indígena como cine reverso es la aspiración y la preocupación de quienes nos ocupamos de acompañar esas experiencias audiovisuales; que puedan expresar “sus propios lenguajes”, como me dijo Milton Guzmán,

sigue siendo un desafío, ya que como podemos ver en Latinoamérica, la apropiación del audiovisual por parte de los indígenas es un proceso abierto e inacabado (Zamorano, 2017), en constante construcción colaborativa y en tensión y negociación con las hegemonías. Es importante, también, que “el lenguaje propio” muestre *indígenas reales* y no aquellos que el gran público desea ver en su cine favorito.

Cuando estaba por empezar a escribir estas conclusiones encontré que en algunas redes sociales²⁹⁸ de Brasil estaba circulando el *hashtag* #MenosPreconceitoMaisÍndio (menos prejuicios más indios). Entre las diversas imágenes que aparecían bajo esa consigna, encontré mujeres modelando ropa con diseños “indígenas”, fotografías de indios amazónicos “hiperreales”, la promoción de un filme realizado en realidad virtual por esos mismo indios y grupos amazónicos reclamando la demarcación de tierras, pero las que me llamaron especialmente la atención fueron unas fotografías y unos videos, generalmente de hombres de rostro amerindio y con algunos diacríticos no indígenas (en varios casos asociados al fútbol), en los que aparecía la siguiente frase (al pie de la foto y dicha por un anciano): “Si todo cambió en 500 años, ¿por qué no podemos cambiar y seguir siendo indios?”. Esta pregunta en tono de reclamo plantea el mismo problema que nos presenta el cine indígena y los indígenas con los que hemos trabajado: ¿Cómo mostrar nuestros cambios en las pantallas y seguir siendo indígenas? ¿Cómo hacer videos con música *k-pop* y seguir siendo indígenas? ¿Cómo criarse en un barrio marginal —ahora sí *bidonville*— y seguir siendo indígenas? ¿Cómo participar de la política de los blancos y seguir siendo indígenas? Su cine los va a presentar con ese tipo de problemáticas; habrá que ver quién estará dispuesto a mirarlo.

²⁹⁸ Particularmente en Instagram.

BIBLIOGRAPHIE

- Albornoz Vásquez, M. E. (2009). Umbrales sensibles de la modernidad temprana : los usos de la vergüenza en Chile, siglos XVIII y XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/55665>
- Alfred, T. (2001). From sovereignty to freedom: Towards an Indigenous political discourse. *Indigenous Affairs*, 3, 22–34.
- Almirón, A. (2016). Política de tierras y la cuestión indígena en el Territorio Nacional del Chaco (Argentina): aproximaciones en torno a la tenencia legal del suelo, 1903-1951. *Historelo. Revista de Historia Regional y Local*, 8(16), 157-192.
- Altamirano, M. A., Sbardella, C. R., Dellamea de Prieto, A. N., & Quiroga, O. (1994). *Historia del Chaco* (2a ed. actualizada). Resistencia, Chaco [Argentina]: Cosmos Editorial.
- Altman, A. (2011a). Sky Travelers: Cosmological Experiences among Evangelical Indians From The Argentinian Chaco. *SEAC 2011 Stars and Stones: Voyages in Archaeoastronomy and Cultural Astronomy. Proceedings of the SEAC 2011 Conference, Oxford: Archeopress, BAR International Series 2720.*, 8-152.
- Altman, A. (2011b). «¿Y nosotros qué vamos a hacer?» Negociación y disputa en torno a un proyecto de filmación en una comunidad mocoví. En C. A. Maidana & J. De Souza (Eds.), *Antropología de los nativos. Estrategias sociales de los sujetos en la investigación* (EDULP, pp. 65-77). La Plata. Recuperado de http://www.bfa.fcnym.unlp.edu.ar/catalogo/doc_num.php?explnum_id=11.
- Altman, A. (2017). *El camino del evangelio. Cristianismos y modernidades entre los mocoví del Chaco Austral* (Tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Altman, A., & López, A. M. (2011). Círculos bíblicos entre los aborígenes chaqueños: De la utopía cristiana a la necesidad de legitimación. *Sociedad y Religión*, XXI(123-148).

- Anna Tsing -- Emily T. Yeh -- Claudia Briones -- Francesca Merlan -- Valerie Lambert -- Michael F. Brown -- James Cliffo. (s. f.).
- Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Ardèvol, E., & Pérez Tolón, L. (1995). *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Arnheim, R. (2011). *El poder del centro: estudios sobre la composición en las artes visuales : versión definitiva*. (F. López Martín, Trad.). Madrid: Akal.
- At head of title: The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. (s. f.).
- Aufderheide, P. (1995). The Video in the Villages Project: Videomaking with and by Brazilian Indians. *Visual Anthropology Review*, 11(2), 83-93.
- Aufderheide, P. (2008). You See the World of the Other and You Look at Your Own": The Evolution of the Video in the Villages Project. *Journal of Film and Video*, 60(2), 26-34. <https://doi.org/10.1353/jfv.0.0001>
- Aumont, J. (2011a). *Les théories des cinéastes*. Paris: A. Colin.
- Aumont, J. (2011b). *L'image*. Armand Colin.
- Balzote, A. (2002). Reasentamiento forzoso de población y regularización territorial en el Interfluvio Teuco-Bermejito (Provincia de Chaco). *Cuadernos de Antropología Social*, 16, 165-184.
- Banks, M., & Morphy, H. (1997). *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barabas, A. (1994). *Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio*. Editorial Abya Yala.
- Barnouw, E., & Barnouw, F. D. of the S. of A. and F. of the F. D. E. (1993). *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford University Press.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras: La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthel, W., & Markwardt, F. (1975). Aggregation of blood platelets by adrenaline and its uptake. *Biochemical Pharmacology*, 24(20), 1903-1904.

