



Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura



*Universidad Nacional del Nordeste*

## Investigación en Artes



Una producción audiovisual con la  
comunidad indígena qom del barrio Mapic  
sobre la noción de "espacio".

Tesista: Josefina Lens



Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura

*Investigación en Artes*

# **Una producción audiovisual con la comunidad indígena qom del barrio Mapic sobre la noción de “espacio”**

**Tesista:** María Josefina Lens

**Dirección:** Catamarca 52, Resistencia

**Cel:** 3794-831016

**E-mail:** mjosefinalens@gmail.com

**Directora:** Dra. Alejandra Reyero

**Codirector:** Dr. Raúl González

*Al espíritu de Kaya,  
que me enseñó la importancia de cerrar ciclos*

a mi madre por el amor y la fuerza

a mi familia - mis amigos por su apoyo y  
colaboración en este camino

a Adriana Rojas y a su familia por abrirme las  
puertas de su hogar y permitirme conocer un  
poco más sobre la realidad qom. Sin sus aportes,  
esta investigación no sería la misma

*Ahora es distinto  
cuando hay mucha vivienda  
hay mirada cerrada*

*menos aire*

*en cambio  
cuando estás en el monte*

*en el campo*

*hay una mirada  
como si sano*

*la mirada*

Don Flores, Barrio Mapic

# ÍNDICE

## Parte I

### *Introducción*

Introducción al problema de investigación.....	1
Algunas preguntas iniciales .....	1
Objetivos.....	2
Justificación .....	3
Antecedentes.....	5
Marco Teórico .....	11
Hipótesis de trabajo .....	16
Metodología.....	16

## Parte II

### *Reflexiones del trabajo de campo*

Mi experiencia. Primeros encuentros .....	17
Estrategias y reflexiones metodológicas.....	18
Inicios del Barrio Mapic .....	19
El Barrio Mapic en la actualidad .....	20
El discurso fundacional.....	21
Narrativa espiral.....	21
La transmisión oral como hacedora de historias documentables.....	23
El espacio y el relato histórico .....	24
Breve reseña histórica del proceso de evangelización pentecostal y su incidencia en el campo socio-religioso indígena .....	29
El espacio y el culto evangélico. La aparición del Ángel	
La importancia del algarrobo para los qom .....	34
El espacio y el árbol de Algarrobo. La iglesia y el Árbol de vida.....	34

## Parte III

### *La producción audiovisual*

Viaje a Fortín Lavalle .....	37
Sobre el Taller de Lenguaje Audiovisual .....	38
Cronograma de contenidos .....	39
Equipos disponibles .....	40
Observaciones sobre la experiencia .....	41
Sobre las percepciones espaciales .....	43
Sobre la idea original .....	45
Sinopsis.....	47
Sinopsis.....	47
Equipo Técnico.....	47
¿Por qué <i>Nawe 'Epac</i> ?.....	47
Los Recursos Narrativos:	
Los personajes y las acciones .....	49
Las locaciones.....	52
Las imágenes de archivos .....	54
El Montaje .....	54
El Sonomontaje:	
La lluvia .....	57
La chicharra .....	58
La voz narradora .....	58
La música.....	59
Subtítulos .....	60

## Parte IV

### *Conclusiones*

Consideraciones finales .....	61
Bibliografía.....	65

#### Introducción al problema de investigación

El presente trabajo de investigación aborda la noción de espacio para la cosmología indígena qom del Barrio Mapic de Resistencia, Chaco por medio de la realización de una producción audiovisual comunitaria, inspirada en experiencias de video indígena<sup>1</sup>.

Particularmente, este estudio reflexiona sobre la idea de “espacialidad qom” desde las categorías conceptuales de *naturaleza* y *persona*, prestando especial interés al proceso de urbanización del barrio, y a la historia de apropiación de un espacio periurbano y cómo ello influyó en la resignificación de lugares y categorías que históricamente han sido analizadas a partir del contexto rural.

A partir de aquí se plantean algunos interrogantes claves que han orientado el proceso de trabajo de campo de esta investigación:

¿Cómo vincular el concepto de *espacio* desde la cosmovisión qom a una realización audiovisual? ¿Cómo se establecerían las relaciones entre *naturaleza* y *persona* en una producción fílmica comunitaria? ¿Cómo se relaciona lo visual y sonoro dentro de la cosmogonía qom con el tratamiento de ambos recursos en el producto audiovisual? ¿Cómo llevar a cabo una producción audiovisual comunitaria considerando que las lógicas interculturales conllevan relaciones intersubjetivas particulares? ¿Cómo influye vivir en un barrio situado en la capital de una provincia sobre la concepción que la comunidad tiene sobre el espacio? ¿Cómo repercute lo urbano en la conceptualización que los vecinos hacen sobre el espacio y su relación con la naturaleza? ¿Cuáles son los contrastes que existen entre la urbanidad y las zonas más rurales en la actualidad? ¿Y cómo se pueden problematizar dichos contrastes en la producción del film?

Tales interrogantes surgen del reconocimiento de que para la cosmovisión indígena qom no existe una clara dicotomía entre el significado de *cultura* y *naturaleza* o de *espacio* y *personas* que lo habitan, sino que dichas concepciones se encuentran imbricadas unas con

---

<sup>1</sup> Gracias a la iniciativa de Vicen Carelli y a su actividad con la comunidad Nambikwara, se crea en 1987 el proyecto “Video Nas Aldeias” (Brasil), para reforzar la identidad y cultura de los pueblos indígenas a través de recursos audiovisuales, de formación de técnicos y directores de cine indígena.

otras y generan categorías más flexibles y fronteras borrosas: como “lo espacial” en éste caso. Descola, (2005) reflexiona sobre la separación histórica – antropológica que sufren los términos de *naturaleza* y *cultura* como aspectos separados de la vida humana y no humana desde la perspectiva occidental, y establece comparaciones con “sociedades no modernas” en donde es muy común que tanto planta como animales se vean conferidos de atributos antropomórficos y se les asignen características sociales como leyes de parentesco, rituales, jerarquía del status, códigos éticos, etc. Partiendo de la anterior reflexión, la investigación considera la superación o trascendencia que Descola sugiere entre la dualidad cultura/naturaleza, teniendo en cuenta que existen “sociedades” en donde las distinciones son difusas.

## **Objetivos**

### **General**

Elaborar una producción audiovisual comunitaria con la participación de los vecinos del Barrio Mapic de Resistencia a partir de la noción de *espacio*.

### **Particulares:**

- Indagar y definir estrategias y argumentos narrativos para la producción del audiovisual basado en la cosmovisión qom del espacio, teniendo en cuenta el proceso de urbanización del Barrio Mapic y cómo esto repercute en la resignificación de categorías que históricamente han sido analizadas a partir del contexto rural.
- Explorar y definir estrategias técnicas de producción audiovisual en base a la cosmovisión qom del espacio teniendo en cuenta las siguientes variables: encuentros de capacitación del lenguaje audiovisual en el barrio, registros visuales y sonoros, locaciones, relación entre *personas* - cuerpos- espacio, herramientas tecnológicas utilizadas, registro de diálogos y entrevistas, musicalización, etc.

## **Justificación**

A partir del siglo XIX la cuestión de la “espacialidad” y el “indígena chaqueño” han sido objeto de interés nacional, la inquietud surgía principalmente desde propósitos



ocupacionales; es decir, que para constituir una nación – estado era necesario avanzar sobre las fronteras, ocupar los territorios y que éstos se volvieran económicamente productivos.

Resulta difícil hablar de espacio indígena en relación con el Gran Chaco, sin remitir a la historia de la ocupación del desierto en la Argentina, entendido el *desierto* como “el mejor símbolo para ilustrar la ‘frontera final’ que debía traspasarse en aras de un proyecto nacional. La nación argentina tenía que construirse sobre el desierto, como lo reclamaba Alberdi” (Wright, 2008, p. 82). El “desierto” se convirtió entonces en un *espacio de conquista*, sea a través de la avanzada militar y/o desde mecanismos de “integración” como las misiones franciscanas o las misiones seculares, aquellas administradas y controladas por el Estado (como el sistema de reducciones en Bartolomé De Las Casas o Napalpí).

El desierto representaba un espacio desolado y de extensas “tierras improductivas”, todo lo contrario a la ciudad, poblada y urbanizada al mejor estilo europeo. Todo lo que estuviera por fuera de esa idea de “civilización”, constituía una otredad peligrosa, por lo cual debía ser integrada o transformada. La idea del “otro” distinto al “mío” con el cual me identifico, supuso todo un imaginario sostenido en opuestos tales como la imagen del “indio infiel/salvaje/bárbaro en oposición con la del “blanco/cristiano/civilizado” (Giordano, 2008). Con respecto a esto la autora, propone tres esquemas de interpretación de la realidad indígena, compuestos por imágenes que respondían tanto a condiciones de producción como de recepción de los mismos: el *esquema civilizatorio*, el *integracionista* y el *reparacioncita – reivindicatorio*.

Posteriormente a los intentos de “integración” que efectuaron las misiones franciscanas en el Gran Chaco, en las primeras décadas del siglo XX comenzó a gestarse un movimiento religioso evangélico de base pentecostal, que adquirió fuerza institucional y devino en la creación de la Iglesia Evangélica Unida, la primera creada y gestionada exclusivamente por indígenas. A esta le siguieron otras iglesias no necesariamente indígenas como la Nazarena o la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular<sup>2</sup>, entre otras. Dicha pentecostalización configuró un cambio profundo en el campo socio-religioso tradicional, impregnando y transformando el campo social, político y cultural de muchas familias indígenas de la provincia.

Por lo anterior, si bien fue necesario tener en cuenta el discurso histórico que se

---

<sup>2</sup> Esta iglesia tuvo su origen en 1923 en Los Ángeles, California – EE. UU.; al poco tiempo se expandió por otros países. Actualmente una de sus congregaciones se encuentra en el Barrio Mapic bajo el nombre “Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular – Árbol de Vida”. La iglesia fue creada en los inicios del Barrio. Sobre esto profundizaré en la segunda parte de este trabajo.

formó sobre el espacio indígena en relación al “desierto” en épocas de la conquista del estado argentino; resultó crucial para el presente estudio, atender y sumar al análisis el impacto que tuvo el evangelismo pentecostal sobre la cosmovisión qom más antigua, ya que esto devino en nuevas configuraciones sobre lo espacial para los pueblos indígenas. Además, me interesé por adoptar y combinar distintas miradas de la realidad qom, cuyas perspectivas históricas se alejan de una lectura “extremista”, es decir aquella que polariza sus interpretaciones entre la *exotización* y la *dominación* del indígena chaqueño.

En este caso, preferí encaminar mis indagaciones a partir de las consideraciones que Florencia Tola propone con respecto a la noción de *persona*<sup>3</sup> en las comunidades qom. Allí, son las *personas* las que habitan los *espacios* y los conforman. La *persona* qom se hace presente a través del cuerpo y sus prácticas; construye y transforma el mundo indígena, y por ello resulta imposible concebir a la categoría de *persona* junto con la de *naturaleza* como entes separados.

Por otro lado, tal como plantea Borgdoff (2006), mi estudio se enmarcó en la modalidad de investigación “en las artes”, ya que tanto el proceso de producción como el producto final audiovisual, realizado en colaboración con la comunidad del Barrio Mapic, constituyeron los ejes de análisis que lo guiaron.

Para realizar esta investigación no fue arbitraria la elección del lenguaje cinematográfico. Precisamente, es a partir de la potencialidad de usos y abordajes de las herramientas y recursos intrínsecos a esta disciplina, donde se puede dar cuenta sobre las formas culturales propias de una comunidad. En efecto, la manera creativa en la que los y las qom piensan las imágenes y el sonido de una obra audiovisual, también remite (en ciertos niveles), a su autopercepción identitaria y espacial.

Si bien se decidió investigar lo espacial desde las denominaciones *naturaleza* y *persona*, bajo el sustento del marco teórico pertinente; no resultaron de menor importancia los testimonios proporcionados por las familias del Mapic. Dichos relatos, se convirtieron en un aporte invaluable para la construcción argumental del film, y me permitieron aproximarme de una manera más cercana y cotidiana a la perspectiva indígena sobre la cosmovisión espacial.

El abordaje también presta atención a la *memoria colectiva* y a las prácticas sociales-

---

<sup>3</sup> Tola (2012:34) define al término “persona”, según estudios que realizo en comunidades qom, como “un operador conceptual” que comprende un conjunto de entidades pensadas como existentes –humanas y no-humanas (espíritus chamánicos, muertos, niños potenciales, dueños de los animales, etc.)– que intervienen en el proceso de formación y transformación del cuerpo.

rituales que configuran el *espacio* ancestral y contemporáneo indígena del Barrio Mapic, desde sus inicios hasta la actualidad; que en definitiva, desembocan en una *ontología espacial qom* perteneciente al Barrio, donde se detectan intereses narrativos íntimamente relacionados a su mundo espiritual.

Sólo resta aclarar que, la producción de video comunitario aquí expuesta es de carácter documental, y que por medio de un entramado de discusiones y elecciones de los y las participantes, se concluyó temáticamente en la historia sobre los inicios del barrio a través de dos discursos fundacionales, sobre los que volveremos más tarde.

## **Antecedentes**

Como punto de partida propongo un recopilado de textos que emprenden análisis sobre el origen y la estética del video indígena en Latinoamérica. Según las autoras, Wilson y Stewart (2008:40), uno de los aspectos críticos más importantes a la hora de analizar el desarrollo del video indígena comunitario en Latinoamérica durante los últimos treinta años, es lo que Faye Ginsburg (1994) llama “*Embedded aesthetics*”, cuya traducción más fiel sería una “*Estética Integrada*”. Las autoras deciden llamar a esa estética, “*The poetics of indigenous media*”, identificando que en el centro de la poética de los videos, se encuentra una necesidad de visibilizar la cultura originaria a través de la acción de autorepresentación, donde las prácticas sociales indígenas se visibilizan en el proceso de “hacer”. La noción de “*poetics of media*” se vincula directamente con las ideas de “*Imperfect Video*”<sup>4</sup> y remite a una compleja variedad de procesos de producción según una lógica cultural determinada; allí se refleja un sistema social y de redes de trabajo comunitario, donde las temáticas locales se transforman en estrategias políticas que traspasan las fronteras.

La perspectiva mencionada anteriormente significó un apoyo teórico fundamental para comprender y reflexionar sobre las lógicas de producción comunitaria a la hora de la realización audiovisual con los vecinos del Barrio Mapic.

Como antecedentes y ejemplos claves que guiaron el proyecto audiovisual, también consideramos las experiencias de Video Indígena que se gestaron a lo largo del continente desde 1960. En *Global Indigenous Media, Cultures, Poetics and Politics* de Wilson y Stewart

---

<sup>4</sup>El concepto de Video Imperfecto en Latinoamérica surge a partir de manifiestos y textos críticos producidos a partir de la década de los 60's. de la mano de cineastas e intelectuales: El director cubano García Espinosa con su manifiesto “*Por un Cine Imperfecto*” (1970); Glauber Rocha con “*La estética del Hambre*” (1965) y Fernando Solana y Octavio Getino, “*Hacia un tercer Cine*” (1966).

(2008), se presentan algunos de los casos más relevantes: como el “*Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas*” (CLACPI) con su sede en México, “*Video NasAldeias*” (VNA) en Brasil, el “*Plan Indígena de Comunicación Audiovisual*” (PNICA) y el “*Centro de Realización Cinematográfica*” (CEFREC), ambos en Bolivia, “*Promedios de comunicación comunitaria/Chiapas Media Projecten México*”, etc.

Otro de los aportes a la investigación aquí propuesta corresponde al estudio que presenta Erica Cusi Worhtam (2013) en su libro “*Indigenous Media In Mexico. Culture, Community, and State*”, ya que allí reflexiona sobre el estado de las producciones de video indígena en México desde sus comienzos. Para entender la complejidad del desarrollo de los medios indígenas, Wortham (2013) decide contextualizar dicho fenómeno a partir de la exposición de documentos sobre derechos humanos de diferentes organismos internacionales y nacionales tales como la Organización Internacional del Trabajo (OIT), las Naciones Unidas (ONU), los Acuerdos de San Andrés sobre Derecho y Cultura Indígena en Chiapas, México, etc. A partir de allí, la autora establece una crítica que mantendrá durante todo su estudio declarando que dichos tratados y programas estatales, como por ejemplo la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), no representaron grandes cambios estructurales en las políticas nacionales a favor de los derechos de las comunidades indígenas.

