

"Antropología visual. Un camino para coproducir conocimiento."

Artículo de Florencia Boasso.

Andes, Antropología e Historia. Vol. 33, N° 1, Enero - Junio 2022, pp. 197-228 | ISSN N° 1668-8090

ANTROPOLOGÍA VISUAL UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

VISUAL ANTHROPOLOGY
A WAY FOR THE CO-PRODUCTION OF KNOWLEDGE

Florencia Boasso

Secretaría de Cultura de Salta
florencia.boasso@gmail.com

Fecha de ingreso: 29/12/2020 | Fecha de aceptación: 06/11/2021.

Resumen

Cuando se asume el oficio de antropólogo como un ejercicio profundo de reflexividad, intercambio y coproducción de saberes, los recursos teóricos y metodológicos que provee la Antropología Visual pueden ser francamente estimulantes. En este artículo propongo, a partir de la narración en primera persona de deliberaciones generadas en un trabajo de investigación junto a mujeres guaraníes, compartir estrategias de articulación entre el registro audiovisual y la construcción de una narrativa etnográfica -textual y filmica- que procuren hacer evidente la participación de nuestros interlocutores en la construcción de conceptos teóricos e interpretaciones antropológicas. Así, se describen algunas decisiones metodológicas tales como la aplicación de la etnobiografía o la fotoelicitación con las que aspiro a dar cuenta de cómo la puesta en práctica de esos recursos en el proceso de trabajo ha resultado en una profundización y ampliación del propio concepto de reflexividad, una tensión productiva en las elecciones narrativas, además de propiciar el diálogo abierto y la interpelación de mis interlocutoras en torno al eje del trabajo y los contenidos, dando lugar a su participación activa en la toma de decisiones de investigación que transformaron el producto final.

Palabras clave: *Antropología Visual, representación, reflexividad, narrativa*

Abstract

Considering that every anthropologist's job means a profound reflexivity exercise and the exchange and coproduction of knowledge, the theoretical and methodological resources provided by Visual Anthropology can be highly regarded as stimulating indeed. I propose, based on the first-person narrative of deliberations generated in a research work together with Guaraní women, to present strategies of articulation between the audiovisual register and the construction of an ethnographic -textual and filmic- narrative that try to highlight the participation of our interlocutors in the construction of theoretical concepts and anthropological interpretations. Thus, I describe some methodological decision, such as the use of ethnobiography or photo-elicitation. In this way I aspire to explain how the application of these resources in the work process resulted in a deepening and broadening of the concept of reflexivity itself and a productive tension in the narrative choices, in addition, give rise to open dialogue and the interpellation of my interlocutors around the axis of the work and the contents and to their active participation in making research decisions that transformed the final product.

Key words: *Visual Anthropology, representation, reflexivity, narrative.*

Introducción

¿No sería posible proceder a un desplazamiento de la perspectiva que muestre que los más interesantes entre los conceptos, los problemas, las entidades y los agentes introducidos por las teorías antropológicas tienen su origen en la capacidad imaginativa de las sociedades (o los pueblos, o los colectivos) que se proponen explicar? ¿No será allí donde reside la originalidad de la antropología, en esa alianza, siempre equívoca, pero con frecuencia fecunda, entre las concepciones y las prácticas provenientes de los mundos del «sujeto» y del «objeto»?

Eduardo Viveiros de Castro. "Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural"

Hace tiempo que una de las preocupaciones que orientan mis indagaciones como antropóloga es la manera en que represento y comunico las sutilezas de pensamiento, riqueza expresiva, materialidad sensible, cosmología de aquellos junto a quienes trabajo y aprendo, que desde años son principalmente personas indígenas. Esa inquietud me ha empujado a indagar nuevas formas de intercambio, producción y expresión de saberes, en procura de que sus voces tengan la relevancia que merecen para evidenciar el saber producido colaborativamente. Así es como llegué al camino de la Antropología Visual; primero de manera casi intuitiva y autodidacta, luego haciendo estudios sistemáticos en posgrado de especialización en la materia, que han abonado buena parte de las consideraciones que comparto ahora.

Entonces, este texto busca presentar algunas ideas en torno a la potencia que el recurso audiovisual ofrece para la etnografía -tanto como herramienta metodológica, cuanto como para la coteorización¹ y la profundización en la reflexividad- a través de un breve relato desde la propia subjetividad como antropóloga, que recupera una experiencia de investigación y realización de film documental llevado a cabo junto a tres lideresas guaraníes del departamento de Orán en Salta, a quienes considero referentes en la denuncia insistente del despojo de sus territorios (a manos principalmente del Ingenio San Martín de Tabacal) y de la creación de alternativas para sostener su formas de ser en el mundo.

Está atravesado asimismo por una inquietud que no es nueva en la antropología: el problema de la representación. Cuestión que se tornara en un eje

¹ Rappaport, Joanne (2007) "Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración", *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 43, pp. 197-229.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

de discusión para los conocidos como antropólogos posmodernos particularmente en Estados Unidos a partir de la década de 1980 -probablemente *Writing Culture*² sea el trabajo más conocido al respecto- ha sido una demanda reiterada desde mucho antes por grupos que han sido definidos como subalternos. Y dado que esa inquietud en mi caso es más bien un malestar, estos párrafos son un ejercicio, un intento por proponer una narrativa que no responda a estructuras canónicas, que procure no imponer un significado cerrado sino más bien sugerir un camino posible de lectura apelando a la participación mediante un esfuerzo interpretativo de quien lee y observa las imágenes; aspiración que guarda coherencia con alegatos de corrientes feministas y descoloniales de las que se nutre también mi trabajo³.

Rosana Guber (2011), por dar solo una cita de su prolífica obra, propone que la etnografía tiene tres acepciones: enfoque, método y texto⁴. Nader (2011)⁵ a su vez afirma que la etnografía no es mera descripción, sino una actitud teórica que supone un posicionamiento ideológico que orientará la tarea de descripción. Okely (1992)⁶ postula que el trabajo etnográfico reflexivo se desenvuelve en un diálogo entre categorías teóricas con las que abordamos nuestras preguntas y situaciones vivenciales bien concretas que experimentamos: cohabitación por espacios de tiempo más o menos prolongados y relaciones intersubjetivas de largo aliento que van madurando y creciendo. Desde mi modesto parecer, la etnográfica es una experiencia que involucra dimensiones sensibles y humanas muy concretas que desafían cualquier esquema preconcebido y frecuentemente exceden las definiciones que hacemos de ella. Es allí donde se manifiesta el

² Marcus, George y James Clifford (eds.) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Estados Unidos, University of California Press.

³ Como somerísimos ejemplos se pueden nombrar los trabajos de Espinosa Arango, Mónica (2012), "Sin nostalgia por la coherencia maestra: subversiones feministas en epistemología y etnografía", en Restrepo, Eduardo y Uribe, María Victoria (comps.), *Antropologías transeúntes*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, p. 229-268; Guerrero Arias, Patricio (2010), *Corazonar: Una Antropología Comprometida con la Vida: Miradas Otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya Yala; o Trinh Minh-ha (1991), *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York, Routledge.

⁴ Guber, Rosana (2011), *La etnografía: método, campo y reflexividad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

⁵ Nader, Laura (2011), "Ethnography as theory", *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, N°1 Vol.1, pp. 211-219.

⁶ Okely, Judith (1992), "Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge", en Judith Okely y Helen Callaway (Eds.), *Anthropology and autobiography*, ASA Monographs 29, Londres, Routledge, pp. 1-28.

compromiso ético, físico y sensible con nuestros interlocutores y -propongo- es un ámbito privilegiado para que nuestras categorías de análisis sean interpeladas y nuestra subjetividad sea transformada.

Teóricos de la Antropología Visual tales como Ardévol (1994, 1998)⁷, Henley (2001)⁸ o Ruby (1996, 2007)⁹, consideran que el registro audiovisual en campo enriquece a la investigación etnográfica y puede ser una potente herramienta para la reflexividad. Ardévol (1998)¹⁰ destaca el rol de Jean Rouch en conceptualizar a la antropología visual como antropología compartida, precisamente porque los sujetos, como pretendo enfatizar aquí, empiezan a formar parte del proceso de investigación de manera evidente y el producto cinematográfico resultante es consecuencia de la interacción que se produce en ese decurso.

En mi caso -y particularmente en la experiencia a la que refiere este texto- la incorporación de la cámara a lo largo del proceso de investigación ha impulsado la experiencia etnográfica y sus límites reflexivos en direcciones que no podía prever, entre otras cosas porque me ha llevado a trabajar prestando especial atención al costado más sensitivo; a pensar el trabajo en una nueva dimensión, en la que lo sensorial adquiere otro relieve y textura¹¹.

Todo se complejiza con el uso de la cámara, una de cuyas razones es porque esta forma de registro permite literalmente mirarse a sí mismo. Esto es así tanto para quienes tenemos el rol de investigadores/antropólogos como para aquellos con quienes interactuamos y de quienes nos nutrimos. La coproducción

⁷ Ardévol, Elisenda (1994), *El Cine y el Video en la Investigación Antropológica*, tesis doctoral, inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España; Ardévol, Elisenda (1998), "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LIII, N° 2, pp. 217-240.