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bartolomé, M. (2003). Los pobladores del “Desierto” genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina. *Cuadernos de Antropología Social FFyL – UBA*, 17, 162-189.
- Bateson, G., & Mead, M. (1993). *Balinese character, a photographic analysis*. New York: The New York academy of sciences.
- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Cerf.
- Beck, H. (1994). Las relaciones entre blancos e indios en los territorios nacionales de Chaco y Formosa. 1885-1950. *Cuaderno de Geohistoria Regional. IIGHI-CONICET*, 19.
- Beck, H. (1998). Las Palmas del Chaco Austral. Capitales inglesas, colonos europeos y obreros criollos. En *Hábitat e inmigración: Nordeste y Patagonia* (p. 220). Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET.
- Bengoa, J. (2009). ¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina? *Cuadernos de Antropología Social FFyL – UBA*, 29, 7-22.
- Bengoa, J. (2016). *La emergencia indígena en América Latina* (3ra ed). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Bergallo, G. E. (2002). *Danza en el viento, ntonaxac, memoria y resistencia qom (toba)*. Resistencia, Chaco: Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco.
- Bergerud, A. T. (1975a). The reproductive season of Newfoundland caribou. *Canadian Journal of Zoology*, 53(9), 1213-1221.
- Bergerud, A. T. (1975b). The reproductive season of Newfoundland caribou. *Canadian Journal of Zoology*, 53(9), 1213-1221.
- Bessire, L. (2003). Talking Back to Primitivism: Divided Audiences, Collective Desires. *American Anthropologist*, 105(4), 832-838.
- Bessire, L. (2009). From the Ground, Looking up: Report on the Video nas Aldeias Tour. *American Anthropologist*, 111(1), 101-103.
- Bessire, L. (2017). Glimpses of Emergence in the Ayoreo Video Project. *Visual Anthropology Review*, 33(2), 119-129. <https://doi.org/10.1111/var.12130>
- Bitlloch, R. E., & Sormani, H. (2012). Formación de un sistema productivo: los enclaves forestales de la región chaqueño-misionera (Siglos XIX-XX). *Revista de Indias*, 72(255), 551-580. <https://doi.org/10.3989/revindias.2012.018>

- Blaser, M. (2010). *Storytelling globalization from the Chaco and beyond*. Durham, NC: Duke University Press.
- Blaser, M. (2013). *Un relato de la globalización desde el Chaco: (entre otros lugares)*. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC).
- Bonilla, O. (2005). O bom patrão e o inimigo voraz: predação e comércio na cosmologia Paumari. *Mana*, 11(1), 41-66.
- Braunstein, J. (1983). Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco. *Trabajos de Etnología*, 2(9).
- Braunstein, J. (1990). El espacio en la misa mataca. *Scripta Ethnologica Supplementa*, 8, 149-154.
- Braunstein, J. (2003). 'Indios' and 'Cristianos': Religious Movements in the Eastern Part of the Wichí Ethnic Chain. *Acta Americana. Journal of the Swedish Americanist Society*, 11(2), 19-42.
- Braunstein, J., & Miller (Eds.). (1999). *Peoples of the Gran Chaco*. Westport, CT: Bergin and Garvey. (Bergin and Garvey). Westport.
- Briggs, C. L. (1996). The Politics of Discursive Authority in Research on the «Invention of Tradition». *Cultural Anthropology*, 11(4), 435-469.
- Briones, C. (2004). Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, (Bulletin 68), 73-90.
- Briones, C. (2007). "Our Struggle Has Just Begun": Experiences of Belonging and Mapuche Formations of Self. En *Indigenous experience today*. Oxford ; New York: Berg.
- Brown, M. F. (2007). Sovereignty's Betrayals. En *Indigenous experience today*. Oxford ; New York: Berg.
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary* (2nd ed). London ; New York: Routledge.
- Cáceres, A., & Cáceres, C. (2012). El cine ha muerto. ¡Larga vida al cine! El Plan de Fomento del INCAA ante el desarrollo de la tecnología HD. *Revista Toma Uno*, 1, 177-190.
- Cadena, M. de la, Starn, O., & Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (Eds.). (2007). *Indigenous experience today*. Oxford ; New York: Berg.

- Caiuby Novaes, S. (2013, julio 8). QUANDO OS CINEASTAS SÃO ÍNDIOS. Recuperado 8 de julio de 2013, de <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>
- Canessa, A. (2012). Conflict, Claim and Contradiction in the New Indigenous State of Bolivia. *Working Paper Series, Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America*, N° 22, 5–40.
- Cardoso de Oliveira, R. (1976). *Identidade, etnia e estrutura social*. Livraria Pioneira Editora.
- Carelli, V. (1990). *O espirito da TV*. Video nas Aldeias.
- Carelli, V. (2011). Um novo olhar, uma nova imagem. En Vídeo nas Aldeias Project (Ed.), *Vídeo nas aldeias, 25 anos: 1986 - 2011*. Olinda, PE, Brasil: Vídeo nas Aldeias.
- Carelli, V. (2013). Video nas aldeias, una propuesta de seducción cultural. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, 51-63.
- Carrasco, M., & Briones, C. (1996). *La tierra que nos quitaron*. (Asociación de Comunidades Aborígenes LHAKAHONHAT, Ed.) (Documento en español N° 18). Buenos Aires: IGWIA y Lhaka-Honhat.
- Carreño, G. (2009). Flechas, pinturas y danzas. La representación del indígena latinoamericano a partir de la industria cinematográfica norteamericana. *Ramona*, (94), 10-20.
- Català, J. M. (2009). Límites de lo risible: ética y estética del documental humorístico. En E. Oroz & G. De Pedro Amatria (Eds.). Madrid: 9 OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE.
- Cayón, L. (2017). Etnografía compartida: algunas reflexiones sobre el trabajo de campo con los makuna en la Amazonía colombiana. *Anales de Antropología*. <https://doi.org/10.1016/j.antro.2017.01.001>
- Censabella, M. (1999). *Las Lenguas Indígenas de La Argentina: Una Mirada Actual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ceriani Cernadas, C. (2011). Evangelio, política y memoria en los Toba (qom) del Chaco argentino. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.61083>

- Ceriani Cernadas, C. (2015). Campanas del evangelio. La dinámica religiosa indígena en los ingenios azucareros del Noroeste Argentino. En L. I. Córdoba, F. Bossert, & N. Richard (Eds.), *Capitalismo en las selvas. Enclaves industriales en el Chaco y Amazonía indígenas*. Desierto de Atacama: Ediciones del Desierto.
- Ceriani Cernadas, C., & López, A. M. (2017). Una antropología comparativa sobre las misionalizaciones chaqueñas. En *Los evangelios chaqueños, misiones y estrategias indígenas en el siglo XX*. Rumbo Sur.
- Cernadas, C. C., & Lavazza, V. H. (2017). “Por la salvación de los indios”: una travesía visual por la misión evangélica de Embarcación, Salta (1925-1975). *Corpus*, (Vol. 7, No 2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1964>
- Chalfen, R. (1997). Afterward to the Revised Edition. En *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology* (pp. 275–342). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Chico, J., & Fernández, M. (2008). *Napa'lpí. Ltaxayaxac yi ntago'q. napa'lpí. La voz de la sangre*. Resistencia, Chaco: Instituto de Cultura del Chaco.
- Chico, J., Zamora, L., David, G., Desiderio, L., & Gladys, P. (2008). *Ra nqa' alaxa yo' ot ra tonaxac (La alegría de sobrevivir)*.
- Chomsky, N. (1979). *Sintáctica y semántica en la gramática generativa*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Chomsky, N. (2006). *Language and mind* (3rd ed). Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Citro, S. (2005). Ritual y espectáculo en la música indígena: El caso de los jóvenes toba del Chaco argentino. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 26(2), 318-346.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Citro, S., Cerletti, A., Cúneo, P., & Messineo, C. (2016). *Memorias, músicas, danzas y juegos de los Qom de Formosa*.