En relación con el tema de investigación, creo importante rescatar también las nociones de *autonomía* y autodeterminación que propone Wortham. La autonomía entendida como el reconocimiento de los derechos de autodeterminación de los pueblos indígenas, lo que supone no solo la transferencia de poderes del Estado a las regiones con población indígena, sino también la aceptación de diferencias culturales en la organización de esos poderes. Precisamente, una de las inquietudes durante el periodo de talleres<sup>5</sup> y de la realización audiovisual, consistió en encontrar alternativas de representación que disientan o se alejen de las perspectivas más colonizantes. Resulta interesante tener en cuenta el estudio que Wortham (2013) realiza sobre cómo la cultura de los pueblos originarios ha sido separada de su impacto político, por medio de prácticas de folclorización; donde el estado mexicano se valió de la conformación de programas “inclusivos” para las comunidades indígenas, como cadenas de radio y programas de video indígena en las comunidades, bajo el lema del “mestizo” como una unidad identitaria. Así es que el estado construye su patrimonio de democracia mientras que los activistas indígenas afirman su autonomía desde la cultura. Lo que surge de un análisis más profundo de la historia y las prácticas del INI es una

---

<sup>5</sup> Sobre esto comentaré en los apartados: “Metodología” y “Sobre el Taller de Lenguaje Audiovisual”.

comprensión de cómo la cultura ha sido despojada de su impacto político a través de un proceso de folclorización (Wortham, 2013).

Otro de los antecedentes más relevantes de esta investigación es el ya aludido proyecto “*Video Nas Aldeias*” encabezado por Vicent Carelli en el Centro de Trabajo Indigenista en Brasil (1986), el cual se convirtió en una de mis principales fuentes de motivación. Tal como proclaman en su texto – manifiesto: “*Video e Diálogo Cultural- Experiência do Projeto Video Nas Aldeias*” de Dominique T. Gallois y Vincent Carelli, el movimiento se basa en impulsar la utilización de la imagen por los pueblos indígenas, como acto de empoderamiento. A través de un sistema de capacitación y formación, el programa incentiva la apropiación de la herramienta audiovisual por los pueblos indígenas para que generen sus propios contenidos como expresión de una identidad colectiva, que el intercambio de experiencias audiovisuales entre las diferentes comunidades de Brasil se vuelva una red de reconocimientos y reafirmación cultural.

Actualmente, “Video Nas Aldeias”, es un proyecto que, a pesar de las políticas del gobierno de turno brasileño<sup>6</sup>, aún prospera y continúa generando nuevas producciones a escala internacional, como es el caso del premiado documental “Martirio”<sup>7</sup>. El resultado del trabajo a largo plazo comprobó el poder que tiene el registro de video como elemento integrador entre las culturas, en donde etnias con diferencias lingüísticas, se comunican por medio de las imágenes y pueden identificarse a través de danzas, gestualidades, vestimentas, ritos, problemáticas sociales, etc. Tal como manifiestan Gallois y Carelli (1995):

A preservação de imagens significativas para a memória dos povos indígenas sóganha sentido quando colocadas à disposição desses povos, para que eles, em quanto sujeitos de seu futuro, as utilizem no processo de revisão de suas identidades. A manutenção das culturas e o futuro diferenciado desses povos dependem muito mais de sua criatividade nos processos de reconstrução, adaptações e seleções de sua memória do que da continuidade de um passado retratado em imagens de arquivo. (p.68)

---

<sup>6</sup> Uno de los primeros decretos de Jair Bolsonaro, actual presidente de Brasil, fue privar a FUNAI (la Fundación Nacional del Indio) de la responsabilidad de administrar la demarcación y protección de tierras indígenas y transferirla al Ministerio de Agricultura. En varias ocasiones, el presidente expresó su hostilidad hacia las comunidades indígenas del país y sus políticas de estado son un reflejo de ello.

<sup>7</sup> “Martirio” es un documental lanzado en el año 2016, dirigido por Vicent Carelli, Tatiana Almeida y Ernesto de Carvalho. Allí se visibiliza el conflicto territorial entre la comunidad guaraní – kaiowá y el estado brasileño, una problemática que data desde hace más de un siglo a partir de la guerra del Paraguay. El documental, presenta el trabajo de investigación y registro audiovisual que Vicent Carelli realizó sobre el conflicto durante cuarenta años; se ven la vulneración de los derechos a la comunidad y el crudo enfrentamiento que estas padecen por la avanzada de usurpadores.

Si bien, me inspiré en el proyecto de Vicent Carelli y durante la investigación me preocupé en indagar sobre la reconstrucción y selección de imagen- memoria que pudieron establecer ciertos actores de la comunidad para colaborar en la producción audiovisual; consideré fundamental visualizar y leer connotativamente aquellas imágenes fotográficas y filmicas del pasado de las comunidades indígenas en el Gran Chaco, por ello incluí como antecedente a los estudios que realizó Mariana Giordano sobre los esquemas de percepción de la imagen del indígena chaqueño a través del discurso historiográfico<sup>8</sup>.

Por ejemplo, el primer esquema denominado “Civilizatorio”, ubicado temporalmente antes y durante las campañas militares en el Chaco, se funda a partir de la idea de superioridad de la cultura del blanco sobre la del “otro” indígena. En dicho esquema, prevalecía la imagen del indio “Infel/salvaje/bárbaro” versus la del Blanco “cristiano/civilizado”, la cual debía ser revertida a partir de acciones de sedentarismo y trabajo de la tierra, respetando la propiedad ajena. A principios del siglo XX, la asistencia religiosa de los franciscanos reactualizó la imagen del “indio salvaje” a la de “Buen Salvaje”, ellos cumplieron la función de justificar y atenuar ciertos hábitos y costumbres de los indígenas, hasta acusaron al blanco de provocarlas (como es el caso de las acusaciones por malones y por alcoholismo). Por lo tanto, todas las “características negativas” que tenían los indígenas podrían ser revertidas gracias a la incorporación a la vida misionera y la disciplina.

Particularmente, lo que me interesa del estudio de Giordano (2008) es el análisis que hace de las distintas fotografías que toman exploradores y fotógrafos profesionales a las comunidades indígenas. La investigadora advierte que las imágenes captadas, más que erradicar o destruir los elementos del primitivismo, buscaban revalorizar el concepto de lo exótico y elogiar una vida sin preocupaciones, en profundo contacto con la naturaleza, la cual contrastaba con el ritmo de vida occidental:

Esta mirada amable y condescendiente hacia lo primitivo se basaba en una crítica hacia ciertos aspectos de la “civilización” y buscaba en los resabios de organizaciones tribales la simplicidad que la propia había perdido. Por esas razones el foco de la cámara intentaba resumir un ideal de sociedad en conjunción con la naturaleza que en la realidad no existía, pues el avance militar y la ocupación de las tierras indígenas así lo atestiguaban. (Giordano, 2008, p. 261)

La autora también realiza una lectura de los imaginarios construidos a partir del

---

<sup>8</sup> Los esquemas ya han sido mencionados en el apartado “Justificación”.

discurso “integracionista”, generado a partir de las reducciones y la masacre de Napalpí; así como también analiza un tercer esquema de percepción de la realidad indígena, el “reparacionista- reivindicatorio” propagado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Giordano (2008) afirma:

El imaginario sobre el indio chaqueño se componía de imágenes contradictorias y ambivalentes, que reflejaban un problema inconcluso. Se continuaba argumentando la idea de “civilizar” no al “buen salvaje” o “feroz salvaje” que conformaban las visiones del siglo XIX, sino a la “pobre víctima” del accionar del blanco. Las representaciones focalizadas en el “otro” se fundamentaban en la necesidad del blanco de purgar culpas históricas. (p. 267)

Con el integracionismo el concepto de “sometimiento” se cambió por “integración” y bajo esa idea se sustentaron dos imaginarios centrales: uno consistía en el “pobre indio desposeído de sus tierras y explotado”, en contraposición con la imagen del “colono blanco – propietario y que en ocasiones representaba al “explotador” del “indio trabajador”; y el otro se regía en la imagen del “indio menor de edad e indefenso”, en tensión con la imagen del “blanco competente y protector”.

La Reducción de Napalpí se convirtió en el símbolo del esquema integracionista y el discurso periodístico no tardó en construir dos tipos de imágenes con respecto a la masacre ocurrida en 1924: por un lado la imagen del “malón”, es decir consideraban a los indígenas como “Indios salvajes/sublevados” y por otro, la imagen del “Pobre indio explotado y marginado”.

Con el tercer esquema de percepción del indígena, el “reparacionista – reivindicatorio”, se consolidó la imagen del “indio víctima” en oposición al “blanco victimario”. Se entendía que los blancos debían reparar todos los años de usurpación a través de la entrega de tierras a sus verdaderos dueños, los indígenas, y así surgieron distintos sectores de la sociedad que exigían el cumplimiento de esa deuda, pero también se llegó a elevar la imagen del “indio víctima” a “un drama social”: “La problemática debía ser considerada desde una perspectiva integral, atendiendo a la tierra, el trabajo, la salud, pero principalmente la educación y el reconocimiento de la cultura del ‘otro’” (Giordano, 2008, p. 266).

Por otra parte, en “El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos etnográficos en los primeros *travelogues* argentinos.” de Cuarterolo (en Giordano y Reyer, 2011) se analiza la implicancia que tuvieron tanto la cámara fotográfica y posteriormente el

cinematógrafo como dispositivos virtuales para explorar el mundo y para transmitir a los espectadores la experiencia del viaje. En palabras de la autora, éstos medios cumplieron la función de “*instrumentos de apropiación de los espacios explorados*”. Llama la atención la apreciación que la autora realiza, ya que nos interpela para pensar en un espacio que no solamente ha sido poseído materialmente, sino también simbólicamente a través de los *travelogues*<sup>9</sup>, los cuales fomentaron a la idealización del espacio americano y a sus habitantes, legitimando la intervención en los territorios colonizados.

En cuanto a la forma de representación de los registros fílmicos, estos traspasaban la condición mimética que ingenuamente se supone del género documental y construían un discurso desde el contexto latinoamericano:

El choque entre la civilización (encarnada por la figura del explorador blanco) y la barbarie, representada por la naturaleza inabarcable y hostil o por los “pueblos salvajes” que la habitaban. Las producciones fílmicas también buscaron impresionar y crear una temática hasta de ciencia ficción, por ello no es raro encontrar en sus rótulos, referencias a un discurso teratológico, el cual tildaba al indígena de “monstruo” o “anormal”.

Según Cuarterolo (2011) otros de los discursos generados en torno a la realidad indígena, fue la romantización del paisaje y sus habitantes. El paisaje representado como inmensidad o desmesura, o bien como un espacio recóndito a la vez inaccesible y peligroso.

Un proyecto cinematográfico que da cuenta de lo anteriormente mencionado es: *Un Viaje al Río Bermejo de Max Glucksmann*, (1915). El film consiste en un registro del trayecto de una embarcación del MOP<sup>10</sup> desde el puerto de Buenos Aires, pasando por el Río Paraná hasta la desembocadura del Bermejo. El mismo muestra los resultados del “progreso” nacional a través de los trabajos agrícolas de tabaco y algodón, las haciendas y asentamientos militares bordeando el río, etc. En contraste con lo anterior se introduce la imagen del indígena a partir del discurso oficial, manteniendo prejuicios de épocas anteriores y comparándolos al nivel de un animal, a partir de la utilización de intertítulos que declaraban: “*De las varias razas, pobladoras primitivas del Chaco, el toba es el de menor intelectualidad, huraño, abandonado y poco accesible a los cambios del progreso*” o en otra toma se registra al vapor acercándose hacia la orilla, donde por un lado aparecen planos de

---

<sup>9</sup> Se utiliza la palabra *travelogue* para referirse a ciertos textos y films cuya temática se refiere a experiencias de viaje. También alude al diario de viaje que fue muy comúnmente utilizado por exploradores en épocas de conquista.

<sup>10</sup> Sigla que se utiliza para abreviar al Ministerio de Obras Públicas de la Nación.



hombres que visten trajes y observan con binoculares, y por otro, se presenta un contraplano de mujeres y niños qom que los muestra asomarse cuando los hombres les arrojan comida: “*Un nuevo encuentro con tobas. Al paso de los barcos las indias salen a pedir galletas, que los tripulantes se divierten en arrojarles desde cubierta*”.

## **Marco teórico**

Las preguntas por lo espacial o cómo está constituido el mismo son cuestiones que interesaron a los hombres desde el comienzo de la historia. Particularmente la cultura occidental ha intentado responder dichas preguntas desde un sistema de conocimiento ordenado y sistematizado; es decir, dando cuenta de la realidad siempre desde parámetros considerados "científicos" . Así se habla del *espacio* para referirse a la distancia/tiempo existente entre un punto y otro y/o la extensión que contiene toda la materia existente. La noción de *espacio* puede ser utilizada en múltiples disciplinas y contextos, generalmente se la utiliza para referirse a lo físico, geográfico o al espacio exterior, sin embargo esta definición termina imponiendo una lógica capitalista, tal como declara Urrejola, (2005): “*el espacio se convierte en mercancía, valorado según criterios economicistas y objetivistas que lo conciben como finito, medible, físico y universal, categorías que invisibilizan otras valoraciones y usos de los espacios.*”

En contraste con lo anterior, el propósito que ha movilizó esta investigación fue comprender y detectar otras maneras de entender lo espacial a partir del mundo indígena qom. Para ello se propone partir desde tres perspectivas teóricas que enmarquen la noción de espacio en relación con la realidad indígena en el Gran Chaco: el *enfoque histórico – marxista* de Gastón Gordillo (2010), la *mirada poscolonial de la ontología qom* y el *estudio cosmográfico* de Pablo Wright (2008); y por último, la *perspectiva antropológica del cuerpo* y la constitución de la *persona toba*, que presenta Florencia Tola (2012).

Según Gastón Gordillo (2010), el *espacio* no se define como algo limitado o finito, ya que se encuentra continuamente desdibujado por prácticas sociales que lo van modificando y cargando de sentido. En dicho aspecto, la memoria cobra un papel fundamental como un proceso dinámico de construcción espacial, es decir que lugares como el *monte* son atravesados por experiencias históricas, tensiones y otros lugares, generando un área de disputa. Para el autor:

Todo lugar se produce en tensión con otros lugares y estas tensiones se hacen culturalmente tangibles a través de la especialización de la memoria. Estas conexiones espaciales convierten a los lugares, en procesos abiertos a una

constelación de relaciones sociales que se encuentran y entrelazan en un locus particular. (p. 19)

Para entender la noción de espacio qom, no se puede pasar por alto su conformación en relación con la violencia ejercida desde el estado y el ejército en los territorios, el proceso de evangelización, las experiencias de explotación laboral en los Ingenios, las prácticas rituales del chamanismo, etc. Si bien Gordillo en su recorrido antropológico se ha posicionado desde una mirada marxista – histórica, para él la construcción espacial dentro de la cosmovisión toba, se conecta directamente con la presencia de *payák* o “diablos”, “espíritus o fenómenos peligrosos de la naturaleza”. Sin embargo, el término sufre alteraciones semánticas dependiendo del lugar en donde actúan; por ejemplo: a los *payák* se les suele conceder connotaciones negativas si se los contextualiza en los ingenios, ya que son considerados como demonios que causaban terror, enfermedad y muerte. Como contrapunto, existe la presencia de *payak* en el contexto del monte y en ese caso, suele ser diferente porque allí son valorados como fuentes de comida y poder curativo. Tal como declara Gordillo (2010):

Los *payák* adoptan rasgos relacionados con las prácticas laborales, relaciones sociales y tensiones inmersas en el paisaje. El accionar de los diablos influye en cómo la gente se relaciona con los lugares y esta predisposición corporal es, como intentaré mostrar, inseparable de su memoria colectiva. (p.29)

En definitiva, para analizar el concepto de espacio fue preciso abordar conceptualmente ciertos lugares y categorías que atraviesan el imaginario<sup>11</sup> indígena qom: como el monte, las *personas*, los *ingenios*, el trabajo, la adopción indígena del *evangelismo pentecostal*, y a partir de ello, prestar atención a como ciertas prácticas, campos de poder y relaciones sociales, fueron construyendo y reconstruyendo la percepción sobre dichos espacios, volviéndolos fluctuantes y flexibles hacia una continua transformación discursiva.