⁸ Henley, Paul (2001), "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica", *Revista Desacatos*, N° 8, pp 17-36.

⁹ Ruby, Jay (1996), "Antropología Visual", en Levinson, David y Ember, Melvin (eds.), *Enciclopedia de Antropología Cultural*, Vol. 4, New York, Henry Holt y Cía, pp. 1345-1351; Ruby, Jay (2007), "Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica", *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 9, pp. 13-36.

¹⁰ Ardévol, Elisenda, 1998, *Ob. Cit.*

¹¹ Además, como bien señala Ardévol, Elisenda 1998, *Ob.Cit.*, pp. 225: "La cámara etnográfica no es una cámara de vigilancia ni una cámara de televisión. La cámara no es una mera herramienta auxiliar, sino que la introducción del vídeo en la investigación antropológica modifica la experiencia etnográfica, la relación del investigador con el campo, la interacción con los participantes y la construcción y análisis de los datos". (*Ob. Cit.*).

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

de saberes a través del encuentro intersubjetivo -que es lo que define a la antropología a la que adhiero- se enriquece de manera notable cuando el “otro” interroga de manera directa el modo en que es representado, debate nuestros criterios mientras vamos haciendo el trabajo y puede volver sobre lo dicho y cuestionar(se).

Avanzo en esta dirección: antes de introducir el registro fílmico a los trabajos etnográficos, me causaba malestar advertir que, cuando presentaba a quienes habían participado de la investigación los textos que escribía, se producía un extrañamiento y una distancia por ese lenguaje -el académico- que se hacían muy difíciles de salvar. Las alternativas para subsanarlo las encontraba siempre por fuera del documento: mediante la presentación dialogada de lo que había interpretado y aprendido de ellos, aclarando expresiones, explicando categorías; es decir, haciendo una especie de traducción que me llevaba a una recurrente e interna controversia con la distancia entre lo escrito y lo comunicado, lo narrado y lo vivido.

No sucede eso cuando de lo que se trata es de abordar el registro audiovisual o la manera de presentar mis ideas en el film con aquellos con quienes trabajo. El intercambio es mucho más directo, el modo en que las personas interrogan lo que propongo muy rico, la manera en que puedo profundizar en lo aprendido y comprender cosas que no había percibido se potencia, a la par que produce nuevos relatos, emociones y oportunidades de encuentro.

Esto no supone arribar a la conclusión apresurada de que mediante el registro audiovisual se logra una representación “verdadera” o “directa” de la realidad, o de las relaciones humanas, de los hechos sociales, o cual sea nuestra preocupación como investigadores. Es precisamente todo lo contrario. La discusión sobre los “efectos de realidad” que suelen atribuirse a la imagen han sido largamente cuestionados por diversidad de pensadores -también de disciplinas diferentes a la nuestra- desde los comienzos de la fotografía. Lo que debe ponerse a debate es la idea de que la imagen fílmica o fotográfica ofrece una reproducción mimética de la realidad; deconstruir conceptos, estilos aprobados y naturalizados sobre representación fílmica documental. Allí hay un terreno fructífero para la construcción de saberes, el análisis crítico y el debate colectivo, además de configurar uno de los temas clave de la Antropología Visual¹².

¹² Para la lectura de interesantes debates en torno a esto, puede consultarse el libro de Ardévol, Elisenda y Muntañola, Nora (coords.) (2004), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, UOC.

El lenguaje audiovisual permite que las categorías con las que abordamos nuestros problemas de investigación sean presentadas a través del registro de la vida de las personas, interactuando con sus voces e imágenes. Por lo “concreto” de ese registro, puede prestarse a la falsa interpretación de que simplemente ofrecemos a nuestros interlocutores y al espectador el “caso” tal y como se ha manifestado ante nuestros ojos. Nada más lejano a lo que sucede en la práctica, nuestras propuestas no tienen nada de ingenuo o casual; discutirlo, evidenciarlo, analizarlo forma parte de la tarea. En este caso, plantearlo abiertamente a mis interlocutoras fue una de las metas a alcanzar no solamente por una apuesta metodológica, sino por una premisa ética.

Junto con eso, hay una serie de situaciones que hacen que todo el proceso físico y humano de aprendizaje adquiera características particulares; la incorporación de la cámara llega a ser un fastidio (después de un tiempo se transforma en una roca pesada e incómoda que cuelga de nuestro cuello, entorpeciendo las posibilidades de moverse y actuar), además de que es un elemento sobre el que hay que prestar atención mientras dialogamos, observamos, intentamos conectarnos con los sonidos que nos circundan, no tropezar con nada y tantas otras cosas.

En los últimos años, por el acceso frecuente a la cámara mediante los teléfonos celulares, las personas han ido incorporándola a su cotidianidad. Eso ha allanado la dinámica de interacción usando el aparato en el campo, que no he percibido como un elemento disruptivo para los intercambios, lo que no significa que no sea tenida en cuenta permanentemente, ejerza atracción tanto de quienes están frente a la lente como de los que están fuera de su alcance y nos ponga más alertas a nuestras palabras y acciones, especialmente a quienes tenemos su “control”.

Por último, el trabajo de edición implica un importante esfuerzo de selección crítica del material recabado, autocuestionamientos sobre las formas de representación y una serie de decisiones interpretativas que, si bien son transversales a toda la antropología, en el formato fílmico exigen una economía de recursos notable. El proceso es un desafío de articulación constante entre distintas formas narrativas, especialmente cuando -como en el caso que presento- se entrelaza un film con un texto, cada uno de los cuales tiene sus propias normas que resultan en formas puntuales de representación, relacionadas y a un tiempo diferentes.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

Sobre las protagonistas y las elecciones teóricas que nutrieron al trabajo de investigación

Dado que entiendo al trabajo antropológico como colaborativo, es oportuno comentar el modo en que el recurso fílmico ha acompañado e impactado la práctica etnográfica en la experiencia de investigación junto a las mujeres guaraníes del noroeste argentino con las que me vinculo desde hace varios años.

Más de quince años atrás nos conocimos con Fany, de la comunidad guaraní Misión San Francisco de Pichanal (Salta). Por aquél entonces ella era una joven dirigente y yo estaba terminando los estudios de grado. Su invitación a conocer su pueblo y su casa me abrió las puertas a un proceso de aprendizaje que ha motivado y nutrido mi desplazamiento ontológico¹³ (Wright 1994) y me ha prodigado amistades entrañables. En este caminar la vida, conocí a tres dirigentes más que -junto a otras personas guaraníes- marcaron profundamente mi subjetividad por su valentía, perseverancia en la lucha, firmeza en sus convicciones y elocuencia de sus palabras: Gregoria López de la comunidad de *Iguopeygenda* (Orán-Salta), Matilde Tucu de Misión San Francisco (Pichanal-Salta) y Mónica Romero de la comunidad Estación Tabacal (Hipólito Yrigoyen-Salta), han sido grandes maestras en este ir comprendiendo el pensamiento guaraní. Que las nombre sin pseudónimos es una forma de hacer reconocimiento público de su participación en este trabajo y obedece a una acción consultada y acordada con ellas.

Las comunidades en las que Matilde, Mónica y Gregoria ejercen liderazgo se encuentran en lo que se conoce como departamento Orán en el Norte de Salta (ver en la Imagen 1). Misión San Francisco, Estación Tabacal e *Iguopeygenda*, se formaron luego de que la mega industria azucarera San Martín de Tabacal, a mediados de la década de 1960, expulsara a esas familias guaraníes de sus territorios, provocando una diáspora que aun hoy lastima. El liderazgo de ellas se ha ido gestando a partir de su destacada lucha por defender su territorio y su identidad cultural. Se trata de tres mujeres de gran coraje que con estilos propios interpelan al estado y a "los blancos" (como frecuentemente los nombran), demandando sus derechos. Que sean ellas quienes lleven la voz de sus comunidades en el texto y el film obedece a diversas razones. Enumerando algunas, porque mi relación

¹³ "Esto significa que el sujeto etnógrafo desplaza su Ser-en-el-mundo (Dasein) a un lugar diferente -o permanece en su sitio pero con una diferente agenda ontológica. Es el Ser-en-el-mundo del etnógrafo, su estructura ontológica, la que sufre modificaciones en su contacto con la gente". Wright, Pablo (1994), "Experiencia, intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría-práctica de la etnografía", *Revista RUNA*, vol. XXI, pp. 347-380.

FLORENCIA BOASSO

con ellas tiene varios años con lo que la posibilidad de entablar diálogos íntimos y directos se potencia, porque por esa misma profundidad temporal he sido testigo de la perseverancia y coherencia en sus demandas, además de conocer el respeto que gozan por parte de muchos hermanos de sus comunidades, porque decidí que la historia de vida era la estrategia metodológica más pertinente para dar profundidad sensible a lo narrado y a su vez ofrecer al lector/espectador la posibilidad de entrelazar las tres historias dando mayor textura, finalmente porque las considero personas de gran elocuencia y capacidad crítica.