- Claeys, G. (2017). *Dystopia: a natural history: a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions* (First edition). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- Clifford, J. (2001). Indigenous Articulations. *The Contemporary Pacific*, 13(2), 468-490.
- Cohen, A. (2003). *Custom and Politics in Urban Africa: A Study of Hausa Migrants in Yoruba Towns* (2 edition). London ; New York: Routledge.
- Colleyn, J.-P. (1992). Or, barrages et vidéos. *Cahiers d'études africaines*, 32(125), 145-149. <https://doi.org/10.3406/cea.1992.2096>
- Colleyn, J.-P. (2004). Jean Rouch, presque un homme-siècle. *L'Homme*, (171-172), 537-541. <https://doi.org/10.4000/lhomme.25007>
- Colleyn, J.-P. (2008). Jean Rouch à portée des yeux. *Cahiers d'études africaines*, n° 191(3), 585-605.
- Colleyn, J.-P. (2009). *Jean Rouch: cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Conan, E., & Rousso, H. (1994). *Vichy: un passé qui ne passe pas*. Paris: Fayard.
- Cordeu, Edgardo J. (1969). Aproximación al horizonte mítico de los tobas. *Runa*, XII partes 1-2, 67-173.
- Cordeu, Edgardo J. (1984). Notas sobre la dinámica socio-religiosa Toba Pilaga. *Suplemento Antropológico*, 19(1), 187-235.
- Cordeu, Edgardo J., & Siffredi, A. (1971). *De la algarroba al algodón*. Buenos Aires: Juárez Editor.
- Cordeu, Edgardo Jorge, Ruiz Moras, E., & Wright, P. (Eds.). (2012). *Memorias etnohistóricas del Gran Chaco*. Place of publication not identified: Editorial Académic Española.
- Córdoba, L. I., Bossert, F., & Richard, N. (Eds.). (2015). *Capitalismo en las selvas: enclaves industriales en el Chaco y Amazonía indígenas (1850-1950)*. San Pedro de Atacama: Ediciones del Desierto.
- Cordova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios. Universidad de Chile*, 24, 81-107.

- Cordova, A., & Zamorano Villarreal, G. (2005). Mapeando Medios en México: Video Indígena y Comunitario en México. *Native Networks/Redes Indígenas. Smithsonian National Museum of the American Indian*. Recuperado de <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm#open>.
- Cuccorese, H. J. (1971). *Argentina: manual de historia económica y social*. Buenos Aires: Ediciones Macchi.
- Cunha, E. T. da. (2010). Images and Research among the Bororo of Mato Grosso, Brazil. *Visual Anthropology*, 23(4), 311-329. <https://doi.org/10.1080/08949468.2010.485006>
- Dasso, M. C. (1990). Lectura simbólica de un texto bíblico desde la perspectiva wichí: el exceso de significación. *Scripta Ethnologica Supplementa*, 10, 21-25.
- De Brigard, E. (2003). The History of Ethnographic Film. En *Principles of Visual Anthropology* (Hockings, Paul). Berlin ; New York: Mouton de Gruyter.
- De Carvalho, A., De Carvalho, E. I. de, & Carelli, V. (2011). *Video nas aldeias, 25 anos: 1986 - 2011*. (Video nas Aldeias (Project), Ed.). Olinda, PE, Brasil: Vídeo nas Aldeias.
- De France, C. (1979). *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles*. Paris ; New York: Mouton.
- De Heusch, L. (1962). *Cinéma et sciences sociales*. Paris: UNESCO.
- De Heusch, L. (2006). Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*, n° 180(4), 43-71.
- De la Cadena, M., & Starn, O. (2009). Indigeneidad: Problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio. *Tabula Rasa. Bogotá - Colombia*, 1, 191-223.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* (T. Kauf, Trad.). Barcelona, España: Anagrama.
- Delrio, W., Lenton, D., Musante, M., Nagy, M., Papazian, A., & Pérez, P. (2010). Discussing Indigenous Genocide in Argentina: Past, Present, and Consequences of Argentinean State Policies toward Native Peoples. *Genocide Studies and Prevention*, 5(2), 138-159. <https://doi.org/10.3138/gsp.5.2.138>

- Descola, P. (1986). *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Domínguez, C. (1948). *Revelión en la selva*. Buenos Aires: Ayacucho.
- Domínguez, C. (1956). *Tanino (Memorias de un hachero)*. Buenos Aires: Ayacucho.
- Duarte Ortega, A., Beñites, G., & Ramos Morinico, J. (2008). *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*.
- Dubin, M. (1998). From Artful Ethnography to Ethnographic Art: The Enduring Significance of the Navajo Film Project. *Visual Anthropology Review*, 14(1), 73-75. <https://doi.org/10.1525/var.1998.14.1.73>
- Edwards, E. (Ed.). (1997). *Anthropology and photography: 1860 - 1920* (Reprinted). New Haven: Yale Univ. Press [u.a.].
- Faris, J. F. (1993). Response to Terence Turner. *Anthropology today*, 9(1), 12-13.
- Faris, J. F. (1997). Comentaire dans J. Weiner: «Televisualist Anthropolgy. Representation, Aesthetics, Politics». *Current Anthropology*, 38(2), 211-213.
- Fausto, C. (2002). Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, 8(2), 7-44. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000200001>
- Favret-Saada, J. (2013). "Ser Afectado" Como Medio De Conocimiento En El Trabajo De Campo Antropológico. *Avá. Revista de Antropología*, (23), 49-67.
- Ferrarini, L. (2017). Enactive Filmmaking: Rethinking Ethnographic Cinema in the First Person. *Visual Anthropology Review*, 33(2), 130-140. <https://doi.org/10.1111/var.12131>
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanuk of the North*. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt0013427/>
- Franco, M., & Levín, F. (Eds.). (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (1a ed). Buenos Aires: Paidós.
- García Pulido, J. (1977). *El Gran Chaco y su imperio Las Palmas*. Resistencia, Chaco: Casa García. Recuperado de <http://redbiblio.unne.edu.ar/opac/cgi-bin/pgopac.cgi?VDOC=1.68794>
- Gaudreault, A. (1987). Narration and Mostration in the Cinema. *Journal of Film and Video*, 38(2), 29-36.