En segundo lugar, propongo la aproximación que Pablo Wright hace sobre el espacio en su libro “*Ser en el Sueño. Crónicas de historia y Vida Toba*” (2008). Una de las primeras

---

<sup>11</sup> Cabe aclarar que cuando utilizo la palabra *imaginario* referido a las comunidades indígenas, ésta se aleja del sentido habitual de cosmovisión o visión del mundo. En otro sentido, el término se acerca más a la perspectiva que Florencia Tola presenta a lo largo de todas sus investigaciones: los imaginarios no son mitos o meras expresiones simbólicas del mundo; estos deben ser tomados en serio ya que son “experiencias particulares de un mundo diferente”. Según Tola (2016) considerarlos seriamente significaría entonces, “dejar de percibir los enunciados y prácticas del otro como proyecciones simbólicas, metáforas o enunciados equívocos de lo que realmente sabemos que existe (nuestro único mundo)”.

aproximaciones que el autor tuvo a la temática fue cuando realizó un sistema de clasificación de lugares a través de la toponimia. Así, Wright trabajó con evidencia lingüística para entender cómo los qom conceptualizaban el espacio, descubriendo un sinfín de relaciones entre los nombres, la historia y la “mitología”. Como resultado entendió el valor de la memoria colectiva sobre el concepto de espacio, desechó la perspectiva cartesiana del mismo y reactualizó la importancia de lo vivencial dentro del espacio para los indígenas. Por años, el autor se valió del análisis de dibujos que líderes indígenas (algunos chamanes), le conferían durante las conversaciones y entrevistas que realizaba en su trabajo de campo, en localidades de Formosa. Gracias a lo anterior es que el investigador, arrojó un sinfín de aportes sobre el ser toba en su aspecto más metafísico; logró interpretar los significados de símbolos que se les presentaban en sueños a los *pioGonaq* (chamán) que luego incidían en la realidad concreta de los mismos.

Puntualmente, para esta investigación es pertinente el análisis que Wright realiza a partir de una serie de dibujos hechos por habitantes tobas de la localidad de Tacaaglé, en Formosa. Allí se ven variados seres humanos y no humanos que habitan los diferentes niveles del mundo qom, siendo estos últimos capaces de adoptar diferentes formas, tales como animales, personas, plantas o seres mixtos, los cuales poseen distintos grados de poder y tienen la capacidad de incidir en la vida de los seres humanos. Por lo anterior, es que se puede llegar a una definición de “espacio indígena” en íntima relación con su cosmología<sup>12</sup>; en donde se destacan dos ideas de mundos: la primera como una clase de isla de contornos redondeados en medio del océano, conocida como *delek* (arena), y la segunda como una estructura de múltiples niveles que operan en diferentes planos, entrelazados y repercutidos entre sí: *alwa* (tierra) *ka`geñi* (abajo) y *pigem* (arriba o cielo), cada uno a su vez presenta otras subdivisiones en donde se encuentran regiones como la pradera, el monte, el palmar, el estero y el agua. Lo mismo sucede con el cielo, el viento, las nubes la noche, etc.

Entender el espacio desde una mirada ontológica tal como lo proponen Wright y Tola, supone desaprender ideas convencionales sobre la concepción binaria Naturaleza – Cultura, insertados por la ciencia y la academia europea, e implica invertir dicha dicotomía de

---

<sup>12</sup> Cada vez que se menciona “cosmología” en esta investigación, es adoptando el enfoque que propone Wright (2008); *cosmología* entendida como un sistema que puede o no aparecer ordenado sistemáticamente en una teoría nativa general. De esta manera, me alejo del sentido occidental de la palabra, en donde cosmología implicaría una imagen del universo como una totalidad ordenada. Para el autor, los modelos actuales del universo están saturados de este sentido de una suerte de “Absoluto secularizado”. “Es difícil para alguien para quien la realidad está compuesta por un sistema ordenado y abierto, como era mi caso, acercarse a un orden del mundo inicialmente conceptualizado como “desordenado y disperso. Nuestra grilla cognitiva y simbólica, alimentada por la ciencia, es totalitaria; nada que no entre en ella puede existir”. (Wright 2008: 127)

lo dado (la naturaleza) y lo construido (la cultura), reformulando nuevas ontologías de los pueblos originarios de Latinoamérica. En este sentido, la ontología con la que trabaja Tola (2016), es aquella que redefine las nociones de mundo, representación, creencia e incluso, diferencia; no es un sistema doctrinal sistematizado, ni una filosofía que habla del mundo, sino una forma de percibir, relacionarse y actuar en él.

Como ya he mencionado, en esta investigación se sigue la perspectiva que propone Tola (2012); partiendo desde allí es que se pueden establecer relaciones entre la categoría de *persona*, *cuerpo* y el *espacio*. La primera constituye un dispositivo relacional, y condensa un sinfín de seres humanos y no humanos, muchas veces materializados en un cuerpo y operando sobre él; que se involucran en lo que la autora denomina *regímenes de corporalidad* tales como el nacimiento, la enfermedad, los afectos y la muerte.

De esta forma es que el espacio qom se configura cargado de animismo<sup>13</sup>, en otras palabras, el movimiento o construcción espacial se produce gracias a una continua relación social con los otros (seres humanos, afines, enemigos, dueños de los animales, espíritus, dioses, el mundo occidental con su idea de progreso, etc) y el cosmos (naturaleza”) la cual se encuentra poblada de entidades existentes. La anterior idea se profundiza en “*Yo no estoy solo en mi cuerpo*”, (Tola 2012):

El animismo toba es la experiencia particular de un mundo diferente más que visión diferente de un mismo mundo. La existencia de una tierra debajo del agua, de animales que se transforman, de personas no-humanas que predan a los humanos y de padres de los animales no son elementos de una religión, sino la expresión del modo en que otra sociedad organiza la percepción del mundo en función de la continuidad o discontinuidad entre humanos y no-humanos. Esta forma de organizar la experiencia, más que una representación implica algo tan central como es la capacidad de transformación del mundo: los seres no-humanos ejercen acciones performativas vividas como reales que inciden en el mundo real de seres humanos reales. (p.134)

## Hipótesis

Producir un video con la intervención y ayuda de la comunidad qom del Barrio Mapic, constituye un medio fundamental para evidenciar estrategias narrativas y técnicas

---

<sup>13</sup> El animismo entendido desde la concepción que asigna Philippe Descola: como un contrario del naturalismo, en donde los seres no humanos (plantas, animales, fenómenos climáticos, etc) poseen la misma vida interior que los humanos, posibilitando así la sociabilización entre ambos.

específicas que pongan de manifiesto una cosmovisión diferencial y dinámica de trabajo comunitario que privilegia lo colectivo por sobre lo individual. Además en el producto audiovisual, se pueden abordar categorías espaciales que son resignificadas en la ciudad aunque estas continúen históricamente presentes y estudiadas en contextos más rurales.

## Metodología

La presente investigación se encuadra dentro de la perspectiva cualitativa y el paradigma interpretativo, ya que se orientó hacia la construcción de sentido sobre la noción de espacio (sus categorías de *persona* y *naturaleza*), para la comunidad qom del Barrio Mapic, con la intención de problematizar tales nociones a través de una producción audiovisual. Así como propone Llorente (2015): “El paradigma hermenéutico-interpretativo responde al interés por la comprensión del significado de las acciones y prácticas humanas, sin una expectativa determinante de predicción y control de las mismas” (p. 100).

El análisis interpretativo posibilitó que los diferentes puntos de vistas y los relatos recolectados en las entrevistas a los diferentes actores del barrio, así como también que la experiencia de realización audiovisual y su resultado, hayan sido analizados y vinculados a partir del marco teórico aquí propuesto. Tal como declara Martínez Barragán, (2011) con respecto a la investigación cualitativa en las artes:

La interpretación de los datos y registros se mueven en dos ámbitos diferenciados y correlativos. Uno de ellos se estructura de acuerdo a los constructos y teorías que se utilizan para analizar los datos, esto es, que un mismo fenómeno tendrá diferentes interpretaciones de acuerdo a las teorías que se utilicen para justificar las preguntas que dirigen la investigación. (p.52)

Gran parte de la investigación y producción del video documental se llevó a cabo en el barrio Mapic de la ciudad de Resistencia, Chaco. Solo algunas tomas, se han realizado en la localidad de Fortín Lavalle, Villa Río Bermejito, con la participación en manejo de cámara y registro sonoro de dos amigos pertenecientes a la comunidad qom<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Es importante aclarar que Gustavo Canteros y Samhuel Celma, forman parte del grupo de de *Danza y Teatro Indígena Pocnolec* con los cuales ya he trabajado años anteriores, en la realización de videodanzas. Si bien, la idea de filmar en el interior había sido abandonada para la presentación del *Proyecto de Investigación*, (por cuestiones monetarias y de distancia). Tuve la posibilidad de viajar el año pasado (2018) al Encuentro Qom – Kanak en

En el caso del Mapic, luego de varios meses de visitas y encuentros con la maestra bilingüe Adriana Rojas, es que pude consolidar un vínculo con ella, lo que desencadenó en su colaboración directa, tanto en el trabajo de campo como en la realización del documental.

Para la recolección de la información utilicé herramientas específicas de la etnografía, es decir técnicas directas como por ejemplo, entrevistas semidirigidas y observación participante a maestras, ancianos de la comunidad, referentes y estudiantes de la Escuela de Educación Secundaria (EES) N° 118. Paralelamente, me valí de otras, como consulta y análisis de bibliografías e investigaciones en relación a la concepción de espacio y a la cosmogonía indígena qom.

Al mismo tiempo, compartí mis saberes sobre el Lenguaje Audiovisual; la utilización de cámara y herramientas de sonido, y ejercicios inspirados en lo que Elena Lucca denomina “actitud ecológica”.<sup>15</sup> Lo anterior, fue organizado en carácter de taller y realizado en la casa de Adriana Rojas de manera independiente.

Se filmaron locaciones específicas del Barrio Mapic: calles, plazas, viviendas, baños, la laguna del cauce del Río Negro, el Parque Caraguatá y la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular – Árbol de Vida.

Cabe aclarar que conté con un cuaderno de anotaciones donde asentaba algunas observaciones de campo; así como también, aproximaciones narrativas y estéticas sobre el video documental, aunque este no se basó en el tratamiento de un guión totalmente cerrado y esquematizado.

El trabajo de postproducción consistió en la edición de material registrado durante el trabajo de campo y generado por los alumnos durante las clases del taller mencionado. Finalmente, para la elección de los cortes del montaje, conté con la ayuda y trabajo de Adriana Rojas.

---

Fortin Lavalle y aproveche la instancia para realizar algunas tomas.

<sup>15</sup>Según Elena Lucca, la actitud ecológica refiere a retomar en todo acto creativo la capacidad vital que nos brindan los instintos básicos: en tanto que “ser/estar” implicaría voz – escucha, movimientos, tacto, sonido, olores, sabores, etc.; todo ello en continua conciencia - relación con la biodiversidad de especies. (Reflexiones extraídas del Taller de Videoarte Experimental Ecológico. Módulos enfocados a lo visual, lo sonoro y lo conceptual para volcar una forma de ver, registrar las relaciones y sucesos o acontecimientos de lo viviente. Dictado por Elena Lucca durante el mes de agosto y septiembre del 2018, en el marco del Festival Lumínica).

### *Hallazgos y reflexiones durante el trabajo de campo*

#### **Mi experiencia. Primeros encuentros**

Mi primer contacto con el barrio Mapic fue en el año 2017, cuando colaboré con amigxs en la grabación de canciones infantiles interpretadas por la maestra auxiliar bilingüe Adriana Rojas, en la Escuela N° 963. Las letras están escritas en lengua qom y son utilizadas como material didáctico para las clases hasta la actualidad: *Qom lecllalec – El niño toba; Los cien pies; pulgarcitos y nuevo mandamiento.*

Hasta ese momento desconocía que Adriana se convertiría en mi principal referente y puente de conexión con otras personas en el barrio. Durante ese año seguimos manteniendo contacto de manera virtual y recién en el año 2018 (posteriormente a la entrega de mi proyecto de tesina), fue cuando se dieron los primeros encuentros en donde conversamos sobre temas referidos a mi investigación. Desde esas ocasiones pude manifestarle cuáles eran los intereses específicos del proyecto y las expectativas generadas en torno al intercambio con la gente del Barrio. Desde un primer momento, llamó mi atención la postura que Adriana adoptó con respecto a la información que ella me podía ofrecer. Su actitud era de mediadora y aunque con el tiempo, este rol se fue modificando, resulta interesante tenerlo en cuenta, ya que este se puede leer como una característica particular de su comunidad, donde los más ancianos son considerados los portadores de la sabiduría y conocimiento; y por ende son a quienes se respeta y se les da la primera voz.

Frente a lo expuesto anteriormente, es que se puede desprender la idea de una oposición lingüística de lo nuevo frente a lo viejo, lo que para muchos investigadores constituye particularidades de la modernidad qom. De esta forma, los *nuevos (dalaGayk)* en cuestiones de estructura social, siempre son los que “no saben” y necesitan del conocimiento y ejemplo de sus mayores; es decir que lo *antiguo* y los *viejos (lo togeshek)* serían muy valorados ya que son considerados modelos morales y de acción en la vida. Entonces, siempre lo *togeshek* es más poderoso y sabio que lo *dalaGayk*, esto es una clasificación histórica, sociológica y también ontológica, especialmente porque para la visión qom existe una separación tajante entre el pasado mítico, expresado en las “historias de los antiguos”, (Wright, 2009).

Las primeras charlas con Adriana las mantuvimos en mi casa y en espacios públicos, como plazas o bares, hasta que acordamos un día para que yo conozca a su abuela materna; la

señora Rufina Núñez. Hablar con Rufina implicaba para mí un gran paso en mi trabajo, ya que ella y sus parientes, conforman el primer grupo qom en llegar del interior de la provincia y asentarse en el barrio. Desde ese momento yo comprendí que mi investigación sobre la noción de espacio en el *Mapic* iniciaría entre continuas retrospectivas: del presente al pasado y desde temporalidades pasadas hacia el presente; y a encontrar relaciones que tienen que ver con los comienzos del barrio, y en una memoria anclada fuertemente en lo espacial, en lugares concretos.

### **Estrategias y Reflexiones metodológicas**

Al inicio, pude conversar en varias oportunidades y realizar entrevistas en principio sólo por registro de audio, a tres adultos mayores: Rufina Núñez, Federico Rojas y Mario Flores.

Cada vez que tenía que encontrarme con mis interlocutores, trataba de meditar qué tipo de trabajo audiovisual quería realizar y qué clase de encuentro esperaba generar. Al mismo tiempo, trataba de diagramar cómo iba a encauzar el diálogo hacia mis intereses de investigación para que las conversaciones no se “diluyan” en aspectos que hasta ese momento yo no consideraba centrales. Me armaba de una lista de preguntas y consideraciones que no podía dejar pasar, puesto que cada encuentro implicaba una gran oportunidad para conocer y construir juntos una comprensión y conceptualización sobre el significado de “*espacio*” Mapic. En relación con lo anterior es que me sirvieron de sostén las reflexiones que declara Silvia Citro (1999), sobre su experiencia de campo en comunidades tobas:

“Se puede estar en cierta forma obsesionado y extremadamente consciente de este rol del etnógrafo, condicionando y prescribiendo de antemano las relaciones sociales que se establecen en la búsqueda de información. O en cambio, se puede estar un poco más abierto a insertarse durante un tiempo en un espacio social distinto al de nuestra cotidianeidad., con una perspectiva más amplia que incluya distintas facetas de nuestra subjetividad, y no sólo nuestra condición de etnógrafos con intereses académicos, Es decir, no necesariamente este rol tiene que ser el eje de nuestra presencia en el campo durante todo el tiempo, de allí que habláramos en nuestra introducción de descentrarnos del rol de etnógrafos.”(p.95)

Al leer esto, inmediatamente comprendí que mi objetivo no era la realización de entrevistas a personas como si fueran “cabezas parlantes” es decir, dónde no exista diálogo y



donde prime la constante necesidad de encontrar lo que yo quería escuchar y lo que, aparentemente consideraba que me podría llegar a servir para mi investigación. Primero realicé encuentros, en donde mi única herramienta de registro consistía en un cuaderno, cuyas reflexiones eran anotadas post visitas y luego, solamente si los vecinos estaban de acuerdo, registraba con grabadora de audio y cámara. En el caso de Rufina, ella expresó desde la primera visita su negativa ante la posibilidad de grabarla con la videocámara. Solamente accedió al registro sonoro.

Posteriormente, luego de haber estrechado relaciones con la Familia Adriana Rojas, fue que me avoqué a los talleres en capacitación del Lenguaje Audiovisual en el Barrio. Allí surgieron tres entrevistas *claves*, (porque aparecen en el corte final del documental): A. Rojas, F. Rojas y a Griselda Qaguesaq Morales.

## **Inicios del Barrio**

En la década de 1950, una gran crisis agrícola – forestal repercute en la economía del interior chaqueño, provocando el desempleo de centenares de criollos e indígenas, quienes tuvieron que buscar nuevas fuentes de trabajo y mejores condiciones de vida en otras localidades. Estas migraciones, causaron una rápida expansión demográfica en la ciudad de Resistencia, la cual se localizó en zonas urbanas más periféricas. Es allí donde nacen los barrios Toba, Cacique Pelayo y Mapic.