Imagen 1: Ubicación de las comunidades de Iguopeygenda, Estación Tabacal y Misión San Francisco.



Fuente: Google Earth, 21/09/2021

La manera en que esas mujeres demandan al “mundo blanco” me causa profunda admiración, me conmueve. Eso fue lo que propició, en esta nueva etapa de investigación/aprendizaje, elegir el método etnobiográfico como estrategia para presentar sus narrativas tanto en el texto como en el film. Este intento fue (y es), una aproximación comprensiva y sensible. Para lograrla consideré que la

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

fluida oratoria de mis interlocutoras era la mejor herramienta para presentar la riqueza y sutilezas del pensamiento guaraní, que se revelan vívidamente en la lucha por su territorio.

Sus formas expresivas -orales y corporales- integran buena parte de lo escrito (producto de la investigación a la que me refiero) y constituyen el andamiaje con el que hemos construido el documental.¹⁴ Este último fue pensado consensuadamente como un recurso para que el espectador se aproxime a la concepción que el pueblo guaraní tiene del territorio -constitutivo de su ontología, de su ser-, presentar los casos, denunciar el expolio territorial que sufren y, si se leyeran los textos vinculados con eso, se pudieran relacionar ambos registros. La decisión de que el eje en torno al cual que se construiría el relato fuese el territorio obedeció a que así lo prefirieron ellas.

Ha sido Jorge Prelorán quien creó el concepto de “etnobiografía” como estrategia fílmica. En “El cine etnobiográfico” (2006)¹⁵, expone cómo arribó a ese estilo narrativo que hemos podido apreciar en buena parte de sus trabajos (“Hermógenes Cayo, imaginero” y “Cochengo Miranda” sean tal vez los más reconocidos). Más allá de los reparos que encuentro en su forma de entender la labor del antropólogo, del cineasta y de interpretar el encuentro intersubjetivo, me interesa su propuesta de aproximarnos desde la historia de una vida y sus gestos cotidianos al universo colectivo que comparte cada persona. Valoro además su premisa ética de respetar al otro en sus tiempos, de trabajar en consenso y sus meditaciones sobre los límites lábiles entre persona y personaje.

Aún más me identifico con la etnobiografía en los términos que propone Gonçálves (2012): una forma de representación compleja, dialógica, en la que investigador y cineasta están directamente involucrados e interactúan con sujetos situados en un contexto puntual, cuyo trasfondo son las percepciones de

¹⁴ Particularmente relevante en este aspecto es, a lo largo de todo el film, el ejercicio de caminar de cada una de las protagonistas, por lo que ello significa para el pueblo guaraní: no es un mero desplazamiento en el espacio, se trata de un desplazamiento ontológico, de un proceso existencial. Un análisis profundo de esto lo ofrece Ladeira, María Inés (2014), *O caminhar sob a luz: Território mbya à beira do oceano*, São Paulo, Centro de Trabalho Indigenista.

¹⁵ Prelorán, Jorge (2006), *El cine etnobiográfico*, Buenos Aires, Catálogos.

alteridad que cada uno tiene¹⁶. Toda la investigación ha estado atravesada por esta necesidad y voluntad de diálogo recíprocas.

A medida que avanzaban nuestros intercambios se fue tornando evidente que, para lograr una aproximación al modo en que mis interlocutoras interpretan su condición existencial y las relaciones con los otros (el mundo blanco, capitalista), era central presentar la tensión permanente entre la necesidad de mantener nutrida la relación simbiótica con la tierra como espacio vital (Mura 2006)¹⁷ -o como lo expresan ellas, del *ñande reko* con *ñande iwi*¹⁸- y por otra parte la exigencia de interactuar con el mundo occidental desde la propia condición ontológica, que se sustenta en lo que Viveiros de Castro conceptualiza como “metafísica caníbal”¹⁹.

Dado que los límites de este artículo están orientados a compartir solamente algunas ideas y experiencias en torno a recursos que ofrece la Antropología Visual para evidenciar la labor colaborativa entre quien pretende hacer etnografía y las personas que participan como interlocutoras, no resulta pertinente ahora profundizar en estos conceptos, sin embargo es importante expresar brevemente que para el pueblo guaraní la relación con la tierra, el río, los antepasados, con los demás seres, es de permanente interacción e intercambio, de reciprocidad y tensión. En términos cosmológicos esa reciprocidad y tensión se expresa a través de la idea de transustanciación, que permite adquirir distintas “personidades” que pueden ser investidas alternativamente (Viveiros de Castro 1986, 2011). Es

¹⁶ “En este sentido, el concepto de etnobiografía empleado aquí no es un intento de producir una visión auténtica desde adentro procurando ‘aprender un punto de vista nativo’, sino más bien un modo de definir la compleja forma de representación del otro que se realiza en cuanto construcción de diálogo, en que el cineasta y el antropólogo están directamente implicados. Por lo tanto, etnobiografía es, ante todo, producto de una relación y de sus implicaciones, a partir de la interacción de personas situadas en sus respectivas vidas y culturas, teniendo como telón de fondo sus percepciones sobre la alteridad”. (Traducción propia) Gonçalves, Marco Antonio (2012), “Etnobiografía: biografía e etnografía ou como se encontram pessoas e personagens”, en *Etnobiografía, subjetivação e etnografía*, Rio de Janeiro, Sete Letras, pp.19-42.

¹⁷ Mura, Fabio (2006), *À procura do “bom viver”: Território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa*, tesis doctoral inédita, Museu Nacional (PPGAS-MN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁸ *Ñande reko*: nuestro modo de ser, nuestra cultura, nuestra identidad. *Ñande iwi*: nuestra tierra, donde *ñande* quiere decir nuestro.

¹⁹ Viveiros De Castro, Eduardo (2011), *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires, Katz Editores; Viveiros de Castro, Eduardo (1986), *Araweté: os deuses canibais*, Río de Janeiro, Jorge.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

así que en este mundo la existencia es un constante devenir. Personas humanas pueden transformarse bajo ciertas circunstancias en personas no humanas y viceversa. A la posibilidad de investir distintas *personidades* el autor la llama principio de predación y su formulación teórica desde el pensamiento indígena amazónico (particularmente en la gran familia tupinambá, vinculada a la guaraní) es designada por el autor como “metafísica caníbal”.

A continuación llegué a concluir que la idea de un cambio coordinado de puntos de vista hacía más que describir la relación entre las versiones araweté y tupinambá del motivo caníbal. Ese cambio manifestaba una propiedad del propio canibalismo tupí; en cuanto esquema actancial. Entonces lo definí como un proceso de trasmutación de perspectivas, en el que el «yo» está determinado en cuanto «otro» por el acto de incorporación de ese otro, que a su vez se convierte en un «yo», pero siempre en el otro, literalmente “a través del otro”²⁰.

Incorporar al otro para seguir siendo. Predación simbólica, en esta capacidad de asimilar al “otro” que posee el pueblo guaraní es donde -pienso- se explica el extraordinario genio de transformación que es al mismo tiempo resistencia y reafirmación de su identidad, construida día a día. Destacarlo ha sido una de las metas del trabajo que realizamos conjuntamente con las protagonistas de mi relato, sin por ello negar o sesgar las condiciones de desigualdad, de brutal explotación y despojo a las que vienen siendo sometidos desde hace siglos, sino enfatizando cómo ellas lo viven y se reivindican a sí mismas como mujeres indígenas²¹.

Por eso lo que he pretendido en la investigación no ha sido mostrar una “visión desde adentro para aprender un punto de vista nativo” (parafraseando a Geertz y retomando a Gonçalves), sino representar, desde una apuesta dialógica y comprensiva, esa concepción de la relación entre el ser guaraní (individual y colectivo) con la tierra, en contextos que claramente cambian, con agentes que activamente participan de esos cambios y con una intervención bien concreta de mi parte.

²⁰ Viveiros de Castro, Eduardo, 2011, *Ob. Cit.*, p.143.

²¹ Esta decisión se sustenta en la posición de presentar a las personas indígenas con capacidad de acción y decisión, vulnerables por ser permanentemente vulnerados por las políticas estatales y los embates del capitalismo, no por carencia de recursos intelectuales o culturales para afrontar la vida cotidiana y “el mundo moderno”, como muchas veces son conceptualizados.

FLORENCIA BOASSO

Porque para los guaraníes, la condición ontológica, el Ser, sólo es completo cuando está inscrito en un territorio. Ese territorio es colectivo, de múltiples dimensiones físicas y metafísicas, habitado por seres humanos y no humanos. Personas y tierra son simbiosis. Insistentemente los guaraníes nombran a *ĩwi* como la madre. Y esto no es una mera expresión metafórica o poética, es una condición real y palpable. De la tierra se obtienen los alimentos que nutren a todos los seres; si esos alimentos se logran a través de la interacción íntima y directa con la madre, serán capaces de constituir y consolidar cuerpos sanos y fuertes. A la madre a su vez, hay que cuidarla, defenderla. Y eso se hace mediante el laboreo, la siembra, evitando el uso de productos tóxicos (tales como los agroquímicos), respetando a sus demás hijos, en el acto de recordar y narrar la vida. En el territorio está inscrita la historia. Por eso la lucha por el territorio frente a la avanzada destructiva de la frontera agropecuaria, el monocultivo y la agroindustria no puede reducirse al resguardo de un recurso económico o a los límites de un polígono en un plano, involucra una defensa al equilibrio cosmológico imprescindible entre los seres humanos, no humanos y lo trascendente entendido como deidades protectoras. Supone una condición ontológica que las protagonistas hacen evidente con diversos recursos expresivos que han sido fundamentales a lo largo de todo el registro audiovisual.