- Gauthier, J. (2008). «Lets others speak for us»: The neglected roots and uncertain future of Maori Cinema in New Zeland. En P. Wilson & M. Stewart (Eds.), *Global Indigenous Media. Cultures, poetics and Politics* (pp. 58-73). Durham: Duke University Press.
- Giménez Benítez, S., López, A. M., & Mammana, L. (2000). Meteorites of Campo del Cielo: Impact on the Indian Culture. En C. Esteban & J. A. Belmonte (Eds.), *Astronomy and cultural diversity*. La Laguna: Organismo Autónomo de Museos del Cabildo de Tenerife. Recuperado de <http://www.fcaglp.unlp.edu.ar/~sixto/arqueo/w-6-ing.htm>
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6(1), 92-112.
- Ginsburg, F. (1994). Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology*, 9(3), 365-382. <https://doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00080>
- Ginsburg, F. (2002). Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. En F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin, *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 39-57). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ginsburg, F. (2003). «Atanarjuat» Off-Screen: From «Media Reservations» to the World Stage. *American Anthropologist*, 105(4), 827-831.
- Ginsburg, F. (2011). Native Intelligence: A Short History of Debates in Indigenous Media and Ethnographic Film. En M. Banks & J. Ruby (Eds.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology* (Vol. Ch. 9). Chicago: University of Chicago Press.
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L., & Larkin, B. (Eds.). (2002). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Giordano, M. (2003a). Construcciones de la alteridad. Miradas paralelas y contradictorias sobre el indígena chaqueño. *Revista de Historia de América*, (133), 45-81.
- Giordano, M. (2003b). De jesuitas a franciscanos. Imaginario de la labor misional entre los indígenas chaqueños. *Revista Complutense de Historia de América*, 29, 5-24.
- Giordano, M. (2004). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- Giordano, M. (2006). Indígenas y fotografía anglicana: Una mirada al grupo lengua de Markthalawaiya. *Suplemento Antropológico*, XLI(1).

- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *AISTHESIS*, 46, 65-82.
- Giordano, M. (2012). Someter por las armas, vigilar por la cámara: Estado y visualidad en el Chaco indígena. *Sociedade e Cultura*, 14(2). <https://doi.org/10.5216/sec.v14i2.17612>
- Goldman, M. (2011). O fim da antropologia. *Novos estudos CEBRAP*, (89), 195-211. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000100012>
- Gómez, M. (2006). Representaciones y prácticas en torno a la menstruación y menarca entre mujeres qom: entre la salud de las mujeres y la construcción social del género femenino. *Papeles de Trabajo*, 14, 9-51.
- Gómez, M. D. (2008). Las formas de interacción con el monte de las mujeres tobas (qom). *Revista Colombiana de Antropología*, 44(2), 373-408.
- Gómez, M. D. (2016). *Guerreras y tímidas doncellas del Pilcomayo: una etnografía sobre las mujeres tobas (qom) del oeste de Formosa*. Buenos Aires: Biblos.
- Gómez, M., & Hirsch, S. M. (2008). El cuerpo por asalto: la amenaza de la violencia sexual en el monte entre las mujeres tobas del oeste de Formosa. En *Mujeres indígenas en la Argentina: cuerpo, trabajo y poder*. Buenos Aires: Biblos.
- González, S. A. (2005). *Etnicidad y discriminación en la provincia del Chaco. La comunidad mocoví de las tolderías en el período 1980-2002* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de Formosa, historia, Facultad de Humanidades.
- González Zugasti, E. A. (2012). *“Todavía estamos vivos”: procesos identitarios y de resistencia étnica entre los mocovíes del suroeste chaqueño en los últimos cuarenta años*. Programa de Posgrado en Antropología Social Universidad Nacional de Misiones.
- González Zugasti, E. A. (2014). Procesos de resistencia étnica entre los moqoit del sudoeste de la provincia del Chaco: los últimos cuarenta años y los desafíos actuales. *Theomai* 30, 30(2).
- Gordillo, G. (1992). Procesos de subsunción del trabajo al capital en el capitalismo periférico. En H. Trincherro (Ed.), *Económica II* (pp. 45-68). Buenos Aires: CEAL.
- Gordillo, G. (2006). *En el Gran Chaco: antropologías e historias*. Buenos Aires: Prometeo.

- Gordillo, G. (2010). *Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria*. Buenos Aires: Prometeo.
- Grimshaw, A., & Ravetz, A. (2009). Rethinking Observational Cinema. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15(3), 538-556.
- Grossberg, L., Nelson, C., & Treichler, P. (1992). *Cultural Studies* (Edición: 1). New York: Routledge.
- Gualinga, E., Machain, M., & Whitbourn, D. (2012). *Los descendientes del jaguar (Puma chirikuna)* [HDV].
- Gumucio Dagron, A., & Álvarez, P. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Gustavsson, A., & Giordano, M. (2012). El documental etnográfico de Wilhelm Hansson y Mauricio Jespersen. Registros del indígena chaqueño para un público europeo. Presentado en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Córdoba.
- Gustavsson, A., & Giordano, M. (2013). The Pilagá of the Argentine Chaco Through an Exoticizing and Ethnographic Lens: The Swedish Documentary Film Following Indian trails by the Pilcomayo River. *Journal of Aesthetics & Culture*, 5(0). Recuperado de <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/21562>
- Gutiérrez, R. (1998). *Hábitat e inmigración: Nordeste y Patagonia*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET.
- Haraway, D. (1992). The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. En L. Grossberg, C. Nelson, & P. Treichler (Eds.), *Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic film* (Rev. ed). Austin: University of Texas Press.
- Hermitte, E., & Isla, A. (1995). Barrio Toba. En E. Hermitte & N. Iñigo Carrera (Eds.), *Estudio sobre la situación de los aborígenes en la provincia del Chaco y políticas para su integración a la sociedad nacional*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones.