Particularmente, la historia de la constitución del Barrio Mapic inicia a finales de la década de los 60's, cuando siete familias indígenas qom migraron desde el interior del Chaco: Las Palmas, La Leonesa, Margarita Belén y Pampa del Indio (Guarino 2006). Los abuelos y tíos de Adriana Rojas se encuentran dentro de estos grupos. Cuando las primeras familias llegaron, se refugiaron debajo de un árbol de algarrobo e improvisaron allí algunas casillas muy precarias, algunas fueron asistidas por la cruz roja hasta que al cabo de unos años la mayoría de las familias ya se habían trasladado al Barrio Toba, gracias a un plan de viviendas que les fueron otorgadas por el gobierno provincial.

Se pueden identificar dos momentos claves en la historia del Barrio Mapic, que consisten en dos migraciones precursoras. En el año 1972 surge el segundo traslado poblacional en el barrio, como consecuencia del declive y posterior cierre del Ingenio las Palmas, cuya mano de obra estaba compuesta por indígenas y criollos.

Por esas fechas es cuando el segundo núcleo familiar de mi referente barrial se traslada al llamado Barrio Mapic en Resistencia: se trata de su abuelo paterno; el señor Federico Rojas,

quien junto con otras familias provenientes del Paraje La Colorada, (colonia del Ingenio Las Palmas), encabezó la *peregrinación*<sup>16</sup> hacia el territorio periurbano de la capital chaqueña.

### **El Barrio Mapic en la actualidad**



Imagen 1. Escuela N° 118. Autoría: Josefina Lens

“*Mapic*” en lengua qom significa “*algarrobo*” y es la palabra que utilizaron las primeras familias del barrio para designar su nuevo espacio. El territorio se ubica a 8 km del casco céntrico de la ciudad de Resistencia y se extiende a unos 1000 metros en paralelo a la ruta nacional N° 16, Nicolás Avellaneda. El barrio es cercano al cauce del río Negro y está rodeado de lagunas, cañadas, pastizales y algunas hectáreas arbóreas. Su topografía se ha ido modificando debido al proceso de urbanización; actualmente se compone por 100 familias de la etnia qom y 20 familias criollas aproximadamente, muchas de ellas ubicadas y reubicadas en viviendas otorgadas por el gobierno provincial. Hoy en día el barrio comprende la escuela primaria N° 963, “Cacique Moreno” y la escuela secundaria N° 118, un centro de asistencia primaria de salud, un centro comunitario, iglesias católicas y un culto evangélico Cuadrangular; instituciones que han sido construidas por los mismos miembros de la comunidad.

---

<sup>16</sup> En efecto, como mencionaré más adelante, todo el trayecto que realizaron las familias desde La Colorada hasta Resistencia se hizo a pie.

## **El discurso Fundacional**

Los tres testimonios mencionados anteriormente, son considerados “fundacionales”, no solamente por provenir de las primeras personas que habitaron el barrio Mapic, sino porque juntos conforman un sólo discurso cargado de significaciones, los cuales explican a través de una misma historia (con algunas pequeñas variaciones entre sí), el origen de un espacio nombrado y que por lo tanto opera como sostén identitario y continúa reproduciéndose en la actualidad.

En dicho discurso pude identificar temáticas recurrentes y momentos que se relacionan entre sí. He organizado y clasificado la información que aportaron los relatos, de la siguiente manera:

- Lo espacial en relación a una percepción particular del tiempo histórico: como era la vida de los pobladores antes de llegar al barrio, y la vida al momento de llegar y habitar el lugar. La tensión entre dos lugares/espacios: Lo rural (el trabajo en el ingenio y la vida en los parajes) en contraste con lo urbano (el barrio en Resistencia).
- La noción de espacio referido al culto evangélico. La visión del Ángel y la peregrinación hacia el barrio.
- La noción de espacio en relación al árbol de Algarrobo – *Mapic* en contraste con la figura del Ángel en el Monte.

## **Narrativa Espiral**

*“el modelo de pensamiento en espiral es incluyente, y permite conectar el presente con el pasado y en el caso de los pueblos originarios, permite comprender la factibilidad de construir futuro volviendo al pasado, vale decir a las raíces de su desarrollo como pueblo.”*

*(Gavilán Pinto, 2012)*

Al hablar con los más ancianos de la comunidad, detecté que existe una forma particular de contar y ordenar los hechos que componen sus relatos. Por lo general, las historias se caracterizaban por no seguir una estructura de tipo lineal; se describían historias y hechos

que solían cruzarse temporalmente, es decir, que los testimonios se desarrollaban en una línea temporal bastante borrosa, y resultaba difícil distinguir con claridad el pasado, presente y futuro. En ocasiones, las historias carecían de clausura, no contaban con una “moraleja” final o solían volver al punto de partida, éstas parecían desarrollarse bajo una lógica bastante cíclica y en espiral.

Florencia Tola (2016), en su libro “*El teatro chaqueño de las crueldades, memorias qom de la violencia y el poder*”, ya ha observado características particulares de la narrativa oral qom y cómo ésta se encuentra inserta en temporalidades ajenas al paradigma occidental:

“Al mismo tiempo que constituyen una (re) construcción de la historia localizada de los qom del centro y centro – sur chaqueño evidencian la inscripción de la memoria en el espacio, los relatos aquí presentados dejan traslucir el modo en que los indígenas tobas conciben la temporalidad. En la manera no lineal, más espiralada que diacrónica, de experimentar el paso del tiempo y los acontecimientos narrados y vividos; lo que solemos llamar mito se entrelaza con aquello que definimos como historia y experiencia de vida.” (p.26)

Los acontecimientos relatados por los primeros pobladores (Rufina, Federico y Eduardo Flores), no se presentaban como una sucesión de hechos ordenados cronológicamente. Las historias se entrelazaban y actualizaban constantemente al mencionar relaciones transtemporales entre *personas humanas y no humanas*, asociadas con lugares como el monte, la zafra, el ingenio, el barrio en la ciudad, la laguna. Además los interlocutores, establecían comparaciones sobre la forma y condiciones de vida antes y después de habitar el barrio, como consecuencia de las transformaciones laborales.

Es así que al preguntar por el significado que tiene el Barrio *Mapic* para ellos o cómo lo describirían, las respuestas en los tres casos fueron similares, ya que remitían al pasado y al primer momento en que arribaron allí. Por momentos, las respuestas de los entrevistados parecían pertenecer a una dinámica en retrospectiva, en otras palabras, cada relato se relacionaba porque en los tres operaba el ejercicio de la memoria, de recordar un pasado que a su vez se mezclaba con otro pasado más antiguo: el de sus padres y abuelos; (aunque inmediatamente a esas conexiones se suceda temporalmente hacia anécdotas más actuales). Tal como ocurría en el modo de relatar que presentaba la abuela Rufina:

“En la Historia antes la gente busca su estrella, el lucero de la mañana, esa es la luz de la gente antes. Temprana se levantan porque el cielo les guía. Yo a las cinco despierta ya en casa, Una vez me asustaron. Tengo miedo de noche, estoy solita, tengo

una amiguita ahora que tiene casa ahí enfrente. Está no más acá, le doy una camita para dormir, a veces me ayuda, me cocina. También la señora solita dejó el marido, porque le pegaba mucho, casi le mató, casi le ahorcó con un cuchillo.” (R. N., comunicación personal, 24 de julio de 2018).

### **La transmisión oral como hacedora de historias documentables**

Si hay algo que me llamó la atención, incluso antes de encender el *rec* de la cámara, fue la capacidad de narrar que tienen ciertas personas con las que me encontré durante éste camino. En éste caso, creo firmemente en que la tradición oral en los pueblos originarios, es la que manifiesta fortaleza y les permite devenir en voces - documento y constructores estéticos. Tal como plantea, Winston (2017), “La narración nunca está ausente en el cine documental. Es el factor esencial que diferencia al documental de la observación, es un factor determinante de la creatividad del documental.” Además, es en el encuentro oral donde se perciben elementos constituyentes tales como: la voz, la escucha, la tonalidad, el acento, la entonación o el dialecto y que en su connotación se halla la posibilidad del descubrir algo diferente. Cuando el diálogo se hace cuerpo y hay escucha, se pueden vislumbrar “puentes sobre brechas de clase, de habitus cultural y de generación” (Rivera, 2015); por lo tanto, las perspectivas de quién pregunta y quién responden, mutan. Especialmente, es interesante presenciar el diálogo que entablan dos generaciones de la misma etnia y cómo intervienen la historia y experiencias compartidas. Desde ya que el ojo cinematográfico sobre la realidad se vuelve más rico cuando los que filman y entrevistan son sus pares. En el caso de la propuesta audiovisual de esta investigación, fue de gran aporte presenciar las dinámicas de vinculación entre Adriana con su abuela y abuelo. Ya que, cada vez que íbamos juntas a visitarlos, ellos se demostraban contentos de que su nieta se interese por conocer más sobre la historia del Barrio y su familia. También presencié preguntas y comentarios en su lengua (incluso en el español) que yo no comprendía, pero tampoco busqué hacerlo, porque entendí que así como se construyen puentes sobre brechas generacionales, de clase, etc; también existe un universo indígena que en mi *ser -blanca* no lograré abarcar jamás. Es decir que más allá de la empatía lograda, existen espacios de significación que son inaccesibles, lo cual no tiene porqué cargar una connotación negativa, al contrario, es necesario que se manifieste.

## El espacio y el relato histórico. Cómo era la vida antes de llegar al barrio

“Acá era todo monte, cardal, cardo, mucha víbora, yará. Vos pasabas por acá no va a ver los ranchito, porque todo monte. Era basural, acá tiraban basura de la municipalidad. Cuando llegamos no teníamos oficio, porque éramos cañeros, carpidor, hachero, hacemos trozo de leña para la fábrica, hacíamos carpidas, carpir la caña... y era ese nuestro oficio. Después la mariscada: íbamos a cazar en el monte, en el campo... ñandú, pescado, cascarudo, cosechero también: algodón, choclo, sandía, melón, zapallo, papá. Había una colonia ahí cerca también cuando termina la cosecha de la caña.” (Federico Rojas, comunicación personal, 10 de diciembre de 2018)



Imagen 2. La Colorada – Las Palmas. Autoría: Federico Rojas

Como mencioné anteriormente, en la historia de la constitución del barrio Mapic, existieron dos momentos de migración que dan cuenta de su proceso de urbanización y cómo ello repercutió en la resignificación de categorías que históricamente han sido analizadas a partir del contexto rural. La experiencia de Federico (que acompañado por otras familias como las de Carlos Medina, Mario Flores o la familia González, se han trasladado desde La Colorada

hacia la ciudad de Resistencia); sirve para evidenciar esferas y variables específicas de la realidad qom, así como también muestra los intereses y agentes que configuran los modos de percepción y transformación del concepto “espacial”. Por ejemplo:

- Se detectó que las primeras generaciones del barrio otorgan un reiterado valor a la idea de *trabajo* y *progreso*; estableciendo relaciones con lugares habitados en diferentes épocas de sus vidas y con las acciones sociales ejercidas allí. Es decir que dichos espacios o lugares también fueron revalorizados, y que sus formas de percibirlos se fueron modificando gracias a determinadas prácticas (como el trabajo, los rituales, ceremonias, costumbres ), por los agentes de poder dominantes y gracias a las políticas económicas de la época y primordialmente, por el deseo y la búsqueda de mejores condiciones de vida.

En la descripción de F.R, la vida anterior al Barrio se distinguía por una relación particular con la tierra y el territorio del Ingenio las Palmas. Él marca una comparación entre las formas de vida en la Colorada y en el Mapic, basada principalmente alrededor de las prácticas laborales y de los modos de obtener alimentos. El sustento de las familias se apoyaba en el trabajo estacionario que proponía la zafra; se dedicaban a la carpida, el hacheo y la cosecha de algodón; también aprovechaban la tierra para sembrar alimentos que les servía de consumo personal. Vivir en la colonia les representaba un espacio seguro y una alternativa o posibilidad de trabajo en épocas más difíciles; allí los indígenas se ofrecían para trabajar la tierra en cuanto finalizaba la cosecha de caña. Tal como narra Rojas:

“Había una colonia ahí cerca también cuando terminaba la cosecha de la caña (...) vamos a hacer changa cuando termina la cosecha de la caña de azúcar. Era un sufrimiento en la Colorada, cuando terminaba el obraje nos rebuscábamos en la Colonia.” (Federico Rojas, 2018).

La tecnificación (innovación tecnológica en maquinaria y transporte) en el sector agroindustrial produjo grandes cambios sobre la mano de obra humana en los ingenios, haciendo que las migraciones temporarias se reduzcan y que muchos obreros tengan que buscar nuevos medios de manutención. Posteriormente, en el año 1969 comienza el declive de la Fábrica en Las Palmas, y como consecuencia de ellos se produjeron movimientos en la búsqueda de trabajo hacia nuevas geografías.

En los inicios del Barrio, F. R aclara que no tenían oficio. Quizás uno de los primeros

impactos con la realidad de la ciudad fue afrontar la existencia de otro tipo de demanda laboral y tener que adaptarse a ella; pues el espacio no era totalmente apto para las grandes siembras y tampoco tenían total libertad para mariscar sobre esos territorios fiscales.

Es así que inspirados por la experiencia de conocidos que vivían en el Barrio Toba y por cooperativas de artesanos indígenas, las familias vieron una oportunidad de sustento en la realización de sus artesanías. Rojas optó por la producción en cerámica y se especializó en la creación de collares; recorrió festivales y ferias realizadas en diferentes puntos del país y de Latinoamérica. Hoy en día, podemos encontrar sus artesanías en el “*Espacio Alternativo de arte y diseño*” situado en el centro cultural CECUAL. En el caso de R. N, ella se dedicó al trabajo en cestería (canastos, sombreros, cortinas, adornos, etc), con hojas de palma y totora que extrae directamente de la laguna del barrio: actualmente Rufina suele vender sus artesanías en la intersección de la ruta nacional N °16 y la avenida Sabin, 3500, a las afueras del hipermercado *Libertad*.

Cuando los vecinos llegaron al Barrio se encontraron con un basural municipal y una ladrillera, la cual contaba con diez ladrilleros titulares y un secadero de cuarenta mts. aproximadamente. Pronto algunos hombres consiguieron trabajo como albañiles, lo que en palabras de Federico o Don Flores, les permitió adquirir mayor seguridad económica, paralelamente continuaban creando y vendiendo sus artesanías hasta que esa actividad se convirtió en su trabajo de vocación permanente: “La gente venía acá a hacerme los pedidos y ya me deja la plata. Ahí empezamos a comprar pan, leche, carne molida que allá no conocíamos, comida con condimento. Comíamos lo que allá no conocíamos.” (F. R., comunicación personal, 14 de diciembre del 2018)

- Otra de las categorías presentes y nombrada en varias oportunidades por los vecinos entrevistados es la utilización de la palabra *monte*. Se observó que la mayoría de los relatos proporcionados (sobre todo los de personas del mismo rango generacional) parecen compartir una misma noción de la idea de monte: Cuando los vecinos se refieren al *espacio monte*, aparecen una serie de contradicciones y tensiones discursivas que están cargadas de connotaciones positivas y negativas, las cuales se encuentran muy condicionadas por el ideal de progreso que proponen las ciudades urbanas.

Como expone F., al llegar al barrio, se encontraron con dos realidades: por un lado la existencia de un monte más o menos conocido en su fauna y flora y por otro, la gran contaminación que dejaba un basural municipal sobre el caudal del río negro que pasa por allí.