La relación con *ĩwi* y ella en sí misma es fuente de sabiduría. Así lo testimoniaba Mónica cuando, en un encuentro que tuvimos me relataba que su abuelo, pese a todas las ignominiosas estrategias de expulsión del Ingenio Tabacal sobre las comunidades guaraníes que habitaban el lugar que ellos reconocen como La Loma (que se extiende entre las actuales localidades de Pichanal y Orán) le decía: “No me voy a ir. Tiene que entender, m’ija, aquí está mi sabiduría”.

Lo que lleva a destacar otro aspecto fundamental de la cosmología guaraní: el valor de la palabra. Los trabajos de Cadogan²², Chamorro²³ y Clastres²⁴ dan cuenta de ello: La palabra es don divino, nutre el ser, permite a los humanos erguirse sobre sus pies. La palabra nutre a la tierra y se nutre de ella, por eso el

²² Cadogan, León. (2014). “Capítulos I, II y IX”, *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. España, Ediciones Epoteia.

²³ Chamorro, Graciela (2004), “La buena palabra. Experiencias y reflexiones religiosas de los grupos guaraníes”, *Revista de Indias*, vol. LXIV, N° 230, pp. 117-140; Chamorro, Graciela (2008), *Terra madura yoy araguyje. Fundamento da Palavra Guarani*. Brasil, Universidade Federal da Grande Dourados.

²⁴ Clastres, Pierre (1993), *La palabra luminosa: mitos y cantos sagrados de los guaraníes*, Argentina, Ediciones del Sol.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

ejercicio de narrar, una y otra vez el territorio es también una forma de cuidarlo y habitarlo²⁵. Esa es una de las más importantes razones por las cuales decidí privilegiar, tanto en el texto como en el film, el relato en primera persona de las tres protagonistas de la investigación, su *palabra*. Matilde, Mónica y Gregoria, mujeres guaraníes que desde su condición actual luchan por reivindicar el derecho de su pueblo a la lengua, al territorio, a ser. Sus testimonios expresan claramente la capacidad de conjugar saberes del “otro”, del mundo blanco -claves burocráticas, comprensión del lenguaje legal, especialmente- con espacios de participación colectiva y roles de mando, todo eso mientras sostienen principios que tienen particular importancia para su condición de mujeres en términos de socialidad (Strathern 1988)²⁶ guaraní, como son la maternidad y dar el alimento²⁷.

Desde la situación particular de cada una de nosotras hemos ido tomando decisiones que dieron contenido al texto y al documental. Qué confiar y qué no a nuestra interlocutora, en qué momento hacerlo, con qué énfasis, han sido

²⁵ Graciela Chamorro explica por ejemplo lo que sucede con los guaraníes en el Mato Grosso: “Hoy, en medio de los conflictos debidos a los estudios histórico antropológicos en vistas a la demarcación de la tierra indígena en el Mato Grosso del Sur, los líderes indígenas son cuestionados a veces por reclamar tierras desmontadas y desprovistas de las virtudes generativas que describen en sus imágenes espaciales. A eso ellos acostumbran responder que hoy la tierra es débil porque en ella la oración es débil; cuando la comunidad la ocupe nuevamente podrá embellecerla con su historia, que es su palabra; entonces la tierra y la palabra se fortalecerán mutuamente. (...) La tierra está cansada y decadente porque los seres protectores de las plantas y los animales fueron también expulsados de esas áreas. Pero ni ellos ni las simientes murieron. Están debajo de la tierra, esperando que la tierra sea liberada. Entonces las simientes y los brotes de las miles de especies de plantas van a buscar de nuevo la luz del sol y los dueños protectores del monte y de los animales tendrán nuevamente lugar en la tierra. Para eso es necesario tiempo y paciencia. Chamorro, (2010), “Imagens espaciais utópicas. Símbolos de liberdade e desterró nos povos guarani”, *Indiana*, 27, pp. 94.

²⁶ “La socialidad es una cuestión de la colectividad, que está generalizada porque la vida colectiva es intrínsecamente de carácter plural”, afirma la autora (traducción propia). No existe el individuo en los términos en que lo entendemos en occidente, sino que la persona se constituye en la relación con el otro. Por esa misma razón, el género y sus implicancias se define en relación con la colectividad en que se inscribe esa relación. Strathern, Marilyn, (1988), *The Gender of the Gift: Problems With Women and Problems With Society in Melanesia Studies in Melanesian Anthropology*, Estados Unidos, University of California Press, pp. 12.

²⁷ Sobre esto también puede consultarse: Boasso, Florencia (2017), *El cerco y el poder: Agencia en las narrativas y prácticas del lugar de mujeres guaraníes*, Tesis de maestría, inédita, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador.

cuestiones sopesadas por cada una dentro de un espectro amplio de contingencias y de emociones. La mía ha sido una propuesta de narrar desde la “objetividad encarnada”, y el valor de los “conocimientos situados”:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza²⁸.

En consonancia con ese posicionamiento, la objetividad encarnada debe ser expresada atendiendo a las condiciones en las que se construye, en su contexto, por eso he enfatizado -tanto en lo escrito como en el film- la presentación de mis interlocutoras inmersas en sus vidas cotidianas, en sus espacios vitales, de acuerdo a sus tiempos, sus lugares.

La manera en que se fue gestando el trabajo estuvo orientada por la premisa de atender a sus intereses, sus propuestas, sus comentarios, con la disposición de modificar, transformar, reelaborar todo lo que fuera necesario para que el producto final fuera de consenso. Mi idea inicial había sido (y así se los propuse) debatir sobre el poder desde las mujeres guaraníes. Ellas, como ya he mencionado, propusieron en cambio que el énfasis estuviera puesto en el territorio. De allí que a medida que avanzaba la investigación e íbamos ahondando en sus ideas y preocupaciones, fuera haciéndose cada vez más potente la narración de las múltiples y complejas dimensiones que tiene el territorio para el pueblo guaraní desde su mirada y acción como mujeres. Es la lucha por él la que orienta sus pensamientos, acciones y demandas cotidianas. Es por eso que, si bien he ponderado la cuestión del género y el poder, dejó de ser el eje de la investigación.

El título del film también fue decidido entre todas, una tarde en que nos reunimos a compartir antiguas fotografías, experiencia de la que hablaré enseguida.

²⁸ Haraway, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Barcelona, Cátedra, p.335.

Imagen 2: Escena del documental con las tres protagonistas.



Fuente: imagen propia.

Entrelazar narrativas

Comenté antes que algo que me atrapó de las protagonistas de la investigación desde que las conocí ha sido su oratoria, la capacidad de comunicar bellamente sus ideas, su forma de ver el mundo. Me conmueve además su valentía y perseverancia. Habiendo aprendido que la palabra para el pueblo guaraní es un don divino mediante el que se manifiesta el alma, comprendí que privilegiar el estilo narrativo de estas lideresas no era solamente un recurso expresivo para mi producción, sino una necesidad ética y política.

La estrategia metodológica que empleé para lograrlo estuvo orientada por sus intelectualidades. Volver sobre el registro sonoro en soledad me permitió alcanzar una comprensión sensible de conceptos nucleares que, por otra parte, han sido presentados por diversos estudiosos del pensamiento guaraní. Escuchar más de una vez lo narrado por ellas gracias a las posibilidades que abre la grabación de sus voces orientó decisiones en torno a la estructura del texto etnográfico y al estilo fílmico. Por poner sólo algunos ejemplos: Matilde me explicó la importancia del “caminar”, que no es un mero desplazamiento corporal y geográfico, sino

FLORENCIA BOASSO

una condición existencial. Se camina la vida, pudiera decirse. Por ese motivo a lo largo del documental se privilegia esa acción. Mónica por su parte puso mucho énfasis en recordar cómo era la vida en comunidad en el lugar concreto del que fueran expulsados por el Ingenio Tabacal, y cómo se organizaba la vida entonces, por eso era importante acompañarla a hacer un recorrido histórico y vivencial por aquellas tierras. Gregoria destacó la relación de amor y respeto que se debe a la madre tierra, por qué trabajarla es ser uno con ella, cuidarla, de allí que se ponga énfasis en las acciones cotidianas que mantienen vigoroso el vínculo con *ñande iwi*.