- Hermitte, M. E., & Carrera, N. I. (1995). *Estudio sobre la situación de los aborígenes de la provincia del Chaco y políticas para su integración a la sociedad nacional*. Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- Himpele, J. (2004). Packaging Indigenous Media: An Interview with Ivan Sanjinés and Jesús Tapia. *American Anthropologist*, 106(2), 354-363. <https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.2.354>
- Himpele, J. D. (2008). *Circuits of culture: media, politics, and indigenous identity in the Andes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hockings, P. (Ed.). (2003). *Principles of visual anthropology* (3 ed). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Huber, A. (2007). *Kanaks et Tobas: l'improbable rencontre*. Editions Olivetan.
- Hylton, F. (2003). *Ya es otro tiempo el presente: cuatro momentos de insurgencia indígena*. Muela del Diablo Editores.
- Hylton, F., Thomson, S., & Gilly, A. (2007). *Revolutionary Horizons: Past and Present in Bolivian Politics* (First Edition edition). London ; New York: Verso.
- Idoyaga Molina, A. (1994a). La misionización y el surgimiento de nuevas formas terapéuticas y culturales. *Antropológica*, 12, 133-157.
- Idoyaga Molina, A. (1994b). Movimientos Sociorreligiosos. Una esperanza milenarista entre los Pilagá (Chaco Central). En *Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio*. Quito: Abya Yala.
- Idoyaga Molina, A. (1995). *Modos de clasificación en la cultura pilagá*. Buenos Aires: CAEA.
- Idoyaga Molina, A. (1996). Entre el mito y la historia. La mitificación de un líder mesiánico Pilagá. *Scripta Ethnologica Supplementa*, XVIII, 167-183.
- Idoyaga Molina, A. (2000). *Shamanismo, brujería y poder*. Buenos Aires: CAEA-CONICET.
- Iñigo Carrera, N. (1983). *La Colonización Del Chaco*. Centro Editor de América Latina.
- Iñigo Carrera, N. (1984). *Campañas militares y clase obrera Chaco, 1870-1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Isla, A. (1995). Prólogo. Requiem para un trabajo de campo. En E. Hermitte & N. Iñigo Carrera (Eds.), *Estudio sobre la situación de los aborígenes en la provincia del Chaco y políticas para su integración a la sociedad nacional*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones.
- Jackson, J. E. (2009). Neoliberal Multiculturalism and Indigenus Movements. *Latin American Research Review*, 44(3), 200-211, 252.
- Jackson, J. E., & Warren, K. B. (2005). Indigenous Movements in Latin America, 1992-2004: Controversies, Ironies, New Directions. *Annual Review of Anthropology*, 35, 549-573.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council.
- Karsten, R. (1932). *Indian tribes of the Argentine and Bolivian Chaco : ethnological studies*. Helsingfors. Recuperado de <https://trove.nla.gov.au/version/12000545>
- Kersten, L. (1968). *Las tribus indígenas del Gran Chaco hasta fines del siglo XVIII: una contribucion a la etnografía historica de Sudamerica*. (J. von Hauenschild & E. S. Morresi, Trans.). Resistencia, Chaco: Universidad National del Nordeste, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia.
- Kim, S.-Y. (2016). The Many Faces of K-pop Music Videos: Revues, Motown, and Broadway in “Twinkle”. *The Journal of Popular Culture*, 49(1), 136-154. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12382>
- Kirsch, S. (2006). *Reverse anthropology: indigenous analysis of social and environmental relations in New Guinea*. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press.
- Kohler, J.-M. (1991). Identité canaque et intégration coloniale. *Journal de la Société des océanistes*, 92(1), 47-51. <https://doi.org/10.3406/jso.1991.2895>
- Kristeva, J. (1981). El Sujeto en Cuestión: el Lenguaje Poético. En C. Levi-Strauss (Ed.), *Seminari: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Kropff, L. (2002). Mapurbe: jóvenes mapuches urbanos. *KAIRÓS, Revista de temas sociales*. Universidad de San Luis, 14.

- Kropff, L. (2005). Activismo mapuche en Argentina: Trayectoria histórica y nuevas tendencias. En P. Dávalos, *Pueblos indígenas, estado y democracia, edited* (pp. 103–132). Buenos Aires: CLACSO.
- Lambert, V. (2007). Choctaw Tribal Sovereignty at the Turn of the 21st Century. En M. De la Cadena & O. Starn (Eds.), *Indigenous experience today*. Oxford ; New York: Berg.
- Latour, B., & Goldstein, V. (2012). *Nunca fuimos modernos ensayos de antropología simétrica*.
- Lee, J. S. (2004). Linguistic hybridization in K-Pop: discourse of self-assertion and resistance. *World Englishes*, 23(3), 429-450. <https://doi.org/10.1111/j.0883-2919.2004.00367.x>
- Lenton, D. (2005). *De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880 – 1970)*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Lenton, D. (2011). Genocidio y política indigenista: debates sobre la potencia explicativa de una categoría polémica. *Corpus*, (Vol 1, No 2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1148>
- Levitas, R. (2010). *The Concept of Utopia*. Peter Lang.
- Loewen, J. A., Buckwalter, A., & Kratz, J. (1997). Shamanism, illness and power in Toba church life. *Practical Anthropology*, 12, 250-280.
- López, A. M. (2009). *La Virgen, el Árbol y la Serpiente. Cielos e identidades en comunidades mocovíes del Chaco*. Universidad de Buenos Aires.
- López, A. M. (2011). New words for old skies: recent forms of cosmological discourse among the aboriginal people of the Argentinian Chaco. *Proceedings of the International Astronomical Union*, 7(S278), 74-83. <https://doi.org/10.1017/S174392131101249X>
- López, A. M. (2013). Las texturas del cielo. Una aproximación a las topologías moqoit del poder. En F. C. Tola, C. Medrano, & L. Cardin (Eds.), *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad* (Asociación Civil Rumbo Sur, pp. 103-131). Buenos Aires.

- López, A. M. (2015). Astronomical Heritage and Aboriginal People: Conflicts and Possibilities. *Proceedings of the International Astronomical Union*, 11(A29A), 142-145. <https://doi.org/10.1017/S1743921316002635>
- López, A. M. (2016). Los Cielos del Chaco. En S. Giménez Benítez & G. Cecilia (Eds.), *Primera Escuela Interamericana de Astronomía Cultural*. La Plata.
- López, A. M. (2017a). Encuentros Cercanos: Historias de las relaciones de los Moqoit con una poderosa del cielo. *Revista Antropológicas*, 28(1), 41-72.
- López, A. M. (2017b). Las Señas: una aproximación a las cosmo-políticas de los moqoit del Chaco. *Etnografías Contemporáneas*, 3(4), 92-127.
- López, A. M., & Altman, A. (2017). The Chaco Skies. A Socio-Cultural History of Power Relations. *Religion and Society: Advances in Research*, 8, 62-78.
- Lumholtz, I. B. (1975). [Nurses' drug information; therapeutic action group: benzodiazepines. 3]. *Sygeplejersken*, 75(40), 12.
- Luna Penna, G. (2014). The critical trajectory of the concept of ethnogenesis. *Logos*, 24(2), 167-179. <https://doi.org/10.15443/RL2414>
- MacDougall, D. (1978). Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual Review of Anthropology*, 7, 405-425.
- MacDougall, D. (1987). Media Friend or Media Foe. *Visual Anthropology*, 1(1), 54-58.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- MacDougall, D. (2003). Beyond Observational Cinema. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (3ra ed., pp. 115-131). Berlin ; New York: Mouton de Gruyter.
- Maeder, E., & Gutiérrez, R. (2009). *Atlas territorial y urbano de las misiones jesuíticas de guaraníes. Argentina, Paraguay y Brasil*. unta de Andalucía. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura Place of publication: Sevilla.
- Malinowski, B. (1984). *Argonauts of the western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press.
- Mannheim, K. (2013). *Ideology and Utopia*. Routledge.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. (2000). *La antropología como crítica cultural: Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Martínez, J. C. (2011). *La nación oculta*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7iC7Glj_eJA
- Martínez-Crovetto, R. (1968). Estado actual de las tribus mocovíes del Chaco (República Argentina). *Etnobiológica, Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Agronomía y Veterinaria*(7), 1-23.
- Mato, D. (1996). On the theory, epistemology, and politics of the social construction of “cultural identities” in the age of globalization: Introductory remarks to ongoing debates. *Identities*, 3(1-2), 61-72. <https://doi.org/10.1080/1070289X.1996.9962552>
- McKee, R. (2013). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*.
- Mead, M. (2003). Visual Anthropology in a Discipline of Words. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (3ra ed.). Berlin ; New York: Mouton de Gruyter.
- Mendoza, M., & Wright, P. G. (1989). Sociocultural and Economic Elements of the Adaptation Systems of the Argentine Toba: The ñachilamol’ek and takshek Cases of Formosa Province. *Archaeological Approaches to Cultural Identity*, (London, Unwin Hyman).
- Messineo, C. (1990). Variantes dialectales del complejo lingüístico toba. Las Lomintas. Chaco. *Hacia una carta étnica del Gran chaco.*, 2, 13-22.
- Messuti, P. (2014). El impacto de la digitalización en la industria del cine argentino: Políticas de fomento, dinámicas productivas y nuevas ventanas de exhibición. *Hipertextos*, 2(3), 23-42.
- Métraux, A. (1933a). La obra de las Misiones inglesas en el Chaco. *Journal de la Société des Américanistes*, 25(1), 205-209.
- Métraux, A. (1933b). Nouvelles de la Mission A. Métraux. *Journal de la Société des américanistes*, 25(1), 203-205.
- Metraux, A. (1935). El universo y la naturaleza a través de las representaciones de dos tribus salvajes de Argentina. *Sur*, 10, 70-74.
- Métraux, A. (1935). El universo y la naturaleza a través de las representaciones de dos tribus salvajes de Argentina,. *Sur*, 10, 70-74.