Luego él vuelve a referirse al *monte*, pero esta vez remite a otro pasado más remoto, cuando vivía en La Colorada y podía recorrerlo con mayor libertad y seguridad para mariscar (prácticas de caza y pesca). Tal como propone Ana Vilvaldi (2010), la práctica de recordar no se fija en lugares fijos y estáticos, es decir que no necesariamente *lugar* y *memoria* se correlacionan desde donde ocurrieron los hechos o por las características exactas de ese espacio, sino que muchas veces son las prácticas en transformación las que permiten establecer dichas conexiones:

“(…) el monte puede recrearse aun en otro contexto, en los bosques degradados periféricos de la ciudad. Si los tobos del barrio recuerdan a otros montes, lo que genera memorias significativas no son los lugares en sí mismos, sino los hábitos generados en torno a ese lugar y que pueden ser recreados incluso en las nuevas zonas de monte de la periferias urbana” (p. 114)

Actualmente el espacio que los primeros qom del barrio llamaron “*todo monte*”, se redujo a lotes que rodean el barrio, atrás del denominado “*Barrio Nuevo*” o “*La Chacra*”, a la laguna en donde diariamente se arroja y se quema basura, a viviendas, a un parque más lejano en estado de abandono llamado “Parque Caraguatá”, y a unas manzanas de monte compuesto de cardo, árboles y espinillas en frente de la avenida Juana Azurduy que pasa por la Escuela y viviendas del barrio. De allí, los vecinos se abastecen cortando leña cuando no alcanza para la garrafa de gas la cual sirve para calefaccionar las casas y para cocinar. En esa zona es donde algunas mujeres recolectan los yuyos; hiervas que luego pueden vender en el centro de la ciudad; y en la laguna que bordea los *montecitos* se encargan de seleccionar y extraer las totoras que luego les servirá para sus artesanías. En el caso de la hoja de palma y el barro, es diferente, porque tienen que alejarse hacia zonas menos pobladas donde la hoja de palma abunde, la mayoría de los y las artesanas suelen comprar las esteras por kilo a proveedores indígenas del interior del Chaco. El señor F.R., busca la palma en los montes que bordean la ruta Provincial N° 63, que se encuentra camino hacia Antequera.

En los ejemplos anteriores, se manifiesta cómo el monte en ocasiones significa “una alternativa a la imposibilidad de acceder a los circuitos de economía formales de la ciudad, que los excluye por ser indígenas pero también por ser desempleados” (Vilvaldi, 2010, p. 212); y se evidencia cómo todavía existen vecinos que se valen del espacio que ellos llaman monte, rompiendo y desafiando la lógica empleos formales, lo que les permite manejar sus tiempos y respetar a los tiempos de la naturaleza, pedir permiso al *Nohuet* (espíritu del monte) y utilizar sus conocimientos sobre el lugar como una guía.

Desde otro punto de vista; en conversaciones que tuve con Adriana, ella se refirió al monte de dos maneras: primero lo tildó de un espacio inseguro, ya que desde chica recibió el consejo de su madre de “*no pasar por allí, porque habitan cosas*”. Parafraseando a Adriana, esta me contó que en una época se encontraban en el monte, velas rojas, fotografías y objetos que daban indicio de que se había realizado alguna práctica “satánica” y que hace muchos años, se había encontrado el cuerpo de una mujer que se había quitado la vida. Por otro lado, se refirió al montecito del Parque Caraguatá como un espacio donde encuentra paz y dónde puede juntarse con otras mujeres de su familia para charlar tranquila; para Adriana, el espacio supone un lugar donde haya intimidad e independencia. Gordillo (2010), explica cómo la movilidad de las mujeres históricamente le ha planteado desafíos a la dominación masculina indígena. En muchas ocasiones, un espacio supuestamente relegado a prácticas masculinas, el monte, se convierte en el único lugar donde ellas se encuentran solas. En éste sentido el monte se transforma en un espacio exclusivamente de socialización femenina.

“¿Acá en el barrio habían más algarrobo?”.

“Sí, porque acá era todo monte. Cuando estamos en el campo más libertad había. Porque acá ahora más apretado. Ahora no hay espacio para mirar, es un aire que estorba la mirada... menos aire, acá todo cerrado. En el campo yo sano la mirada, es una mirada sana en el campo.” (Mario Flores, comunicación personal, 10 de enero de 2019)

Sin embargo, es importante destacar que la mayoría de las personas con las que dialogué, (exceptuando los más ancianos y algunos artesanos), ellos expresaron no mantener contacto directo con el monte de forma regular. No es común que se practique la caza ni la pesca, primero porque son tierras de jurisdicción estatal, es decir que son privadas y practicarlo implicaría entrar en conflictos judiciales, y por otro lado, en lo que respecta a la laguna, ésta se encuentra contaminada.

“Es decir que el progreso, si bien es lo deseado e implica una idea de mejora material y social, no implica ignorar sus contradicciones: para participar de la abundancia de mercancías uno se aleja de la abundancia de productos del monte. (Vivaldi, 2010.)”

Es entonces que el uso de la categoría *monte* para vecinos del barrio Mapic, aparece

como una noción desplazada. “*Desplazar*” quiere decir sacar algo o moverlo del sitio en el que se encontraba. En este sentido, es que se puede entender la idea de *monte* como un término fluctuante y dialéctico; se trata de nombrar a un espacio inestable, que existe pero que no es concebido únicamente por un territorio físico, sino que se asocia con diferentes lugares según determinados momentos y contextos. El *monte* es una gran paradoja porque: por un lado, su noción se reactualiza a través de prácticas que continúan vigentes y que reconectan el presente con situaciones y espacios del pasado indígena, pero por otro, también puede significar un lugar que genera rechazo o cierto desconocimiento y miedo; el monte se convierte en sinónimo de retroceso y de asuntos que poco tienen que ver con el estilo de vida aspiracional - blanco. Más allá de eso, considero valioso destacar aquellas prácticas y reflexiones que todavía posibilitan una reapropiación del pasado y reposicionamiento en el presente; subjetividades y acciones que se generan desde una actitud de resistencia contra – hegemónica (sea o no consciente), pero que implican otras formas de contacto con la tierra, otras formas de trabajo, otras formas de producir, otras formas de relacionarse con las personas humanas y no humanas, en definitiva, otras formas de percibir el espacio.

### **Breve reseña histórica del proceso de evangelización pentecostal y su incidencia en el campo socio-religioso indígena**

A mediados del siglo XX, el poder e incidencia de las misiones de corte franciscanas en el norte del país sobre la vida de los pueblos originarios (wichí, pilagá, mocoví y toba) fue socavado y puesto en tensión por las propias comunidades indígenas quienes no se encontraban conformes con las actitudes que representaba el catolicismo<sup>17</sup>; frente a ello se abría la posibilidad de “hacer culto” bajo el liderazgo indígena, impulsado por las recién llegadas congregaciones pentecostales.

En el año 1958, la Iglesia Evangélica Unida (IEU) se institucionalizó como la primera iglesia autónoma indígena de nuestro país, lo que significó su legitimidad para funcionar como culto no católico y el permiso para instalar sus propios templos; a esta le siguieron la Iglesia Evangélica Cuadrangular o la Iglesia Nazarena, entre otras.

Todos estos *campos socio - religiosos* (Ceriani, 2011), postcatólicos, poseen ciertas

---

<sup>17</sup> El ser – católico, se interpretaba como un estado pasado que debía superarse identificado como un “tiempo del cura”, en cuanto a un tiempo en el cual “no sabían nada”, además allí se pasaban por alto los “vicios”, como por ejemplo el fumar, beber, el adulterio, etc. Para una lectura más profunda ver el apartado: “ser – católico” que propone Wright en su libro “Ser en el Sueño”, a partir de la página N° 192.

características, que articuladas conforman una sola categoría genérica: el ser - *evangelio*, en otras palabras, más allá de la pertenencia a una o a otra iglesia, *evangelio* es el nombre genérico que los qom utilizan para referirse a su adscripción religiosa. A diferencia del catolicismo, estas iglesias se interesaron por generar documentos escritos en las lenguas indígenas hasta llevar a cabo las primeras traducciones de pasajes de la biblia en lengua qom y wichí; lo cual a los ojos del hombre blanco, les daba status y les añadía valor cultural. Estos movimientos comparten ritos de iniciación, que suelen coincidir con crisis existenciales, caracterizadas por la necesidad de querer superar una cadena de “vicios”, que se logra al sentir y aceptar “el llamado del *evangelio*”, y que deviene en las ceremonias de curación efectuadas en el culto, y luego en el bautismo. Durante el proceso de curación, son frecuentes las visiones y los sueños.

Ceriani (2011), considera que la eficacia del mensaje de estas Iglesias radicó en, (parcialmente), “la afinidad con el mundo espiritual qom y en lograr establecer un marco de sentido que pudiera orientar la experiencia social de la gente, en cambiantes condiciones de existencia” (p.3). En consecuencia, uno de los aspectos centrales del pentecostalismo que coincide con la cosmovisión qom, se afirma en la comunicación directa con las entidades sagradas para la obtención de un poder (*haloik*), ya sea para curarse de una enfermedad u obtener trabajo, etc.

Si los poderes y la relación con los dueños de la naturaleza eran (y todavía lo son), propiciados por los chamanes, el *evangelio* se acercó y lo reinterpreto mediante nuevos patrones morales y entes espirituales, posibilitando el canal de acceso a lo sagrado a todo creyente.

Siguiendo a Citro (2002) se puede agregar también que el pentecostalismo impulsa un contacto bastante directo con lo sobrenatural (sin la necesidad de intermediarios como, por ejemplo, los sacerdotes), a través de los llamados “dones carismáticos” del Espíritu Santo (la glosolalia o “hablar en lenguas” y la cura divina, entre los más importantes). Por otra parte, la vivencia de los fieles (denominada experiencia extática, éxtasis o trance extático) fue decisiva en la pentecostalización, ya que remitiría a estados y técnicas corporales características de las prácticas chamánicas y de antiguas danzas celebradas por toda la comunidad.

Es así que en los orígenes de las iglesias evangélicas con presencia y autoridades qom, podemos encontrar una compleja y dinámica red de relaciones de poder, que presentan contradicciones sobre el reconocimiento de la identidad étnica y sus prácticas más ancestrales, lo que para Ceriani (2011) evidencia que “la experiencia *socio - religiosa* se encuentra atravesada por resistencias e ideas encontradas entre los propios indígenas”

## El espacio y el culto evangélico. La aparición del Ángel

“Y lo triste es que un día. Por eso yo siempre digo: ‘a Dios no le vas a ver la cara, un ángel sí le vas a ver, pero ese es el Dios’. Entonces aparece ese ángel y me dice: Te vas mañana a Resistencia con lo puesto y no vuelvas más”. (F. Rojas, comunicación personal, 28 de abril de 2019)

En la historia que propone la producción audiovisual que forma parte de esta investigación, se puede encontrar el relato clave de Federico, el cual explica la razón por la cual él y su familia se movilizaron hacia el Barrio Mapic. Dicho testimonio, se desarrolló después de varias horas de conversación. En principio, Federico comentó que en La Colorada, la única persona permitida para leer la biblia era el pastor de esa congregación, lo que generaba molestia de parte de los habitantes indígenas del paraje. Además recalcó que las condiciones de vida allí eran cada vez más precarias y que existía un hombre conocido por la comunidad, quien “sin decirle nada al pastor, se fue lejos a Resistencia y consiguió un trabajo en la municipalidad, así mejoró su vida”.

De esta manera Federico justificó su partida; particularmente, el quiebre se produjo cuando en medio de una crisis de angustia, se dirigió hacia el monte (considerado un lugar sagrado en donde se acostumbra a pedir consejos a los seres poderosos que lo habitan) y estando allí, se le apareció por primera vez la figura de un ángel mensajero, el cual le reveló su destino en la capital de la provincia. Sobre este punto me gustaría detenerme, ya que a partir de ese acontecimiento se puede interpretar cómo experiencias cosmológicas de la tradición qom fueron impregnadas y combinadas con elementos ajenos a ese universo, y que sin embargo fueron reapropiados y utilizados como símbolos de poder espiritual. En este sentido, vuelvo a referirme a la categoría de *monte* pero desde el contraste que implica vivir en ese *espacio* una experiencia numinosa, de orden religioso - *evangélico*. La segunda aparición del ángel, se dio cuando las familias ya se habían trasladado para el Barrio Mapic en Resistencia. En esta ocasión, Federico experimentó una suerte de “prueba de fe”:

“(…) o sea que por mi culpa muchos vinieron, después vinieron de allá La colorada y digo, pero que situación tan difícil, con qué cara voy a decir ahora a la gente, porque vienen los militares y nos echan. Entonces Dios me mintió, o era Dios o era el demonio que me decía que haga una iglesia. Y me fui llorando allá, porque todo era monte, me van a matar, porque yo mentí, metí la pata, obedecer

algo que no se ve y yo creí. Y aparece una luz en visiones, y no estoy durmiendo, y estaba despierto, estaba caminando, llorando, no sabía qué hacer, porque nos echan y los militares no hay abogado” (F. Rojas, 2019)

Atendiendo al relato de Federico, se pueden identificar cómo el espacio *monte* es resignificado por la aparición de una entidad cuyo origen e intención se tornó confusa. Ya he explicado, la importancia que tiene *el monte* para el imaginario colectivo indígena, pero no resulta de más agregar que esta relación con seres no humanos se combinó con la nueva lectura del mundo que incorpora el evangelio y sus seres espirituales allí. Actualmente, estos entes, (en distintos niveles) continúan conviviendo, pero como sucede en la visión de Federico y a diferencia de cómo ocurre en la cosmovisión qom tradicional, estos provienen de una estructura polarizada. En otras palabras, el *piguen* para los qompi que siguen el *evangelio*, se convierte en el *cielo evangélico* donde habitan los seres de poder del bien: como Dios, Jesús y los Ángeles; mientras que en el plano subterráneo, se encuentran los seres demoníacos, que son las entidades rechazadas por el cristianismo pentecostal. A pesar de lo cual, en la cosmogonía qom no se ordena desde el binarismo “bueno” o “malo”, ya que en realidad le corresponde a las *personas* humanas decidir cómo usarán esas entidades y poderes.

Esto permite apreciar que, como sostienen Ceriani y Citro (2005) existe un desplazamiento de la dimensión espacial del simbolismo de poder tradicional entre los qom. En el antiguo complejo chamánico, la iniciación como *pioGonaq* o *pioGonaGa* (chamán masculino o femenino respectivamente) se efectúa siempre en el monte y no en el espacio doméstico de los caseríos o su cercanía. Pero el avance cada vez mayor de los colonos blancos a partir de las primeras décadas del siglo pasado determinó una drástica reducción y transformación de los espacios tradicionales qom, restando fuerza a sus contactos con los espíritus y entidades del monte, por lo tanto al poder disponible para los indígenas. Esa reestructuración social, política y económica implicó para los qom un contacto cada vez más frecuente con la realidad blanca.

Parafraseando a Wright (2015), los adeptos al evangelio, sobre todo los que tienen cualidades de líderes y futuros pastores (muchos antiguos chamanes), suelen sortear episodios de iniciación evangélica, tal como ocurre con los *pioGonaq* cuando tienen que probar sus poderes en los sueños. Por lo general, las iniciaciones se dan cuando los sujetos se encuentran en medio de crisis existenciales, ya sea por enfermedades, vicios, desempleo, etc. En la iniciación es muy común experimentar sueños reveladores, visiones y encuentros donde son contactados por la figura de Jesús o de Ángeles.

A partir de lo comentado hasta aquí, se puede comprender un poco más desde qué espacios perciben ciertos pobladores del Mapic la historia del barrio. Así expresa Federico: “antes era todo *monte*”; dicha aclaración llama la atención, puesto que es la segunda vez que el ángel aparece, aunque en esta oportunidad el monte al que se refiere, se encuentra contextualizado en otro espacio (el del Barrio).

Además, desde ese momento y hasta la actualidad, Federico es considerado un referente espiritual; y si bien hasta hace muy poco tiempo yo no había escuchado la palabra “chamán” en referencia a su persona, pude detectar dicha denominación por parte de estudiantes de la Escuela N ° 118 del B° Mapic, con los que actualmente me encuentro trabajando. Más allá de eso, considero importante recalcar la empresa que implica movilizar un contingente de personas de un lugar a otro, lo que da cuenta del respeto y el reconocimiento como líder, que Federico tenía en su comunidad<sup>18</sup>.

Por otro lado, es característico de algunas religiones evangélicas la ponderación y comparación de mesías bíblicos con los pastores de las congregaciones. En cierta forma, Federico debió atravesar una prueba o iniciación similar a las *teofanías* que recibieron Abraham o Moisés para liberar a su pueblo.

Otro aspecto que llama la atención de su testimonio es cuando el abuelo aclara “no estoy durmiendo, y estaba despierto, y estaba caminando, llorando (...)”. Por un lado, su crisis existencial fue el punta pie a la iniciación espiritual, y por otro, la visión del ángel marcó un antes y un después sobre el curso de los eventos en el espacio del Barrio. En definitiva, creer y obedecer “algo que no se ve” (para la lógica racional), significaría aceptar el mensaje como un poder capacitado para cambiar los acontecimientos de la realidad, en donde se pone a prueba su ser *evangelio*. Tal como plantea Pablo Wright (20015):

“la pertenencia al *Evangelio* no es una experiencia clara y distinta para los *Qom*, ya que presenta desafíos y contradicciones culturales que los sitúan en una tensión irresuelta entre la —tradición y la —modernidad. Ser *Evangelio* es una nueva condición ontológica que, anclada en el devenir histórico *qom*, expresa la persistencia pero también la reelaboración de un modo de relacionarse con la dimensión numinosa y de entender el poder en sus múltiples facetas.” (p.52)

---

<sup>18</sup> En encuentros con vecinos del Barrio, escuché que se referían a Federico como “guía” o “líder espiritual”.