El relato audiovisual procuró dar total relevancia a sus voces e imágenes. Teniendo en cuenta que todo el producto estuvo intervenido por quien escribe -pues recayó principalmente en mí la elección de dónde colocar la cámara, qué imágenes filmar, en qué momentos, cómo debían ser montadas- pensé que en lo que se refería a voz e imagen lo más respetuoso era dejar que fueran ellas las que expresaran sus ideas, demandas, aspiraciones. Por eso no hay ni voz en off ni ningún otro recurso hablado que introduzca a las protagonistas o que intente explicar nada. Del mismo modo, consideré que incorporarme o a mis reflexiones en el film no contribuiría a destacar las figuras de Gregoria, Mónica y Matilde, ni los múltiples matices de sus estampas y pensamientos. El uso reiterado de planos cortos y medios estuvo orientado a propiciar un encuentro intimista entre ellas y el espectador.

Es así como el documental se compone de tres capítulos, en los cuales se va presentando a cada una de ellas en su cotidianidad, y mediante sus relatos y sus presencias van comunicando su visión del mundo, su lucha. Al final del film se reúnen para recordar juntas la vida colectiva, las tierras que les fueron arrebatadas y para hacer una apuesta al futuro. Ninguno de esos testimonios fue guionado (si bien hubo una idea/guion que se fue construyendo colectivamente y orientó la realización documental). La única escena que fue propuesta por mí fue una en que Matilde narra a una de sus hijas de la historia del Palo Borracho. Sobre esto último quiero hacer un breve paréntesis.

En el tiempo en que empecé a visitar a Mónica, ella me compartió un relato que quedó grabado en mi memoria. Contó que los abuelos decían que hace muchos, muchos años había en la comunidad una jovencita muy bella que era codiciada por los capataces del Ingenio Tabacal (empresa que expropió los territorios de las tres comunidades a las que pertenece cada una de ellas). Un día quisieron acorralarla y violarla, pero ella logró escapar corriendo hacia el monte. Allí se quedó muy quieta y de su cuerpo empezaron a nacer espinas, ramas, hojas y terminó convertida en un Palo Borracho (*Samouï* en guaraní, *Ceiba chodatii* por su taxonomía en latín).

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

Imagen 3: Escena en que Matilde narra a su hija la historia del palo borracho.



Fuente: imagen propia.

La historia me conmovió, no solamente porque denuncia una situación a la que se han visto expuestas muchas generaciones de mujeres guaraníes -la de la violencia de género y abusos sexuales por parte de los “patrones” y los blancos-, sino por la capacidad de esa mujer de transformarse en otro ser para no dejar de ser -ya me referí a la transustanciación como expresión de conceptos metafísicos- y representar la permanencia y raigambre de los guaraníes en esas tierras, señal física e indeleble en su territorio.

Pensando maneras de expresar en el audiovisual algunos conceptos e imágenes que pudieran aproximarse a la intelectualidad/ espiritualidad guaraní, recordé la historia que me había compartido Mónica. Fue así que cuando visité a mis tres protagonistas para iniciar esta nueva etapa de investigación, les pregunté si les parecía que la historia del *Samoü* podía presentarse en el documental y si ellas consideraban que con eso podía significar a las mujeres guaraníes que luchan y no se rinden.

Las otras dos protagonistas (Gregoria y Matilde) no habían escuchado esa historia, pero no se mostraron sorprendidas. Más bien escucharla les permitió compartir conmigo relatos de sus madres, quienes reiteradamente les habían

FLORENCIA BOASSO

hablado del maltrato y violaciones a las que habían sido sometidas las mujeres guaraníes por parte de los “ingenieros” del Ingenio. De hecho, Gregoria agregó un relato: en una oportunidad, un representante del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas le preguntó a una mujer guaraní cómo es que tenía tez y ojos claros, a lo que la mujer respondió: “¿Usted nunca escuchó de las violaciones de los hombres blancos a las mujeres guaraníes?”.

La reflexión que siguió fue que aquella jovencita había recibido la protección de Yanderu Tumpa (Nuestro Dios Padre), que le otorgó el poder de transustanciación, de transformar su cuerpo en el de un Palo Borracho.

Como recurso adicional para hacerme presente en el film, elegí la canción “Mapu Kimün” de la artista mapuche Anahí Rayén Mariluan -a quien agradezco profundamente su autorización para usarla- que enlaza cada capítulo y que permite expresar mis propios sentimientos sobre lo que va sucediendo. Tuve dudas en usar la canción porque la artista no es guaraní, y por tanto lo conversé con ellas. Propusieron que diera mayor destaque a las piezas musicales guaraníes que ya tenía el film. Acordaron que, aunque no fuera guaraní, la canción expresaba un sentimiento que comparten los pueblos originarios por la tierra, por tanto no había objeciones que hacer a que fuera parte del relato fílmico.

Puede ser un riesgo tomar historias como la del Palo Borracho para introducir al complejo pensamiento metafísico del pueblo guaraní (o cualquier explicación de esas características que den las intelectualidades indígenas) porque hay una tendencia a hacer un uso folklorizante de ellos, donde no hay coetaneidad posible²⁹. Habiéndolo sopesado, consideré que era una buena manera de aproximar la cosmología guaraní al entendimiento de quien mire el documental; en ese aspecto era necesario para respetar y evidenciar las múltiples dimensiones que tiene el territorio en su pensamiento, además de las muchas variantes de habitarlo y pertenecer a él. Asociado a ello, la historia tiene un valor de denuncia hacia los atropellos y violencias del mundo blanco que es elocuente. Pienso que viendo a estas mujeres en sus vidas cotidianas y contextos concretos

²⁹ Un autor a mi criterio necesario por sus reflexiones en torno a cómo los antropólogos construimos en nuestros relatos sujetos fuera del tiempo es Johannes Fabian. Particularmente, Fabian, Johannes (1983) *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Other*, New York, Columbia University Press. Para analizar el uso folklorizante de imágenes de indígenas en la antropología y crónicas hay varias obras que pueden consultarse: Massota, Carlos (2007), *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del S. XX*, Buenos Aires, La marca editora; Naranjo, Juan (ed.) (2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili; Poole, Déborah (2005), “An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies”, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 34, pp. 159-179, entre otras.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

puedo aspirar a que el espectador al menos se lo cuestione. Ignoro si lo he logrado. Finalmente, de eso se trata también abrir las posibilidades del sentido mediante el “intervalo reflexivo”:

Radicalmente plural en sus posibilidades, la reflexividad no es una simple cuestión de rectificación y justificación. (Subjetivación.) Lo que se pone en movimiento en su praxis son los vínculos generadores del yo entre distintas formas de reflexividad. Por tanto, un sujeto que se señala a sí mismo/a como sujeto en proceso, una obra que expone sus propiedades formales o su propia constitución como obra, está condenada a alterar el propio sentido de identidad, la distinción familiar entre lo Mismo y lo Otro, puesto que este último ya no se sostiene en una relación reconocible de dependencia, derivación o apropiación. El proceso de constitución de uno mismo también es el proceso en que uno mismo duda y pierde su seguridad. La paradoja de este proceso radica en su inestabilidad fundamental; una inestabilidad que suscita el desorden inherente a cualquier orden. El “núcleo” de la representación es el intervalo reflexivo³⁰

El concepto de “intervalo reflexivo” ha sido una fuente de inspiración destacable en este trabajo: aquél espacio entre el significado y lo que se ofrece como “verdad” que se produce en la representación. El debate de la autora allí gira especialmente sobre una crítica tenaz a la producción del cine documental antropológico, además de debatir qué implica hacer un producto reflexivo. Su propuesta audiovisual es la de evidenciar la presencia de del realizador, los artificios de la imagen, además del efecto de realidad de esta clase de cine.

Como explicaba anteriormente, de lo que se ha tratado este trabajo es de construir un relato consensuado, por lo que su eje es la denuncia de la expropiación de los territorios y la explicación de las consecuencias que esto tiene sobre la vida de la gente guaraní desde la conceptualización de tres lideresas. Es así que consideré que intervenir con apariciones mías en el documental para evidenciar la presencia de quien realizaba el audiovisual resultaba improcedente. Finalmente, el producto no se trataba de eso sino de destacar el pensamiento y acción de esas mujeres, que demandan urgentemente la restitución de sus espacios vitales y el respeto por sus derechos identitarios. La manera de señalarme como “sujeto en proceso” fue más bien la de narrar en el texto ese devenir y evitar asumir el control sobre lo que ellas decían u orientar sus relatos, buscando alternativas en la escritura, teniendo presente que como la autora sostiene “el significado no puede imponerse ni negarse” (2008).

³⁰ Trinh Minh-Ha (2008), “El Afán totalitario de significado”, *Revista del Archivo de la filmoteca*, N° 57-58, p. 242.

Para propiciar el intervalo reflexivo en un terreno que abonara -parafraseando a Haraway (1995)³¹- una conversación desde la multiplicidad de saberes, sensible al poder y donde se reconozca el ejercicio científico como aquello parcialmente comprendido, debía buscar una alternativa para que esa conversación articulara el contenido.