- Métraux, A. (1937). Études d'ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco). *Anthropos, St. Gabriel-Môdling*, 32, 171-194 y 378-410.
- Métraux, A. (1946). Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco. *American Folklore Society, Philadelphia*, 40, XII-169.
- Métraux, A. (1948). Status of Folklore Research in South America. *Southwestern Journal of Anthropology*, 4(2), 148-154.
- Métraux, A. (1967). *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*. (S. Dreyfus, Ed.). Paris: Gallimard.
- Métraux, A. (1973). *Religion y magias indígenas de América del Sur (Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud, span.)*. Madrid: Aguilar.
- Métraux, A., & Laade, W. (1982). *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*. (S. Dreyfus, Ed.) (Ed. posthume). Paris: Gallimard.
- Miller, E. S. (1971). The Argentine Toba Evangelical Religious Service. *Ethnology*, 10(2), 149-159. <https://doi.org/10.2307/3773006>
- Miller, E. S. (1975). Shamans, Power Symbols, and Change in Argentine Toba Culture. *American Ethnologist*, 2(3), 477-496.
- Miller, E. S. (1977). Simbolismo, conceptos de poder y cambio cultural de los tobas del Chaco argentino. En E. Hermitte & M. Bartolomé (Eds.), *Procesos de articulación social*. Buenos Aires: CLACSO.
- Miller, E. S. (1979). *Los tobas argentinos: armonía y disonancia en una sociedad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Mitchell, P. (2015). *Horse Nations: The Worldwide Impact of the Horse on Indigenous Societies Post-1492*. Oxford University Press.
- Morin, E. (1985). *Le cinéma, ou, l'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Éditions de minuit.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Niklison, J. E. (1915a). *Informe sobre las condiciones de vida y trabajo en los territorios nacionales de Chaco y Formosa* (Boletín del Departamento Nacional del Trabajo No. 32) (pp. 3-195). Buenos Aires.

- Niklison, J. E. (1915b). *Infonne de la visita de inspección a los Territorios de Chaco y Formosa, elevado al Jefe de Inspección Alejandro Unsain*. Buenos Aires: Boletín del Depatamento Nacional del Trabajo.
- Niney, F. (2002). *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire* (2e édition). Bruxelles: De Boeck Université.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Nordenskiöld, E. (s. f.). La vie des indiens dans le Chaco: Amérique du Sud. *Revue de Géographie*, 6(3).
- Novaes, S. C. (1993). *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. EdUSP.
- Olivera, O., Lewis, T., & Shiva, V. (2004). *¡Cochabamba! Water War in Bolivia* (1 edition edition). Cambridge, Mass: South End Press.
- Palavecino, E. (1961). Algo sobre el pensamiento cosmológico de los indígenas chaqueños. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, 2.
- Palavecino, E. (1969). Mitos de los indios tobas. *Runa*, 2, 177-197.
- Palermo, M. Á. (1986). Reflexiones sobre el llamado «complejo ecuestre». *Runa*, XVI, 157-178.
- Pearson, W. G. (Ed.). (2015). *Reverse shots: indigenous film and media in an international context*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Peterson, L. C. (2011). «Reel Navajo»: the linguistic creation of indigenous screen memories. *American Indian Culture and Research Journal*, 35(2), 111-134.
- Peterson, L. C. (2013). Reclaiming Diné Film: Visual Sovereignty and the Return of «Navajo Film Themselves». *Visual Anthropology Review*, 29(1), 29-41.
- Piault, M. H. (2000). *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan.
- Pinney, C., & Peterson, N. (Eds.). (2003). *Photography's other histories*. Durham: Duke University Press.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.

- Poole, D. (2005). An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies. *Annual Review of Anthropology*, 34, 159-179.
- Pratt, M. L. (2007). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (2 edition). London : New York: Routledge.
- Presidencia de la Nación. (1963). *Comisión Nacional del Río Bermejo Publicación N° 89: Plan para el suministro de agua potable a poblaciones situadas dentro de la zona de influencia de las obras del río Bermejo*.
- Prins, H. E. L. (1997). The paradox of primitivism: Native rights and the problem of imagery in cultural survival films. *Visual Anthropology*, 9(3-4), 243-266. <https://doi.org/10.1080/08949468.1997.9966705>
- Pueblo shuar, & Cámara Shuar. (2015). *Tsunki aumatsamu, el mito de Tsunki* [HD]. Recuperado de <https://vimeo.com/157352441>
- Raheja, M. H. (2007). Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and «Atanarjuat (The Fast Runner)». *American Quarterly*, 59(4), 1159-1185.
- Raheja, M. H. (2010a). *Reservation reelism: redfacing, visual sovereignty, and representations of native americans in film*. University of Nebraska Press.
- Raheja, M. H. (2010b). *Reservation reelism: redfacing, visual sovereignty, and representations of Native Americans in film*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Raheja, M. H. (2014). 'Will making movies do the sheep any good?' The afterlife of Native American images. En *Recasting commodity and spectacle in the indigenous Americas* (pp. 19-36). London: Institute for Latin American Studies.
- Ramos, A. R. (1994). The Hyperreal Indian. *Critique of Anthropology*, 14(2), 153-171. <https://doi.org/10.1177/0308275X9401400203>
- Ramos, A. R. (2009). O indigenismo na montagem da nação. Contrastes e converências entre Brasil e Argentina. *Anuario Antropológico/2007-2008*, 27-59.
- Ramos, A. R. (2011). Por una antropología ecuménica. En A. Grimson, S. Merenson, & G. Noel (Eds.), *Antropología ahora: debates sobre la alteridad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Revista Qad'aqtaxanaxanec Nuestro Mensajero. (2007).