## **La importancia del algarrobo para los qom**

El algarrobo es uno de los entes de la naturaleza más sagrados para el pueblo qom ya históricamente y hasta el día de hoy es parte de su alimentación tradicional. Este árbol es conocido por el sabor dulce que contienen sus semillas, hasta se lo considera el sustituto natural del cacao capaz de proveer muchos nutrientes ricos en vitaminas. Además, es apreciado porque su copa aporta una gran sombra; florece en septiembre, que es la época aproximada en que las abejas eligen este tronco para armar sus colmenas. Durante los meses de enero y febrero, las chauchas largas y secas del algarrobo ya están listas para ser cosechadas. Existen tres tipos de chauchas del Mapic, dos de las cuales son comestibles; estas se distinguen por su color y morfología. Las chauchas amarillas llamadas *Coloquic* no se pueden comer su agrio sabor, en cambio las chauchas negras o *Pantac* y la chaucha amarilla o *Amat*, son aquellas que se pueden convertir en alimento; a través del machacado de las mismas en un mortero se puede preparar la harina de algarroba con la que se cocinan galletitas o simplemente se consume con la mano las chauchas pisadas, absorbiéndolas a manera de caramelo o golosina. También se puede utilizar las raíces del algarrobo para preparar tinturas y bebidas como el mistol o la aloja.

Además de su funcionalidad alimenticia, el algarrobo es considerado un elemento de poder en cuyo florecimiento se puede medir el tiempo. Por otro lado, la comunidad qom realiza rituales de celebración antes y durante la temporada de recolección de sus frutos a través de bailes de rueda, cantos y ejecución de instrumentos chamánicos como sonajas, flautas y *n'vique*, de esta forma los qompi buscan invocar a los espíritus protectores de los animales y elementos de la naturaleza, con el objetivo de agradecer o para pedir que las cosechas próximas sean óptimas. Por ejemplo, cuando florece la flor en primavera ya se pueden efectuar algunas ceremonias de invocación en pos de buenas cosechas.

## **El espacio y el árbol de Algarrobo. La iglesia y el Árbol de vida**

Cómo se ha expuesto más arriba, en términos genéricos el algarrobo conforma uno de los símbolos más destacados para el pueblo originario qom. No obstante, si se lo aborda desde otra perspectiva encontraremos otras connotaciones propias a la historia particular de la constitución del Barrio, lugar donde se alojó éste estudio, ya que existió un “*Mapic* protagonista”; sinónimo de inspiración desde dónde nace el nombre con el que actualmente se designa a dicho espacio. Para las primeras familias que llegaron al Barrio el *Mapic* significó su *primer techo*, su *primera escuela* y su *primer centro* comunitario. Sobre la figura de este árbol



se han construido una red de sentidos en donde se pueden detectar los puntos de unión que generaron un discurso fundacional sobre el espacio – Barrio, por lo tanto resultó valioso para esta investigación abordar esta historia, ya que me permitió aproximarme a otras variables que configuraron la noción de espacio, en plena relación con la cosmovisión indígena más ancestral y con la incidencia pentecostal evangelista.

“cuando nosotros llegamos acá, abajo del algarrobo, éramos 7 familias, cuando recién llegamos. Una sola olla para siete familias. Sin techo abajo del algarrobo, y cuando llueve teníamos permiso para ir ahí a la ladrillería, cuando para la lluvia volvemos ahí al *Mapic*” (Federico Rojas, comunicación personal, 28 de abril de 2019)



Imagen 3. Antiguo *Mapic* situado en la Iglesia. Autoría Federico Rojas

La enunciación anterior forma parte de la introducción con la que presentamos la entrevista a Federico Rojas en nuestro documental. En efecto, el *Mapic* al que se refiere se situaba en donde hoy funciona la “Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular – Árbol de Vida”, el cual tuvo su impronta porque funcionó como “anfitrión” de las primeras generaciones que llegaron al Barrio, en donde se establecieron e improvisaron sus viviendas. Alrededor del mismo se fue conformando la primera disposición espacial del Barrio y a partir de allí se fue expandiendo en forma circular. Es decir que éste árbol junto con otro algarrobo<sup>19</sup>, consistieron en el epicentro desde donde se fue dibujando el mapa habitacional del barrio. Como mencioné anteriormente, bajo este árbol se discutían y se tomaban las decisiones de la comunidad, además allí se desarrollaba el culto evangélico.

---

<sup>19</sup> Este segundo algarrobo continúa vivo y es hoy en día el más añejo que queda en el Barrio. Este se ubica sobre la calle Juana Azurduy, próximo a una esquina donde comienza el Barrio Nuevo o “La Chacra”.

“Ahí se hacía las reuniones de la comunidad. También se enseñaba, era la escuela donde enseñaba el maestro Rules. En ése árbol, que a su vez era donde se protegían la gente que primero vino a vivir acá en del barrio. Ahí tenían un toldito y vivían debajo de ese algarrobo (...) al Árbol de la iglesia lo sacaron porque empezaron a mensurar las calles del barrio, empezaron a hacer las viviendas y se agrandó más la Iglesia, porque había más miembros en la Iglesia, cada vez habían más y quedaba chico el lugar (...) generalmente se hacía el culto debajo de éste algarrobo” (Adriana Rojas, comunicación personal, 16 de febrero del 2019)

A partir de una serie de testimonios brindados por los qom, como el que propone Adriana más arriba, pude detectar cierta contradicción en la noción de pertenencia e identificación con el nombre del barrio, la cual se manifestó a través del relato oral, el que a su vez se confirmó en la manera en cómo se dieron los hechos respecto a la transformación física del espacio. En consecuencia, al cortar el *Mapic* se desplazó el sentido original del término para dar lugar a nuevas resignificaciones.

En efecto, inicialmente se nombra a un espacio gracias a la carga simbólica y afectiva entre los sujetos y el objeto aludido (el algarrobo), luego ese objeto es arrancado de su sitio y posteriormente a esto, se agrega el nombre “Árbol de vida” a la institución evangélica.

Quizás la incongruencia o tensión, se acentúa cuando se menciona la palabra “vida” para nombrar a un espacio en donde anteriormente existía “la vida de un árbol”, es decir que detrás del significado convencional de la palabra (“Mapic” y “vida”) se halla algo no dicho, un sentido oculto o mejor dicho, aparentemente ausente. Es así que resultaría peligroso pensar en asociar el nombre del Barrio únicamente en su sentido denotativo, además, tampoco se puede recaer en contextualizar el espacio, a través de una asociación pura y exclusivamente identitaria (como por ejemplo la información que expuse en el apartado “La importancia del algarrobo para los qoms”), en este sentido, cuando los vecinos expresan la importancia del algarrobo en relación a la tradición qom alimenticia o en relación a la existencia de espíritus protectores, no representan una única mirada o lectura sobre el significado del nombre espacial, porque también son ellos quienes pertenecen (al menos el grupo al que entrevistamos), a la comunidad religiosa de la Iglesia en cuestión. Tal como declara, Comerci (2012):

Durante mucho tiempo la geografía humana asoció el lugar con la idea de la existencia de una comunidad particular, claramente delimitada y portadora de una (única) identidad compartida. Así se favoreció la construcción de una imagen ahistórica, estática y sin conflictos de la espacialidad. Identificar una categoría de origen espacial, en este caso el lugar, con una de origen antropológico social, como “la comunidad”, produce una “fetichización” de lo espacial. En este marco, se concebía a los lugares como sitios únicos, comúnmente aislados y representados de forma romántica sin diferenciaciones ni tensiones” (p. 4)

## Parte III

### *La producción audiovisual*

#### **Viaje a Fortín Lavalle, Villa Río Bermejito**

En el mes de noviembre del año pasado (2018), asistí al 13 ° *Encuentro Cultural de los Pueblos Originarios Qom - Kanak* que se despliega en una plaza del paraje Fortín Lavalle, Río Bermejito. Durante tres días se llevaron a cabo talleres a cargo del grupo de danza y teatro *Pocnolec*; un espacio de Juegos Tradicionales (el juego del hilo sin fin, el trombo, práctica de arco y flecha) con la guía de la *madre cuidadora qom*, Amancia Silvestre; y además se compartió un almuerzo comunal, donde se realizó una demostración de cocina del sábalo.

Durante el segundo día del encuentro junto con la ayuda de Viyen Leiva, nos encargamos de la proyección de producciones audiovisuales realizadas por el grupo *Pocnolec*, entre otros. El tercer día del encuentro culminó con danzas ancestrales de grupos locales y de las localidades de Castelli y Pampa del Indio; y la actuación musical del grupo *Sueño Qompi*, entre otros.

En dicho viaje no solamente tuve la oportunidad de visitar amigos que hace mucho no veía y ofrecer mi ayuda en la realización del encuentro Qom - Kanak, sino que también pude conocer otra costa del Río Bermejo, mucho más alejada del centro del pueblo. Fui acompañada por Samhuel Celma y Gustavo Canteros, entrañables amigos con los que ya trabajé años atrás. Ellos se encargaron del registro sonoro, mientras que yo me ocupé en hacer tomas del paisaje que ofrecía el monte. Es importante aclarar que la colaboración de ellos fue previamente pautada y en plena confianza del aporte que significarían sus sensibles perspectivas.

## Sobre el Taller de Lenguaje Audiovisual



Imagen 4. Taller – Clase Nº 1. Autoría: Agustina Wischnivetzky

Durante el mes de marzo y abril del presente año se dictó el taller de Lenguaje Audiovisual en la casa de Adriana Rojas. El taller fue gestionado y realizado de manera independiente, pero con la colaboración directa de Adriana Rojas en difusión y constitución del grupo asistente.

El taller consistió en seis clases introductorias al lenguaje audiovisual y al manejo de las herramientas de registro. Las clases se dividían en una primera parte teórica, con el apoyo de la proyección de material fílmico, y una segunda instancia, de carácter práctico. Algunas entrevistas e imágenes, son el resultado de los ejercicios realizados y forman parte del audiovisual aquí propuesto. Su autoría se aclara en los créditos finales.

## Cronograma de Contenidos

Los siguientes cuadros presentan los temas y sub- ejes tratados a lo largo del taller. También se mencionan las prácticas y el material de apoyo filmográfico.

	ENCUENTRO I	ENCUENTRO II	ENCUENTRO III
<b>M</b>	<p><b>Presentación:</b></p> <p>*Ejercicio Rompe Hielo</p>	<p><b>Repaso de planos</b></p> <p><b>Funciones Manuales de la Cámara</b></p>	<p><b>Visionamos lo filmado en la clase anterior</b></p>
<b>A</b>	<p><b>Introducción al Lenguaje:</b></p> <p>*¿A qué llamamos Imagen?</p>	<p>*Diafragma</p>	<p><b>Charlamos sobre la escucha</b></p>
<b>R</b>	<p>*El acto de representación no es neutro</p> <p>* La imagen fílmica</p>	<p>*Obturación</p> <p>*Iso</p> <p>*Enfoque</p>	<p>*Tipos de sonidos</p> <p>*Detectamos diferentes tipos de sonidos</p>
<b>Z</b>	<p>*¿Qué es el plano? (Ejemplos)</p>	<p>*Algunos consejos sobre los cuidados</p> <p><b>Movimientos de Cámara</b></p>	<p><b>Funciones de la grabadora y micrófono</b></p>
<b>O</b>	<p><b>Visionado:</b></p> <p>*“Nanook el esquimal” - Robert J. Flaherty</p> <p>*“Das Crianças Ikpeng Para o Mundo” – Dir: Natuyu Yuwipó Txicão, Karané Ikpeng y Kumaré Ikpeng</p> <p>*“¿Cine Indígena? ¿Cine Diferente?” Dir.: Rocío Gómez</p>	<p><b>Ejercicios de Primer Impacto:</b></p> <p>*Caminata Sensorial por el Barrio: Laguna / Calles</p> <p>*Registros visuales</p> <p>*Charlamos sobre la experiencia</p>	<p>*Aspectos a tener en cuenta para tomar sonido</p> <p><b>Ej. Primer Impacto:</b></p> <p>*Caminata Sensorial Perceptiva por el Barrio Laguna / Parque Caraguatá/ Iglesia</p> <p>*Grabamos sonido</p>

	ENCUENTRO IV	ENCUENTRO V	ENCUENTRO VI
<b>A</b>	<b>Escuchamos lo que grabamos</b>	<b>¿Qué es el cine Documental?</b> *Aspectos Estéticos *Aspectos Narrativos	<b>Visionamos lo filmado en la clase anterior</b>
<b>B</b>	<b>Repaso en el manejo de las herramientas.</b>	*Estilos de Entrevista	<b>Entrevista a Familia F.</b>
<b>R</b>	<b>Principios del Montaje</b>	<b>Visionamos Fragmentos de:</b>	<b>Cierre del Taller</b>
<b>I</b>	*Visionamos Fragmentos de: “Madre Dao” de Vincent Monnikendam.	*“Agarrando Pueblo” de Carlos Mayolo y Luis Ospina *“El botón de nácar” de Patricio Guzmán	
<b>L</b>	Charla Debate *“Sans Soleil” de Chris Marker Charla Debate	<b>La idea creativa – El acto creador</b> *Algunas historias posibles	
		<b>Ejercicio de Primer Impacto:</b> Caminata Sensorial Perceptiva por el Barrio	
		<b>Ejercicio de Segundo Impacto: (contenidos)</b> Registro de imágenes y sonido	

### Equipos Disponibles

Cámara Reflex Canon 70 D // Objetivo Canon 18 – 135 mm // Objetivo Yongnuo 50 mm // Cámara Filmadora Sony // Grabadora Zoom de 2 canales // Micrófono Corbatero Boya // Auriculares // Trípode // Estabilizador // Disco Externo de 1TB // Tarjetas SD clase 10/ Baterías // Pilas // Computadora Notebook // Proyector Epson

## Observaciones sobre la experiencia

### **Encontrar, transformar, generar.**

*Genero algo cuando descubro y  
Muestro, cuando juego y muestro,  
Cuando reúno y me expresa.  
Cuando la expresión le 'toca' a otro.  
Genero cuando digo.*

*¿Y qué puedo decir?  
Aquello que hace existir.  
Solo eso.  
Existir es la esencia.  
Aquello que hace que percibamos las  
formas, colores, y movimientos de la  
existencia (...).*

(Elena Lucca, 2018)

En el taller asistieron nueve personas de forma relativamente regular, estuvo compuesto en su mayoría por familiares y amigas de Adriana, pertenecientes a la comunidad qom. Algunos expresaron su curiosidad por “sacar fotos y filmar videos”, ya que consideran una herramienta importante para mostrar sus trabajos y vender. Puntualmente, Mónica Alegre, quien actualmente trabaja sondeando la población Mocoví, manifestó su interés por “aprender a filmar a las comunidades originarias”.

Al comienzo, la interacción no fue fácil, pero la presencia de Adriana ayudó para generar los vínculos.

En la primer clase, luego de proyectar “Das Crianças Ikpeng Para o Mundo”, “Nanook, el esquimal” y “¿Cine Indígena? ¿Cine Diferente?”; dos asistentes expresaron “nunca haber visto algo así (...), que en la tele no pasan esas cosas”; otra agregó “si hablan de nuestra

comunidad siempre aparece una canción de *Tonolec*<sup>20</sup> de fondo”; luego establecieron una relación entre el sincretismo que ven algunas películas de Disney con las comunidades indígenas, como por ejemplo, “Moana, un mar de aventuras”, del año 2016. Para ellos, hoy en día se escuchan muchas historias de “los antiguos”, reinterpretadas y contadas por blancos, y eso no solamente lo perciben gracias a las narrativas, sino también, lo ven en la elección de los colores de los vestuarios, en los rasgos de los personajes o en la música. Por último, también sobrevino la sorpresa al ver el principio de *Nanook*, porque pensaron que “iba a ser aburrida” y preguntaron cómo existía el material después de tanto tiempo y en qué condiciones se filmó. Lo anterior, me dio pie para conversar sobre las etapas de producción de una película y de los agentes intervinientes. Además, pude adelantarles sobre la idea original de mi trabajo de tesina.