Todo el que alguna vez haya tenido ante sí la tarea de la transcripción sabe que es algo sumamente complejo y que es imposible transmitir en el texto la innumerable cantidad de matices que tiene la voz, el diálogo, el uso de las pausas, los silencios. Esas deformaciones en las que uno incurre cuando lleva lo hablado y vivido a la escritura pueden hacerse más evidentes con el audiovisual. Y como el trabajo de investigación fue gestado como una sola obra, pero expresada con dos lenguajes diferentes -que pretendí complementarios más que redundantes- resolver la presencia de las voces de mis interlocutoras en el texto fue otro de los desafíos.

Es así que elegí presentar en lo escrito -además de las obligatorias y necesarias discusiones sobre mis fuentes de inspiración teóricas y mis estrategias metodológicas- un capítulo por cada una de mis interlocutoras en el que sus relatos fueran los estructuradores de mis reflexiones e interpretaciones y tuviesen la mayor autonomía posible del propio.

He dicho: la discusión central que atraviesa la investigación, es la del territorio como necesidad ontológica para los guaraníes y las maneras en que ellas lo construyen, habitan los lugares, los sueñan y los narran. Sobre esto mis protagonistas tienen sobrados argumentos, que cada una va profundizando en sus historias de vida, en las que se detienen a reflexionar sobre cuestiones especiales que tienen que ver con su sentir y pensar.

Apoyándome en esa solvencia, los capítulos dedicados a Mónica, Matilde y Gregoria inician con análisis y deliberaciones propias de las dimensiones ontológicas que cada cual resalta y luego todo el resto está dedicado a su historia de vida, en sus propias palabras. Historias que a su vez están en diálogo con comentarios al margen o aclaraciones hechas por ellas mismas, o fragmentos de testimonios de otras personas de sus comunidades (además por supuesto de estar vinculadas entre sí por infinidad de detalles, momentos históricos, pertenencia étnica, de género y demás). Para ello utilicé el recurso de insertar cuadros de texto *dentro* de sus narrativas, como alternativa para aportar mayor textura a lo que se está leyendo y haciendo presente de alguna manera pensamientos propios y del

³¹ Trinh Min-Ha, 2008, *Ob. Cit.*, pp. 245.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

colectivo en el relato compartido, asumiendo que la linealidad de la escritura lo limita muchísimo.

En ningún caso -tanto en el texto como en el film- procuré dar explicaciones sumarias o interpretar lo que ellas expresan. Apuesto a que en ese hiato entre mi elaboración intelectual y la de ellas pueda gestarse el intervalo reflexivo, una representación que trascienda los intereses y aspiraciones de quien escribe. Hay muchas aristas de sus relatos que no son desplegadas porque interpreté que iban más allá de los límites de esta investigación y también asumo que el proceso de aprendizaje junto a ellas está inacabado, por lo mismo puede haber cosas no comprendidas, o comprendidas parcialmente.

De manera similar a lo que uno hace cuando edita el audiovisual, en la escritura operé seleccionando y ordenando -si bien interviniendo de manera muy escueta- sus extensos relatos: sobre las muchas páginas de transcripción de las conversaciones trabajé quitando las redundancias cuando no aportaban al énfasis; di un orden más o menos cronológico que no es exactamente el orden en que me fueron contadas las cosas. Usé notas aclaratorias en el exclusivo caso de la utilización de términos que pudieran resultar extraños a los lectores por estar en lengua guaraní o ser modismos locales.

Un encuentro entrañable con la fotografía

Los relatos y experiencias de vida de las protagonistas de este trabajo están entrelazadas, anudadas a recuerdos que, si bien son expresados desde su condición de individuos, se inscriben en la memoria colectiva. Pensé que mediante fotografías antiguas se podía propiciar la puesta en común de las vivencias y hacer una semblanza compartida de la historia de los guaraníes en el Norte de Salta. De modo que apliqué una técnica propuesta por Collier (2009)³², llamada foto elicitación (anglicismo de provocación), compartiendo un grupo de fotografías realizadas por Enrique Palavecino entre las décadas de 1930 y 1940, que integran el fondo documental del Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti” de la Universidad de Buenos Aires (en adelante AMEUBA), cuyas autoridades gentilmente autorizaron su utilización para ese trabajo y la presente publicación, y a quienes estoy muy agradecida.

³² Collier, Malcom (2009), “Photographic Exploration of Cultural and Social Experience”, en Strong, Mary & Wilder, Laena (Eds.), *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*, Austin, The University of Texas Press, pp. 13-32.

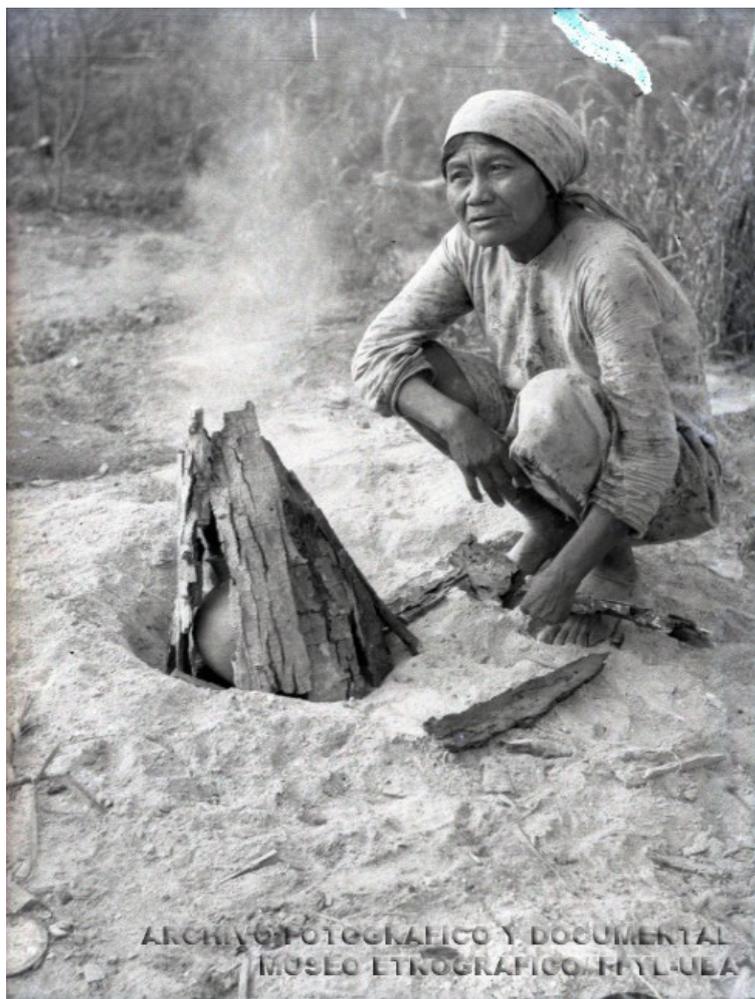
FLORENCIA BOASSO

Las imágenes pasaron por dos momentos de elicitación. Primeramente conmigo: frente a la colección de más de cien fotografías que me habían facilitado (sin ninguna referencia a fecha exacta ni lugar) las fui recorriendo y mientras lo hacía muchas de ellas me empezaron a resultar familiares, conocidas a partir de las narraciones sobre las que mis protagonistas han retornado a lo largo del tiempo (remembranzas de la vida en el monte, escenas de la vida comunitaria, actividades cotidianas). A partir de esas sensaciones fui seleccionando un grupo, hasta completar las que yo consideré que estaban vinculadas a sus evocaciones y con ellas me fui a visitarlas.

La segunda fue con Matilde, Gregoria y Mónica. Una tarde nos reunimos en *Iguopeygenda* para conversar y recordar. Todo fue reflejado en imágenes que cierran el documental. En ese encuentro con ellas y las imágenes traté de intervenir lo menos posible, privilegiando el diálogo entre las protagonistas y prestando atención a sus comentarios, sentires. La carga emotiva de ese encuentro y lo que aprendí de él difícilmente pueda ser expresado en estas líneas, sólo decir que cuando vuelvo a esas imágenes de la reunión me siento casi tan conmovida como entonces. Ellas, por su parte, atesoran las fotografías como otra manera de testimoniar su historia, su ser en el mundo.

A modo de ilustración, ofrezco ahora unas pocas imágenes compartidas esa tarde y algunos de los comentarios y remembranzas que se suscitaron mientras las iban viendo. Los pies de foto corresponden a los nombres que les fueron dando.

Imagen 4: *Mujer cociendo una olla.*



Fuente: AMEUBA, Fondo Palavecino, N^a inventario 570-642.

“Así mi abuela también hacía todo [la cerámica]... teníamos que ir a buscar cáscara porque la leña si no lo partía [en la cocción]”³³.

³³ Entrevista a Gregoria López, realizada en el marco de la investigación de tesis de Maestría en Antropología Visual *El cerco y el poder: Agencia en las prácticas y narrativas del lugar de mujeres guaraníes*. FLACSO-Ecuador, durante los meses de abril a septiembre de 2016, cuya dirección estuvo a cargo de Ana Lucía Ferraz Camargo (<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/11384>)

Imagen 5: *Patio.*



Fuente: AMEUBA, Fondo Palavecino, N° de inventario 570-301.