- Reyburn, W. D. (1954). *The Toba Indians of the Argentine Chaco: An interpretive report*. Mennonite Board of Missions & Charities.
- Reyero, A., & Giordano, M. (2015). La imagen del otro a través del otro. Una experiencia etnográfica con comunidades indígenas chaqueñas y las fotografías de sus antepasados.
- Rickard, J. (1995). Sovereignty: A Line in the Sand. *Aperture*, (139), 50-59.
- Rickard, J. (2011). Visualizing Sovereignty in the Time of Biometric Sensors. *South Atlantic Quarterly*, 110(2), 465-486. <https://doi.org/10.1215/00382876-1162543>
- Ricœur, P. (1994). *Ideología y utopía*. (G. H. Taylor, Trad.) (2. ed). Barcelona: Gedisa Ed.
- Romero, V. M. (2017). *La madrina de los tobas: Inés Manuela García de Marqués*. ConTexto.
- Rony, F. T. (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rostagno, E. (1969). *Informe fuerzas en operaciones en el Chaco, 1911*. Buenos Aires: Circulo Militar. Recuperado de <https://catalog.hathitrust.org/Record/000774284>
- Rouch, J. (1955). *Les maîtres fous*.
- Rouch, J. (1971). *Les tambours d'avant Tourou et Bitti*. Meudon. Diffusion. Francia.
- Rouch, J. (2003). The Camera and Man. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 79-98). Berlin ; New York: Mouton de Gruyter.
- Rouch, J. (2009). Le filme ethnographique. En J.-P. Colleyn (Ed.), *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinema Livres.
- Rouch, J. (s. f.). Essai sur les avatars de la personne du posédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe. En J.-P. Colleyn (Ed.), *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinema Livres.
- Rouch, J., & Feld, S. (2003). *Cine-Ethnography* (First edition edition). Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.
- Rouso, H. (2007). La trayectoria de un historiador del tiempo presente, 1975-2000. En A. Pérotin-Dumon (Ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Chile. Recuperado de <http://www.historizarelpasadovivo.cl>

- Ruby, J. (2000). *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruiz, I., & Citro, S. (2002). Toba. En *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*. (Vol. 10, pp. 308-315). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Ruiz Moras, E. (1994). Conceptos, categorías e iconografía: El uso de dibujos entre los Pilagá y los Toba Taksek (Chaco Central). *Runa*, 177-205.
- Salazar, J. F. (2002). Activismo indígena en América Latina: estrategias para una construcción cultural de las tecnologías de información y comunicación. *JILAS~ Journal of Iberian and Latin American Studies*, 8(2), 60-80.
- Salazar, J. F. (2004). *Imperfect Media: The poetics of indigenous media in Chile*. University of Western Sydney, Australia.
- Salazar, J. F., & Cordova, A. (2008). Imperfect media and the politics of the poetics of Indigenous Video in Latin America. En P. Wilson & M. Stewart (Eds.), *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Durham: Duke University Press.
- Schiwy, F. (2003). Film, Indigenous Video, and the Lettered City's Visual Economy. En S. Castro-Klaren (Ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture* (pp. 647-664). Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd.
- Schiwy, F. (2009). *Indianizing film: decolonization, the Andes, and the question of technology*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.
- Siebert, M. (2006). Atanarjuat and the Ideological Work of Contemporary Indigenous Filmmaking. *Public Culture*, 18(3), 531-550. <https://doi.org/10.1215/08992363-2006-018>
- Silva, M. (1998). *Memorias del Gran Chaco. Pero Todavía existimos* (Encuentro Internacional de Misioneros, Vol. 2º).
- Singer, B. R. (2001). *Wiping the war paint off the lens: Native American film and video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smith, L. C. (2006). Mobilizing Indigenous Video: the Mexican Case. *Journal of Latin American Geography*, 5(1), 113-128. <https://doi.org/10.1353/lag.2006.0012>

- Soler, C. (2017a). “Enfocar nuestra trinchera”. El surgimiento del cine indígena en la provincia de Chaco (Argentina). *Folia Histórica del Nordeste*, 28.
- Soler, C. (2017b). Media-médium: entre la etnografía y el cine comunitario. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, 27(XV), 177-192.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Susnik, B. (1962). *Estudios Emok-Toba. Boletín de la Sociedad Científica del Paraguay*. Asunción: Young, Robert.
- Taussig, M. (1992). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (1 edition). New York: Routledge.
- Taylor, L. (1998). Introduction. En L. Taylor (Ed.), *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Terán, B. (1994). *Lo que cuentan los tobas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Tibajou, J.-M. (1966). *La Présence kanak*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Tola, F. (2001). Relaciones de poder y apropiación del « otro » en relatos sobre iniciaciones shamánicas en el Chaco argentino. *Journal de la société des américanistes*, 87(87), 197-210. <https://doi.org/10.4000/jsa.1849>
- Tola, F. C. (2005). Personas corporizadas, multiplicidades y extensiones: Un acercamiento a las nociones de cuerpo y persona entre los tobas (qom) del chaco argentino. *Revista Colombiana de Antropología*, 21, 107-134.
- Tola, F. C. (2009). *Les conceptions du corps et de la personne dans un contexte amérindien: «je ne suis pas seul(ement) dans mon corps»: indiens toba du Gran Chaco sud-américain*. Paris: Harmattan.
- Tola, F. C. (2010). Maîtres, chamanes et amants. *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, (34). <https://doi.org/10.4000/ateliers.8538>