Sobre las clases siguientes, destaco las experiencias prácticas, las cuales denominé de “Primer Impacto” y de “Segundo Impacto”. Sus nombres se deben al enfoque creativo que propone Elena Lucca (2018), una articulación ético – política entre tres registros ecológicos: ambiente, relaciones sociales y subjetividad<sup>21</sup>. Lucca incentiva a través de ciertas pautas, el desarrollo de una *actitud ecológica* donde los sujetos son capaces de reaprender y recuperar todos aquellos instintos básicos de supervivencia: territorialidad, interdependencia, capacidad de abandono, de recepción y penetración, de asombro y curiosidad. Para ello, debemos relacionarnos con lo nuevo y desplazar nuestra antropocentralidad ante la incertidumbre de lo desconocido; percibirnos parte del todo orgánico sin la necesidad constante de querer dominar a las demás especies. En consecuencia, los actos creativos se manifiestan a través de un proceso de “Primer Impacto”, es el primer salto al vacío, a la incertidumbre. El primer impacto, es la percepción físico – química frente a sucesos externos (que no se pueden nombrar porque no opera la razón allí), y que a su vez, producen reacciones orgánicas, como sentimientos e imágenes conectadas, que posteriormente serán identificadas, es decir que recién lo percibido será nombrado. Lucca (2018) declara “Las Artes, integradas, por sus características buscan impactar, ese primer impacto es perceptivo. Y es orgánico, es decir, lo percibimos con todo el cuerpo” (p. 74).

De manera que los ejercicios prácticos de Primer Impacto, consistieron en: una primera instancia de relajación y movimientos corporales, luego caminatas en silencio por las calles y alrededores del Barrio Mapic con la consigna de percibir tres impactos de sonidos, tres

---

<sup>20</sup>Tonolec es un dúo musical argentino de la provincia de Chaco. Integrado por Charo Bogarín y Diego Pérez desde el año 2005. Su estilo se caracteriza por la fusión de la música folclórica latina y la electrónica con el canto de las etnias qom (toba) y guaraní.

<sup>21</sup>En éste sentido, la autora plantea una relación con el espacio desde la “Ecosofía”: término que significa conocimiento o sabiduría del hogar; puesto que “eso” significa hogar, casa, lugar donde se habita.



de imágenes y tres de elementos encontrados (como piedras, plástico, hojas o cualquier material con textura).

Luego, se incentivaba a los participantes a registrar audiovisualmente lo percibido durante el ejercicio u otra cosa/acontecimiento que les llame la atención.

Durante el anteúltimo encuentro, se facilitaron ejercicios denominados de “Segundo Impacto”, que consistieron en delinear posibles ideas e historias sobre una noción espacial del Barrio, desde donde se interesaron por realizar una entrevista a una de las primeras familias en llegar al barrio. El último día del taller se concretó dicha entrevista<sup>22</sup>. Vinculando lo anterior con lo que propone Elena Lucca, es que se entiende la existencia de un “contenido a deducir analógicamente”, en éste caso a través de las herramientas audiovisuales. “Cuando hablamos de contenido estamos hablando de la transmisión de una ‘mirada inusual, que provoque una búsqueda y reubique al ‘otro’” (Lucca, 2018, p.75).

### **Sobre las Percepciones espaciales**

Gracias a las actividades citadas, es que pude detectar y conocer algunas subjetividades indígenas sobre el barrio Mapic. A continuación expondré algunos ejemplos que dan cuenta de ellas y que por lo tanto, resultaron indispensables en la constitución del video documental final.

- Imágenes de Primer Impacto: Basura / Chanco comiendo basura / Niños jugando / Niños jugando y maltratando un gato / Gatos, Perros y Gallinas / Murales / Árboles / Troncos/ Barro/ Laguna / Canal / Rostro Niña/ Mujeres registrando sonido / Caminatas Cielos / Casas /Vecinos en Kioscos / Niños paseando en bicicleta / Niños jugando con fuego /Torta parrilla.
- Sonidos de Primer Impacto: Niños Jugando / Canal – agua / Laguna / Pájaros / Música de Verdulería ambulante.

Específicamente, cuando volvíamos de las caminatas y nos distendíamos conversando sobre temas variados, se generaban las charlas más interesantes y productivas (en el sentido etnográfico). A veces, las devoluciones sobre cómo habían vivenciado las prácticas, no estaban dirigidas hacia mi directamente, sino que conversaban entre ellos pero en mi presencia. Muchos manifestaron en repetidas oportunidades su preocupación por la cantidad de basura que vecinos

---

<sup>22</sup> Un fragmento de la entrevista se encuentra en el corte final del Documental (minuto 13:18).

de barrios próximos (donde no pasa el camión recolector), arrojan sobre las cunetas y en la laguna. Otras percepciones tenían que ver con el sonido y la sensibilidad del micrófono de la grabadora; al que tildaron como un “zoom del audio”. Distinguieron nombres de pájaros como “toxosoxonaq”, “qoto”, “chelala” y plantas, “ñangapiry” y “qoxoraic”,

También les llamó la atención, el color de las plantas de la laguna, los olores putrefactos, las canciones evangélicas que se escuchaban sonar desde la iglesia y la cantidad de niños y niñas jugando en la calle.

Cabe agregar que los ejercicios prácticos resultaron de gran ayuda para detectar ciertas formas de organización y dinámicas de trabajo de esta comunidad indígena. Uno de los aspectos que más se evidenciaron fue, la importancia “consultiva” a la hora de tomar decisiones, puesto que cada elección era resultado de una discusión grupal. Primero se reunían, analizaban las variables y posibilidades, y luego accionaban. Un ejemplo se puede encontrar, cuando nos dirigimos al Parque Caraguatá y se debía compartir las herramientas audiovisuales o cuando tuvimos que filmar la fachada de la Iglesia<sup>23</sup>.

También, como veremos más adelante en el apartado “locaciones”, existen elementos intrínsecos a la cosmología qom o mejor dicho *personas*, que influyen en su realidad concreta. Por lo tanto, es crucial tenerlas en cuenta y respetarlas a la hora de trabajar interculturalmente. Es así que, en uno de los encuentros, Luis mencionó haber soñado “raro” la noche anterior. En su sueño la tierra se habría en dos partes y él quedaba flotando en una suerte de mar tormentoso. Más tarde, cuando nos dirigimos a filmar con el grupo por los alrededores de la laguna, Luis prefirió quedarse en la casa de Adriana y esperarnos. Al finalizar la jornada, Adriana me comentó que en ocasiones L. “es supersticioso” y hace caso a sus sueños; esa fue la razón por la que L. se quedó.

---

<sup>23</sup> Caso en el que se decidió primero obtener un permiso e ir a filmar en otra oportunidad.

## La idea original



Imagen 5. Adriana y Josefina Lens en el Caraguatá  
Autoría: Eduardo Bustamante

*“El documentalista  
tiene que tener la capacidad ética de modificarse a sí mismo,  
su punto de vista,  
si es que la realidad también afecta su hipótesis.  
Entonces si esto sucede,  
ya ni siquiera el objetivo de la búsqueda documental sobre el tema  
permanece totalmente intacto”  
(Árdito, 2008)*

A diferencia de otras producciones documentales, dónde las directoras y directores parten de una idea, escriben un guión más o menos abierto, se avocan a la investigación y paralelamente a ello, constatan su imaginaria a través del contacto con posibles personajes,

locaciones y situaciones; *Nawe 'Epac* es, en éste caso, producto de la investigación sobre la noción de un concepto determinado para una comunidad, en el plan de transponer ese hallazgo a la temática central del film. La idea original de *Nawe 'epac* parte luego de haber visitado por meses a vecinos y vecinas del Barrio, y se funda gracias a la consolidación de vínculo con la Familia Rojas. Su argumento narrativo fue surgiendo a partir del trabajo colaborativo en la investigación y como resultado de prácticas conjuntas.

En este aspecto, cuando la idea original se crea a partir de la información y los relatos que te comparten los integrantes de una comunidad, la historia puede ser contada desde diferentes perspectivas, incluso cuando los interlocutores parecen mantener un mismo discurso o los acontecimientos coinciden unos con otros.

Como mencioné en páginas anteriores, detecté la existencia de un discurso en común que explica algunas identificaciones espaciales para la comunidad. En las instancias creativas, todo el conjunto de relatos que rodean y configuran a dicho discurso fundacional, resultaron interesantes y pertinentes; por consiguiente, a la hora de preguntarnos sobre *¿Qué vamos a contar?* y *¿Qué vamos a mostrar?* en la producción audiovisual, se nos presentaron múltiples posibilidades argumentales.

Una opción fue trabajar el concepto de *espacio y memoria*, haciendo foco en las formas de vida antiguas en *La Colorada* en comparación con los nuevos modos en el Barrio Mapic, haciendo referencia a los conceptos de *trabajo y progreso*. Otra alternativa temática, se dirigía a establecer las diferencias espaciales desde la idea de *espacio y naturaleza*, pero ésta opción implicaba que la atención argumental viraría hacia las diferentes prácticas y creencias, sobre el espacio *monte* en *La Colorada* en relación con el Barrio; también allí, se reflexionaría sobre la transformación geográfica y conceptual de la idea de *monte* para el pueblo qom. No obstante, estas ideas no se convirtieron en el tema de mayor preocupación para ser expuesto en el documental, y por ello decidí clasificarlas en *subtemas*, que no fueron desestimados ya que inevitablemente, a través de la elección de locaciones, los comentarios de los personajes y el montaje (yuxtaposición de imágenes, efectos sonoros, etc), fueron transformando y entrelazando la estructura argumental.

Es así que llegamos a la conclusión sobre el abordaje central que podía tener nuestra producción audiovisual, el cual gracias a las entrevistas y encuentros con los familiares de Adriana, se fue confirmando cada vez más. La idea original del documental, se basa en los relatos denominados en esta investigación como “fundacionales”, ya que son el conjunto de relatos que reproducen los primeros pobladores del barrio, para explicar los inicios del Mapic.

Los mismos se enmarcan dentro de los discursos ya mencionados en páginas anteriores, denominados *El espacio y el culto evangélico. La aparición del Ángel*; y *El espacio y el árbol de Algarrobo. La iglesia y el Árbol de vida*. Gracias al tratamiento de edición que recibió el material audiovisual recopilado, estos discursos se convirtieron en el argumento narrativo de todo el film.

## **Sinopsis**

“Nawe’ Epac – Árbol Negro” es un mediodocumental que narra la historia de creación del barrio Mapic, en Resistencia - Chaco, a través de discursos fundacionales: la visión de un Ángel, la construcción de una Iglesia Evangélica y el significado del Árbol de algarrobo desde dónde se desprende el nombre del Barrio.

## **Equipo Técnico**

Dirección: Josefina Lens // Producción: Josefina Lens y Adriana Rojas // Idea Original: Adriana Rojas y Josefina Lens // Cámaras: Adriana Rojas – Patricia González – Mónica Alegre – Tomás Miranda – Josefina Lens – Eduardo Bustamante// Sonido: Adriana Rojas – Samhuel Celma– Gustavo Canteros – Adriana Rojas – Luciana Campos // Edición de imagen: Josefina Lens – Adriana Rojas// Edición de Sonido: Cristhian Cochia – Josefina Lens // Música: Adriana Rojas // Efectos Sonoros: Eduardo Bustamante - Cristian Coccia y Josefina Lens // Gráfica: Eduardo Bustamante// Traducción y Subtítulos: Samhuel Celma

## **¿Por qué Nawe ’Epac?**

El nombre del documental nace a partir de un relato qom sobre la existencia de un Árbol de tronco muy largo, enraizado en una laguna habitada por seres muy peligrosos, y cuya funcionalidad es conceder mayor poder – *haloik-* a los *pioGonaq* (chamanes). En el relato, el árbol les presenta una prueba que los chamanes deben atravesar con la guía de sus espíritus auxiliares.

El *nawe’epac* aparece en forma de sueño y lo comparte el chamán Alejandro Katache al antropólogo Pablo Wright (2008), quien analiza las particularidades y simbologías presentes del relato, en su libro *Ser en el Sueño*. *Nawe* significa “negro” y *’epaq*, se refiere a “madera”, “árbol” o “palo”.

Como ya mencioné anteriormente en el apartado *Marco Teórico*, el análisis conceptual sobre la idea de espacialidad qom está impregnado por la idea de un universo vertical ordenado en diferentes niveles y en donde operan seres humanos y no humanos con cualidades antropomórficas, y que al ser dotados de poderes pueden incidir en la realidad humana. En este caso el *'epac* funciona como eje, significa un canal de conexión entre los niveles y es el lugar donde se concentra todo el *haloik* disponible para los chamanes.

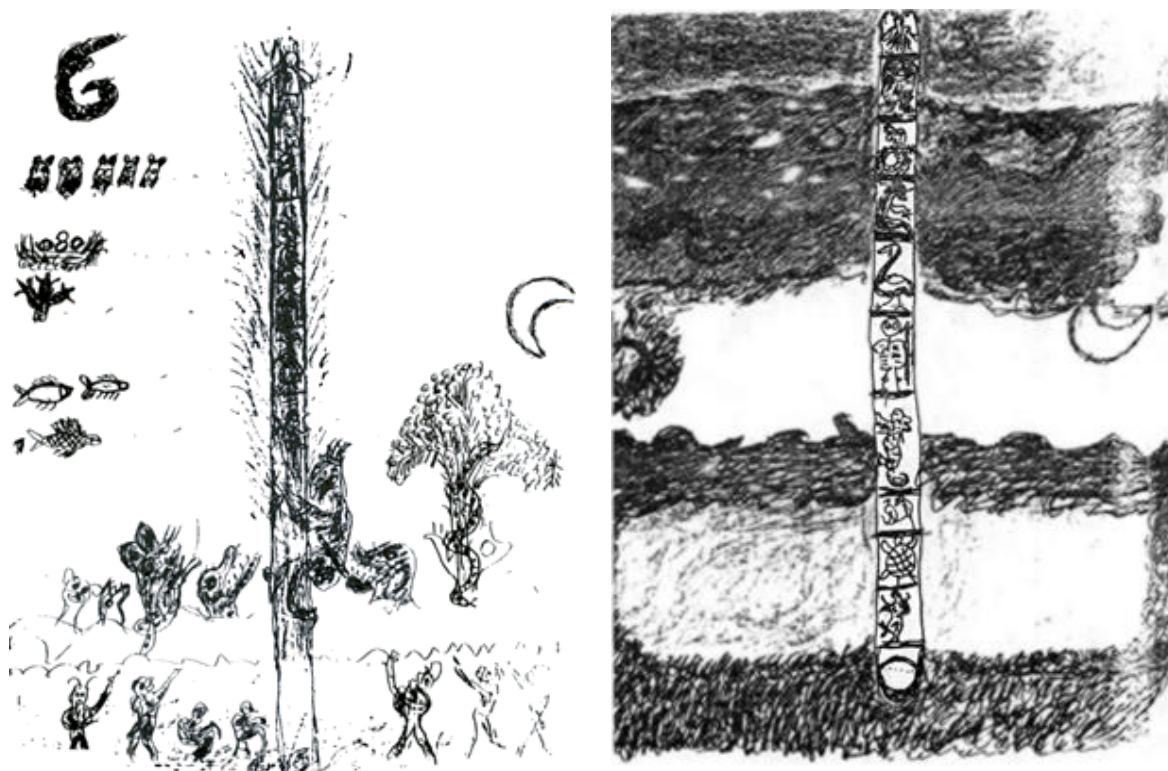


Imagen 6. Árbol integrador cosmológico y de iniciación chamánica.  
Dibujos aportados por Ángel Achilai (miembro de la comunidad qom - 1989)  
a las investigaciones de Pablo Wright.

## Recursos Narrativos

### Los personajes y las acciones



Imagen 7. Izquierda: fotograma de Griselda Morales. Centro: fotograma de Adriana Rojas.  
Derecha: fotograma de Federico Rojas

Cuando las personas que conoces y posteriormente entrevistas, se convierten en protagonistas de la historia aproximativa que comenzaste a delinear a través del trabajo de investigación en el campo, es que decido llamarlas “personajes”<sup>24</sup>, entendiéndolas como aquellas personas que tienen la capacidad de transmitir sentimientos y emociones de manera espontánea ante la cámara. Como expone Patricio Guzmán (1997), “son los que articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema.”.

La historia que propone el documental, es narrada a través de tres personajes principales: Federico Rojas (abuelo), Adriana Rojas (nieta) y Griselda Morales (maestra de medicina ancestral). Además, aparecen protagonistas secundarios que de alguna manera son “testigos espaciales” de los relatos principales: Samhuel Celma y Gustavo Canteros (ambos en Villa Río Bermejito) y L. C (Hija de A. y bisnieta de F.).