Me acuerdo que a la mañana todas las mujeres se reunían en el patio. El patio es compartido, y ahí era su confidencia, que hablaban, que también se contaban el sueño. “¿Y qué será?” Decían, “¿Qué será? Porque yo soñé esto, soñé aquello”, y se acordaban de aquellos tiempos...³⁴.

³⁴ Entrevista a Mónica Romero, realizada en el marco de la investigación de tesis de Maestría en Antropología Visual *El cerco y el poder: Agencia en las prácticas y narrativas del lugar de mujeres guaraníes*. FLACSO-Ecuador, durante los meses de abril a septiembre de 2016, cuya dirección estuvo a cargo de Ana Lucía Ferraz Camargo (<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/11384>)

Imagen 6: *Bailando pimpim.*



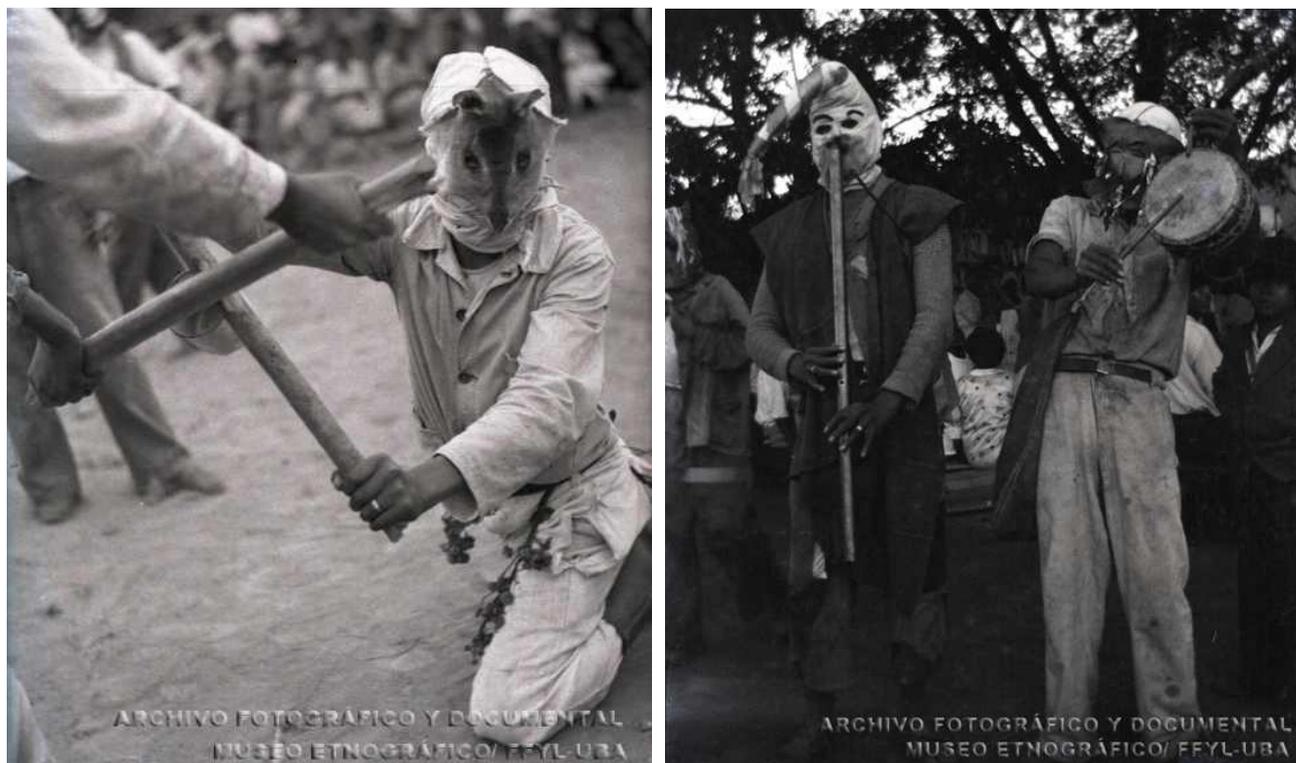
Fuente: AMEUBA, Fondo Palavecino, N° de inventario 570-642.

(...) porque al frente hacían semejante Pimpim,³⁵ grandísimo! ¡La rueda grande! ¡En toda la noche bailaban y bailaban! ¡Chicha que preparaban! Y a mí me gustó de chica. Yo disparaba para el frente cuando mi papá dormía la siesta³⁶.

³⁵ El término *pimpim* se usa alternativamente para nombrar a la danza circular que se realiza en tiempos de carnaval y al carnaval mismo, llamado en guaraní *arete*.

³⁶ Entrevista a Mónica Romero, realizada en el marco de la investigación de tesis de Maestría en Antropología Visual *El cerco y el poder: Agencia en las prácticas y narrativas del lugar de mujeres guaraníes*. FLACSO-Ecuador, durante los meses de abril a septiembre de 2016, cuya dirección estuvo a cargo de Ana Lucía Ferraz Camargo (<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/11384>)

Imagen 7 y 8: Mascaritas en el pimpim.



Fuente: AMEUBA, Fondo Palavecino, N° de inventario 570-207 y N° 570-519.

Porque el Arete se sacaba en el monte. Ahí hablaba (en este caso era el papá, porque era el campinta Arete Iya). Él hablaba y decía, en idioma él decía gracias a todo: a la siembra, de lo que se había cosechado, a la salud, todo, todo lo que es la vida, todo eso habla el campinta. Y bueno, ahí se da lo que se ha cosechado. Por ejemplo, la batata. No todo lo que han cocinado, porque eso también se sacaba para ir repartiendo a la gente. Entonces te da una batata, dos batatas, todo lo que estaba cocido, ahí. Coca, cigarrillos, todo eso. Y también, a la vez, nombraban a los que ya no estaban. Porque dicen que las máscaras, todos esos que se ponen mascarita³⁷, dicen que serían los que ya murieron³⁸.

³⁷ Mascaritas se llaman a quienes representan los antepasados (*chamue* o *Chami*).

³⁸ Entrevista a Matilde Tucu, realizada en el marco de la investigación de tesis de Maestría en Antropología Visual *El cerco y el poder: Agencia en las prácticas y narrativas del lugar de mujeres guaraníes*. FLACSO-Ecuador, durante los meses de abril a septiembre de 2016, cuya dirección estuvo a cargo de Ana Lucía Ferraz Camargo (<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/11384>)

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

El encuentro de esa tarde fue el momento en que se hizo propicio decidir juntas el título del documental. Yo deseaba que en algún momento se nombrara al Palo Borracho, porque consideraba que su historia encierra claves interpretativas del pensamiento guaraní muy profundas. Ellas por su parte decidieron que el título debía ser en su lengua materna y que debía hacer referencia a la lucha, de allí que finalmente fuera *Samoü. Kuaa kuñareta ñeraroregua*³⁹.

La alternativa de la foto elicitación fue un recurso valioso también para ahondar en las posibilidades que abre el método biográfico. Además de que el ejercicio de compartir las fotografías nos alegró el alma, permitió reafirmar que trabajar a partir de sus testimonios de vida reforzaba la diversidad de dimensiones que tienen sus reclamos, la riqueza de sus narrativas, el sentido colectivo en el que se inscriben sus biografías.

Roland Barthes, en su libro “La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía”⁴⁰, afirmaba:

En el tiempo (a principios de este libro: qué lejos queda) en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (el studium) y ese rayado inesperado que acudía a veces a atravesar ese campo y que yo llamaba punctum. Ahora sé que existe otro punctum (otro “estigma”) distinto del “detalle”. Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema “esto-ha-sido”, su representación pura.

Y efectivamente, visitar esas imágenes (más de cien) ha sido -particularmente en mi caso- un estigma, un pinchazo, ha involucrado palpablemente mi dimensión humana, carnal y sensible. Me he sentido partícipe y testigo de modo íntimo de lo-que-ha-sido, tantas veces relatado por la gente guaraní. Causa profunda emoción, nostalgia y renueva mi admiración por la entereza para sostener por generaciones la lucha por la identidad, el territorio, el ser.

Lo que ofrecen esas imágenes excede a la propia imagen, excede también la mera evocación, emana de alguna manera una luz que alumbra relatos, emociones. Decía antes que compartir las fotos nos alegró el alma, pero no solamente eso, también nos llenó de nostalgia. Lo destacable es que esa nostalgia en ellas no inmoviliza, impulsa a reivindicar, estimula a relatar, a compartir. Por eso mismo al

³⁹ Cuya traducción aproximada al español es: Palo borracho. Mujeres guaraníes luchadoras.

⁴⁰ Barthes, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, España, Paidós, pp. 146

final del encuentro eligieron mostrar a la cámara el acto doméstico y trascendente de desgranar maíz para hacer *kangüü*⁴¹. En ese gesto, de apariencia simple pero tan profundo, ellas eligen presentar el ser-en-el-mundo que reivindican para sí.