- Tola, F. C. (2013). Introducción. Acortando distancias. El Gran Chaco, la antropología y la antropología del Gran Chaco. En F. C. Tola, C. Medrano, & L. Cardin (Eds.), *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Tola, F. C. (2014). Esposos y amantes consanguíneos entre los qom del Gran Chaco. *ournal de la Societé des Americanistes*, 100, 131-161.
- Tola, F. C. (2016a). El “giro ontológico” y la relación naturaleza/cultura. Reflexiones desde el Gran Chaco. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 27, 128-139.
- Tola, F. C. (2016b). Una historia más que humana. En *El teatro chaqueño de las crueldades, memorias qom de la violencia y el poder* (Rumbo Suer/CNRS/CONICET-IIGHI, pp. 23-45). Buenos Aires.
- Tola, F. C., & Medrano, C. (2014). Circuitos en un espacio nombrado: toponimia y conocimientos etnoecológicos qom. *Folia Histórica del Nordeste*, 22, 233-254.
- Tola, F. C., Medrano, C., & Cardin, L. (2013). *Gran Chaco: ontologías, poder, afectividad*. Asociación Civil Rumbo Sur.
- Tola, F. C., & Suarez, V. (2013). Diálogo sobre los existentes de un entorno superpoblado en el contexto de la marisca y la reivindicación del territorio. En *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Tola, F. C., & Suárez, V. (Eds.). (2016). *El teatro chaqueño de las crueldades: memorias qom de la violencia y el poder*. Buenos Aires : [Nanterre, France] : [Resistencia, Argentina]: Rumbo Sur, Ethnographica; Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Laboratoire LESC-EREA; Instituto de Investigaciones Geohistóricas (HGHI), CONICET, UNNE.
- Tomasini, A. (1969). Señores de los animales, constelaciones y espíritus de los bosques en el cosmos mataco mataguayo. *Runa*, 12(1-2), 247-443.
- Torres Fernandez, P. (2007). Políticas misionales anglicanas en el chacho centro- occidental a principio de siglo XX: entre comunidades e identidades diversas. *Población & Sociedad*, 14, 139-176.
- Traverso, T. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco & F. Levín (Eds.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (Paidós). Buenos Aires.

- Turner, T. (1990). The Kayapo Video Project: A Progress Report. *Commission on Visual Anthropology Review*, 7-10.
- Turner, T. (1992). Defiant images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, 8(6), 5-16.
- Ubertalli, J. L. (1987). *Guaycurú, tierra rebelde* (Colección Latinoamericana de Antarca). Buenos Aires: Antarca.
- Valentin, N., & Rasmussen, S. M. (1975). Plasma potassium and insulin during extracorporeal circulation using a glucose-containing pump prime. *Scandinavian Journal of Thoracic and Cardiovascular Surgery*, 9(3), 169-174.
- Varela, F. J., Rosch, E., & Thompson, E. (1992). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.
- Vickers, S. B. (1998). *Native American identities: from stereotype to archetype in art and literature* (1st ed). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Vine, J. D. (1985). *Behind the Trail of Broken Treaties: An Indian Declaration of Independence* (Revised edition). Austin: University of Texas Press.
- Vuoto, P. (1986). Los movimientos de Pedro Martínez y Luciano: Dos cultos de Transición entre los Toba-Táshek. *cripta Ethnologica Supplementa*, X.
- Vuoto, P., & Wright, P. G. (1989). Crónicas del Dios Luciano. *Religiones Latinoamericanas*, 2(México DF).
- Wagner, R. (2016). *The invention of culture* (Second edition). Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Warth, J., & Desforges, J. F. (1975). Determinants of intracellular pH in the erythrocyte. *British Journal of Haematology*, 29(3), 369-372.
- Weinberg, M., & Mercolli, P. (2015). Azúcar amargo. historias de San Martín del tabacal. En *Capitalismo en las selvas: enclaves industriales en el Chaco y Amazonía indígenas (1850-1950)*. San Pedro de Atacama: Ediciones del Desierto.
- Wilbert, J., & Simoneau, K. (1982). *Folk Literature of the Toba Indians*. UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles.
- Wilbert, J., & Simoneau, K. (1988). *Folk Literature of the Mocoví Indians*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.

- Williams, P., & Chrisman, L. (Eds.). (1994). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press.
- Wilson, P., & Stewart, M. (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Worsley, P. (1968). *The trumpet shall sound: a study of «cargo» cults in Melanesia*. Schocken Books.
- Worth, S. (1981). *Studying visual communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Worth, S., & Adair, J. (1970). Navajo Filmmakers. *American Anthropologist*, 72(1), 9-34.
- Worth, S., & Adair, J. (1997). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Worth, S., & Gross, L. (2016). *Studying Visual Communication*. Recuperado de <https://doi.org/10.9783/9781512809282>
- Wortham, E. C. (2004). Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico. *American Anthropologist*, 106(2), 363-368. <https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.2.363>
- Wortham, E. C. (2013). *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community, and the State* (Duke University Press). London.
- Wright, P. (2002). L'"Evangélio": Pentecotisme Indigène dans le Chaco Argentin. *Social Compass*, 49(1), 43-66. <https://doi.org/10.1177/0037768602049001005>
- Wright, P. (2003). Colonización del espacio, la palabra y el cuerpo en el Chaco argentino. *Horizontes Antropológicos*, (19), 137-152.
- Wright, P. (2012). Cosmología amerindia, shamanismo y etnología: una crítica postcolonial. *Espaço Ameríndo*, 6(1), 10-23.
- Wright, P. (2015). Sueño, shamanismo y Evangelio en los Qom (Tobas) del Chaco argentino. *Sociedad y religión*, 25(44), 30-61.
- Wright, P. G. (1983). Presencia protestante entre aborígenes del Chaco argentino. *Scripta Ethnologica Supplementa*, VII, 73-84.
- Wright, P. G. (1984). Quelques formes du chamanisme Toba. *Bulletin Société Suisse des Américanistes*, 48, 29-35.

- Wright, P. G. (1990). Crisis enfermedad y poder en la Iglesia Cuadrangular Toba. *Cristianismo y Sociedad*, XXVIII(2), 5-37.
- Wright, P. G. (1992a). Dream, shamanism, and power among the Toba of Formosa province. En E. J. M. Langdon & G. Baer (Eds.), *Portals of power Shamanism in South America* (pp. 49-172). University of New Mexico Press.
- Wright, P. G. (1992b). Toba Pentecostalism Revisited. *Social Compass*, 39(3), 355-375.
- Wright, P. G. (1997). *Being-in-the-dream. Postcolonial explorations in Toba ontology* (PhD dissertation). Temple University, Philadelphia.
- Wright, P. G. (2008). *Ser-en-el-sueño: crónicas de historia y vida toba* (1. ed). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Yakir, D., & Rouch, J. (1978). «Ciné-Transe»: The Vision of Jean Rouch: An Interview. *Film Quarterly*, 31(3), 2-11. <https://doi.org/10.2307/1211721>
- Young, C. (2003). Observational Cinema. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (3ra ed.). Berlin ; New York: Mouton de Gruyter.
- Zamorano Villarreal, G. (2009a). “Intervenir en la realidad”: usos políticos del video indígena en Bolivia. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2), 259-285.
- Zamorano Villarreal, G. (2009b). *Reimagining Politics: Video and Indigenous Struggles in Contemporary Bolivia*. New York University, New York.
- Zamorano Villarreal, G. (2010). Los usos del video comunitario para imaginar un Estado Plurinacional.
- Zamorano Villarreal, G. (2017). *Indigenous media and political imaginaries in contemporary Bolivia*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.