Palabras finales

Pretender ahora dar una conclusión al tan breve bosquejo ensayado aquí sobre los muchos aportes que he encontrado en la Antropología Visual para mi práctica etnográfica resulta imposible. Después de todo, abrir la posibilidad al intervalo reflexivo para quien me ha acompañado hasta aquí también demanda abandonar toda pretensión de alcanzar un producto cerrado, definitivo, concluyente. Más bien me parece oportuno retornar a algunas cuestiones que han sido particularmente estimulantes, dejarlas abiertas al debate, e invitar a la introspección, a permitir que las emociones que nos atraviesan como humanos en el mundo se hagan presentes y evidenciar el conocimiento antropológico como proceso coproducido.

Como dije, incorporar la cámara potencia una reflexión constante sobre la dimensión sensible -además de la intelectual- en el proceso de trabajo. Pensar no sólo qué palabras usar, cómo estructurar el discurso, sino con qué imágenes, sonidos, colores es adecuado representar a nuestros “otros” y al propio devenir como subjetividad interpelada, propone desafíos importantes para el ejercicio de la reflexividad y la multivocalidad.

Para quien asume esas premisas, hacer un relato desde experiencias concretas forma parte de la propuesta. Por eso elegí presentar, si bien de manera escueta, algunos intercambios y aprendizajes transitados en los encuentros intersubjetivos con Matilde, Mónica y Gregoria. El trabajo de investigación que he relatado ha sido orientado por los intereses y urgencias que las atraviesan, mis propias inquietudes y preocupaciones, además del imperativo ético de acompañar procesos de reivindicación de derechos en una apuesta comprensiva, respetuosa de la cosmología guaraní. Desde esa elección, que es también política, articular el texto antropológico con un film documental ha posibilitado dar un testimonio en el que las protagonistas han tomado una participación activa a lo largo del proceso.

⁴¹ *Kangüü* es el término en guaraní de la cerveza de maíz, bebida fundamental para cualquier convite. También conocida como *chicha*, su nombre en quechua.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

La convergencia de ellas tres, por condición de género, edades similares, por ser guaraníes, provocó -a mi criterio- que la elección del método etnobiográfico fuera la más adecuada para la reconstrucción de la memoria y para testimoniar la lucha de toda una vida de esas tres mujeres y su pueblo, al incorporar las dimensiones sensoriales y cognitivas que abre el registro audiovisual. Como señalan Baer y Schnettler (2009)⁴², elegir la opción de filmar historias de vida agrega una gran riqueza al relato, además de acercarnos a la comprensión del conocimiento encarnado al percibir visualmente y escuchar la historia “hecha en el cuerpo” de la persona. En ese aspecto, entrelazar sus historias tiene la gracia de presentar dialécticamente la relación entre el tiempo como ha sido vivido por la persona -aportando matices a la relación entre el tiempo colectivo de los guaraníes y el biográfico desde un enfoque hermenéutico- (Kornblit 2004)⁴³, contrastándolo con el tiempo histórico “oficial”.

He pretendido reforzar esa perspectiva hermenéutica mediante un relato audiovisual intimista, articulado con un texto en el que me he extendido de maneras que no serían posibles en un film -por las características que cada lenguaje tiene- sobre las dimensiones cosmológicas del territorio en el pensamiento guaraní, cuestión esta que como he afirmado antes es fundamental para comprender las sutilezas de las intelectualidades guaraníes y las implicancias de sus reivindicaciones. Por eso las protagonistas son presentadas actuando en sus vidas cotidianas, recorriendo física y emocionalmente el territorio, transitando la existencia, construyendo alternativas, demandando, deviniendo.

Así también, el documental y la transcripción prácticamente íntegra de sus testimonios e historias de vida, me ha permitido presentar de manera palpable, experienciable, algo fundamental para el pensamiento guaraní: la palabra, la voz. Con la voz -que es expresión de la presencia divina en la existencia terrena de las personas humanas (Cadogan 2014, Chamorro 2004, Clastres 1993)- es como los guaraníes, durante generaciones, han enseñado a sus hijos los múltiples ribetes de su cosmología. Con el ejercicio de la memoria a través de la reiterada narración, se reinventan una y otra vez, recrean el ser, habitan sus territorios, los fortalecen. La palabra que se pronuncia es una expresión del alma y encierra un profundo poder.

⁴² Baer, Alejandro y Schnettler, Bernt (2009), “Hacia una metodología cualitativa audiovisual: El video como instrumento de investigación social”, en Merlino, Aldo (coord.), *Investigación cualitativa en ciencias sociales. Temas, problemas y aplicaciones*, Buenos Aires, Cúspide.

⁴³ Kornblit, Ana Lía (2004), “Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas”, en Kornblit, Ana Lía (coord.), *Metodologías cualitativas: modelos y procedimientos de análisis*, Buenos Aires, Biblos, pp. 15-33.

FLORENCIA BOASSO

En el epígrafe que elegí al inicio de este artículo, Eduardo Viveiros de Castro (2011)⁴⁴, interroga al lector proponiendo un desplazamiento de tradicionales perspectivas de la antropología hacia nuevas aperturas, que evidencien que *“los más interesantes entre los conceptos, los problemas, las entidades y los agentes introducidos por las teorías antropológicas tienen su origen en la capacidad imaginativa de las sociedades (o los pueblos, o los colectivos) que se proponen explicar”*. Por su parte, Joanne Rappaport (2007, 2018)⁴⁵ afirma que en América Latina los etnógrafos, mucho antes que sus pares estadounidenses, han asumido la tarea en términos de co-teorización⁴⁶; reconociendo que muchas veces resulta incluso más pertinente llevar adelante actividades vinculadas con la participación directa en demandas, con el involucramiento político y sobre todo trabajando sobre las estrategias metodológicas y teorizaciones que se producen en “el campo”, antes que la preocupación por las formas de representación del texto etnográfico, cuyo producto final raramente resulta significativo para la gente.

Este caso ha sido así. El trabajo en campo ha estado atravesado por la demanda política de las lideresas protagonistas de hacer saber a quien quiera oírlo las condiciones de expoliación a las que históricamente se ha visto sometido el pueblo guaraní. Por eso la dirección que tomó la tarea estuvo orientada por ellas. Las interpretaciones que ofrecí sobre lo que sucede, sobre los alcances de la lucha, las múltiples dimensiones del territorio fueron interpeladas y transformadas según íbamos dialogando. El recurso audiovisual fue una herramienta fundamental en ese aspecto, porque nos permitió a todas retornar sobre lo narrado y a partir de allí profundizar en conceptos desde las intelectualidades de las protagonistas. Junto con ello potenciar el proceso reflexivo de cada una y presentar al espectador/lector un relato hecho desde la memoria encarnada

Como sucede habitualmente en la etnografía, los intercambios con mis interlocutoras y lo aprendido junto a ellas me invita a nuevas preguntas: ¿cómo

⁴⁴ Viveiros de Castro, Eduardo, 2011, Ob. Cit., pp. 14.

⁴⁵ Rappaport, Joanne, 2007, Ob. Cit.; Rappaport, Joanne (2018) “Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica”, en Leyva Solano, Xochitl, Jorge Alonso, Rosalva Aída Hernández Castillo, Arturo Escobar (et. al), *Prácticas otras de conocimiento(s): Entre crisis, entre guerras*. Guadalajara, CLACSO: Cooperativa Editorial Retos, Taller Editorial La Casa del Mago, 2018. Tomo I, https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/buscar_libro_detalle.php?id_libro=1368&campo=autor&texto=.

⁴⁶ “Entiendo la co-teorización como la producción colectiva de vehículos conceptuales que retoman tanto a un cuerpo de teorías antropológicas como a los conceptos desarrollados por nuestros interlocutores. En esencia, esta empresa tiene el potencial de crear nuevas formas de teoría que la academia sólo contempla parcialmente por sus contenidos”. Rappaport, Joanne, 2007, Ob. Cit., Pp. 204.

ANTROPOLOGÍA VISUAL. UN CAMINO PARA COPRODUCIR CONOCIMIENTO

abordar las formas de habitar el lugar nutridas en la cosmología guaraní en marcos de subalternidad y dominación del capital?, ¿cómo se han ido construyendo formas de en-generamiento de las mujeres en el pensamiento guaraní?, ¿qué vinculación guarda esto con procesos de consolidación de liderazgos femeninos del presente?, ¿cómo profundizar la evidenciación de que el relato etnográfico y la producción teórica en antropología son creados colaborativamente?

Coincido con Rappaport en que discursos y militancias indígenas suelen expresarse mediante una reafirmación identitaria que muchas veces -y de manera equivocada- ha sido interpretada como esencialista, cuando en realidad la identidad se construye y disputa como categoría política dinámica con la que los colectivos se proyectan hacia el futuro, más que una reificación del pasado. Espero entonces, a través de las palabras de Gregoria, Matilde y Mónica, de sus seres encarnados, desplegados en el texto y en el film, haber invitado a transitar la tarea en el campo con los recursos metodológicos y teóricos que aporta que la antropología visual, estimulando a debatir maneras en que nuestro oficio puede ser ámbito de coproducción de saberes.