En el caso de F.R. no solamente aporta información sobre los comienzos del barrio en

---

<sup>24</sup> En éste aspecto, resulta importante aclarar mi postura con respecto a las discusiones teóricas en torno a la utilización del término “personaje” dentro de los guiones y producciones documentales. Prefiero referirme a *personajes* y no a *personas* o *sujetos*, porque entiendo que éstas han pasado por un proceso de transformación y construcción gracias a las decisiones tomadas por la directora y equipo técnico de la producción hasta llegar al espectador. Quizás las confusiones se generen a partir de la separación *Ficción/ Realidad* que se le confiere al documental, ya que debido a su carácter informativo pareciera que se aleja a las construcciones narrativas. Sin embargo, los “personajes” no son exclusivos de las obras literarias o de ficción cinematográfica, ya que alrededor de estos se crean relatos. Además, existe el factor - impacto que tiene la presencia de la cámara sobre los cuerpos, es decir que el individuo no es el mismo antes y después de encender la cámara. Por lo tanto, el *sujeto* deviene en *personaje* a través de: los puntos de vista que toma la directora, quien elige mostrar un fragmento de la realidad de esa persona; por las decisiones de los camarógrafos, quienes escogen las distancias, encuadres, balances, filtros y un sinfín de entramados semánticos; y luego, por las manos de las editoras quienes deciden como cortar, ordenar y unir los elementos que resultaran en la historia final, etc. Todo ello hasta ser recibido por el ojo del espectador, el que a su vez interpretará según su bagaje y apertura.

1972, sino que además son los elementos discursivos que utiliza, los que enriquecen a la narrativa: cambios de entonación de la voz, gestualidades y sobre todo, sensibilidad y apertura para expresar sentimientos. Por ejemplo, la sensación de tristeza que le produce recordar aquél momento en que asumió su futura partida de La Colorada:

“Y yo siempre digo... estem... Cómo es... bueno después un montón de cosas, cosechamos. Y yo sentía algo raro, algo raro adentro de mí y mi hijo ya era de tres añitos por ahí. Y decía yo: me está por agarrar una locura, no sé qué será esto pero siento algo raro y todo el tiempo estoy llorando, no sé qué será esto, por qué estoy llorando, no sé, esto una locura, yo no quiero perder a mi hijo. Y así, me voy al campo sólo, hablando solo.” (F. R., comunicación personal, 28 de abril de 2019)

Antecediendo a Federico, su nieta, hace su primera aparición caminando por las calles que bordean la Laguna y la entrada del parque Caraguatá, seguida de un paneo que asciende hacia un pimer plano de su rostro. En la evolución del film, Adriana reaparece pero dentro del formato de entrevista, mientras cocina.

La participación de Adriana se constituye en el elemento narrativo que (reforzado por los personajes secundarios) conecta a los dos relatos fundacionales. Las caminatas de Adriana de principio a fin del documental, es un documento real de uno de los tantos recorridos que hicimos juntas, durante mis visitas al Barrio. La acción de caminar, representa una gran metáfora primero porque conversa con la idea del viaje (tácito) que implicó para Federico y su familia migrar hacia la ciudad, y en segundo lugar, implica una reconexión con la memoria, puesto que Adriana no se dirige a cualquier lugar. El espacio en el que ella desemboca es uno de los pocos (sino el único), índice de monte que rodea el barrio (sobre esto profundizaré en el apartado “Locaciones”).

Inicialmente, la participación de Griselda M., no estaba prevista y cabe aclarar que ella pertenece a la comunidad qom del Barrio Toba. Sin embargo, después de haberla escuchado en los talleres que dicta sobre medicina ancestral en el Centro Cultural Leopoldo Marechal, pensé en su posible aporte como un elemento estructural para cerrar el argumento del audiovisual. Además, uno de los motivos pertinentes para que G. intervenga y aporte discursivamente, se fundamenta en la similitud experiencial; ya que ella también vivenció la pérdida de un árbol de algarrobo de gran importancia para los habitantes de su Barrio.



Griselda es quien nos ofrece una perspectiva más detallada acerca del significado que tiene el algarrobo. Lo interesante de sus relatos es que, al igual que Federico, rememoran momentos del pasado y desde esa temporalidad, dan cuenta del valor que tiene la naturaleza. En otras palabras, la mirada que aporta Griselda sobre el espacio del monte y los animales; y sobre cómo estos influyen en su realidad y bienestar, refleja muy bien el carácter de *persona* que los y las qompi confieren a los entes existentes.

Me atrevo a agregar que Griselda Morales, se convierte en el contrapunto discursivo con respecto a la historia que comenta F.R; y sin buscarlo de una manera consciente, genera antagonismo. Como expliqué anteriormente, el tema central que aborda el documental es producto de las apreciaciones e información que me fueron compartiendo en el Barrio, es decir que esa tensión o contrapunto existe independientemente de la reflexión de G.; sin embargo, de una forma muy natural y fluida, Griselda pudo condensar muy bien el discurso fundacional referido en relación con la Figura del árbol de Algarrobo, y lo hizo amplia y respetuosamente.

En cuanto a los personajes secundarios, estos funcionan como “testigos” de los relatos, lo que en palabras de Adriana “representa a la memoria y el deseo de rescatar las historias de su comunidad, para que no se pierdan”; dicha idea se manifiesta en la acción concreta de registrar sonido de los diferentes lugares. La propuesta surgió de A. en la primer instancia de montaje y en mi opinión, me pareció una buena manera de introducir la práctica que requiere para los y las qompi ir al monte y hablar con espíritus protectores.

Sobre la manera en que fueron filmadas las entrevistas de F. R y G. M., se puede agregar que fueron resueltas de manera convencional<sup>25</sup>: Asimismo, el movimiento interno del cuadro se generó gracias a las gestualidades y expresiones de los entrevistados. Por medio de la reconstrucción oral que hacían sobre el pasado, fueron apareciendo las primeras imágenes complementarias que formaron parte de la poética narrativa del documental, tales como, planos de animales, paneos de la tierra y troncos de árboles, material de archivo, escenas de niños jugando, etc. Como mencioné en el apartado “Sobre las percepciones espaciales” una gran mayoría de imágenes ya habían sido capturadas durante el dictado del taller, además de las visitas y paseos que realicé por el barrio en diferentes oportunidades.

---

<sup>25</sup> En relación al encuadre y movimientos internos dentro del campo: El plano medio fijo, la cámara fija y los interlocutores no muestran acciones variadas frente a la cámara.

## Las locaciones

*“Una vez le pregunté a Tomas si las mujeres conocían el monte: 'No, no conocen. Las mujeres no conocen', me contestó. Le comenté que las mujeres van al monte a buscar frutos y me dijo, con una sonrisa irónica: 'Pero salen un rato no más. Cuando llenan la yica grande, ya se vuelven. No entran mucho al monte. La algarroba está en medio del campo, (las secciones menos cerradas del monte). Nosotros sí, nos metemos en medios del monte'” (Gordillo, 2010).*

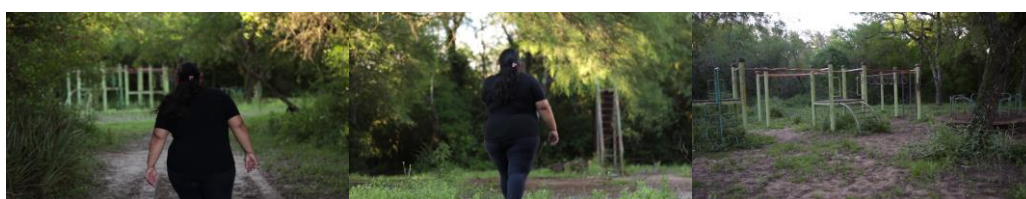


Imagen 8. Fotogramas de Adriana ingresando en el sector de juegos del Parque Caraguatá

- El Parque Caraguatá<sup>26</sup> es uno de los protagonistas espaciales de la historia que se construye en Nawe 'Epac. Allí es donde se dirige Adriana desde el comienzo del mediometrage; y fue elegido entre muchos otros espacios porque es un sitio dónde se reúnen prácticas sociales que dialogan con la cosmovisión ancestral indígena. Para algunas mujeres es un lugar de consulta espiritual y de intimidad. Al ingresar por los caminos arbolados del Caraguatá, Adriana siempre pide permiso al *nohuet*, tal como le enseñó su abuelo. Lo particular de este amplio terreno verde, consiste en que alguna vez funcionó como “parque”, el cual contaba con juegos para niños, una tabla de ajedrez a escala humana, una pista de patinaje y un anfiteatro. Actualmente las construcciones se encuentran intervenidas por el avance de la naturaleza. En consecuencia, resulta difícil poder definir concretamente a este espacio, ya que para los qom fue “todo monte”, luego parque de atracciones y hoy, (sin ser una ruina propiamente dicha), se dirige hacia una autoregeneración biosistémica, que intenta recuperar su territorialidad, su origen. Para el campo simbólico de nuestro documental, esta locación implicó un gran aporte estético narrativo; ya que a través de imágenes ciertos elementos en desuso y corroídos, insinúa una poética de la nostalgia y el

<sup>26</sup> El predio de 100 hectáreas, se ubica al norte de Resistencia, a 10,2 kilómetros de la Plaza 25 de Mayo. Actualmente se encuentra en estado de abandono.

recuerdo, donde lo abandonado, roto o incompleto adquiere un nuevo estatus y atractivo visual, gracias a la capacidad reestructora de la naturaleza.

- Las imágenes de laguna y el canal por donde circula un caudal del Río negro, también forman parte del constructo documental. La laguna rodea al barrio Mapic y lo separa del “Barrio Nuevo” o “La Chacra”, para algunos vecinos. Al igual que el monte, la laguna es una categoría espacial que presenta contrastes, desde el sistema de representaciones culturales hasta las acciones corporales que se concretan allí. Por ejemplo, el mito de “la dueña de la laguna” o “MoGonalo”, serpiente arcoíris”; la cual habita en las profundidades y aparece cuando los hombres violan las reglas de caza y pesca o cuando las mujeres no respetan el periodo de aislamiento durante sus ciclos menstruales y tienen contacto con la laguna o cualquier fuente de agua. Estos saberes me fueron compartidos por mujeres del Barrio, sin embargo fue recién durante la experiencia del taller donde comprendí el verdadero significado que tiene dicho relato para algunas mujeres de la comunidad. En razón de lo anterior, fue que una de las participantes no quiso pasar cerca de la laguna, ni hacer ningún tipo de registro audiovisual allí.

La laguna representa también una bitácora de recuerdos de la infancia; de modo que era el lugar preferido donde los niños y niñas jugaban. Allí nadaban, pescaban y también extraían la fibra de totoras con las que fabricaban el cabello de las muñecas.

Desde otro ángulo, también aparecen imágenes de la realidad que poco tienen que ver con el respeto y cuidado humano a la tierra, las cuales se resumen en el gran estado de contaminación en el que se encuentra el río y sus bordes. Debido a esto es que se presentan en “Árbol negro” imágenes dentro de campo que documentan la problemática: la basura esparcida por los caminos o un plano de una ojota, son algunos de los ejemplos más evidentes.

En otro orden, encontramos pertinente agregar otras imágenes de lugares que acompañen a las voces narradoras, como por ejemplo, un mural plasmado sobre las paredes del centro comunitario de la Iglesia, la fachada de la Iglesia Cuadrangular Unida y un plano general del árbol de algarrobo más antiguo que queda en el Barrio.

“Rebobinando” el film, llegamos a la locación más lejana que tuvo que atravesar este proyecto. Se trata de la llamada antigua “puerta” del impenetrable chaqueño, a orillas del río Bermejo en las afueras de Villa Río Bermejito, donde G. y S. me llevaron a conocer. Este

escenario nos invita a introducirnos al testimonio oral del abuelo Rojas, y lo hace por medio de planos generales del paisaje, del cielo y el barro, además, se insertaron travelling que figuran el monte y los caminos al anochecer. Fundamentalmente, busqué registrar este espacio como un elemento discursivo más, es decir con el propósito de expresar visualmente la idea de viaje y movimiento, en relación directa con la idea de traslado de Federico y su familia al Mapic.

### Las imágenes de archivo

Uno de los primeros indicadores de confianza que la familia de A. R. tuvo conmigo, fue cuando me compartieron fotografías que el abuelo Federico había tomado hace más de dos décadas atrás. Los documentos visuales consisten en una imagen que retrata a varias familias, en el momento que vivían en La Chacra del Ingenio Las Palmas, y el resto, pertenecen a una época posterior, en las cuales se muestra el proceso de ampliación de la iglesia, las mujeres cocinando al lado del fuego, las reuniones de la congregación evangélica bajo el algarrobo, la vieja fachada de la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular (hoy nombrada como Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular – Árbol de vida), y por último, el árbol de algarrobo al que se debe el nombre del Barrio y que actualmente ya no existe. A rasgos generales, la manipulación de estos archivos documento a través del montaje y los efectos de fundido, tuvo como principal objetivo producir nuevos significados, es decir que, si bien son utilizadas para evocar a un tiempo pasado, su ordenamiento y la utilización de las voces en off de G., F. o A. sobre las mismas, son recontextualizaciones que proponen nuevas lecturas de la realidad. Para pasarlas al formato digital se utilizó un escáner portátil

### El montaje



Imagen 9. Fotogramas que acompañan el relato de Federico Rojas

Mucho se puede decir acerca del papel del montaje en las producciones documentales, pero si hay algo en lo que acuerdan la mayoría de los estudiosos que reflexionan sobre esta

expresión es que, “en el documental la gama de posibilidades de montaje es muchísimo mayor que en la ficción” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 290). De manera que en *Nawe 'Epac* la edición trabajó similar a la manera en la que se desarrollaron las historias orales de los qom, seleccionando ejes temáticos a partir de un registro libre muy variado y abundante.

Para realizar el trabajo de edición nos valimos de los programas Adobe Premiere Pro cc; Adobe Audition, After Effects y Ableton Live.

La tarea inició luego de los encuentros del taller, y si bien pudimos visionar algunos registros que filmamos en conjunto con los participantes, la mayoría del trabajo de visionado y de primeros cortes lo realicé solamente con Adriana Rojas. Así fue que comenzamos por las entrevistas, luego seleccionamos cortes de tomas de la Laguna, el monte, Caraguatá, calles del Barrio etc; y por último nos abocamos a la escucha, selección y cortes de sonido.

Adriana es maestra bilingüe en el nivel inicial de la escuela del Mapic y así como aprendió de sus abuelas y abuelos, disfruta mucho de la acción de narrar a sus alumnos. Con ella debatimos varias veces sobre la importancia que tienen los cuentos y la transmisión oral como una estrategia para compartir la cultura originaria; y creemos que en cierto modo pudimos llevar esas reflexiones al trabajo documental. En ese sentido, en la primera parte de *Nawe 'Epac*, tratamos de producir, con la voz de Griselda y luego con la de Federico, el efecto de una “narración oral” casi exclusiva, en otras palabras, desvinculamos las voces de la imagen<sup>27</sup> (de las entrevistas) y las utilizamos introduciendo planos de imágenes evocativas y poéticas, para que así puedan acompañar el ritmo de los sucesos narrados o las instancias reflexivas de los personajes. Estas secuencias<sup>28</sup>, se valieron de la yuxtaposición de planos cuya duración es relativamente larga, y cuyo movimiento de los objetos dentro de campo no es rápido. Por lo anterior, si prestamos atención a la totalidad del relato de Federico y Griselda en esa primera parte del documental y a las imágenes que acompañan, podemos decir que primó un tipo de montaje expresivo, el cual no solamente acentuó la poética de lo que expresan los personajes, si no que debido a la longitud, composición de encuadres y sonido ambiente, buscó producir en el espectador estados “introspectivos”<sup>29</sup> y contener a los mensajes orales dentro de una configuración espacio – temporal particular.

Por otro lado los cortes, la selección y orden de las entrevistas, fue determinante para delinear el argumento narrativo del documental. En esta ocasión, Adriana manifestó su dificultad en poder elegir los cortes, ya que los crudos contenían mucha información y las conversaciones se expandían hacia temas variados; en consecuencia la tarea de edición del

---

<sup>27</sup> Excepto entres los minutos 2:03 – 2:38, donde se evidencia la fuente.

<sup>28</sup> Entre los minutos 00:00 – 2:03 y 5:09 – 9:13

<sup>29</sup> Que aludan a sensaciones de nostalgia, quietud, calma, ensoñación. A través de imágenes y sonidos de lluvia/chicharra/monte/campo/animales/árboles/cielo/barro/arcilla, etc.

material nos llevó meses. Finalmente, concluí que el montaje sobre las entrevistas debía respetar dentro de sus posibilidades, a la dinámica oral que, desde su extensión, cadencias, silencios y entramados verbales. La idea fue dejar que los personajes se expresen desde sus contradicciones y sus profundos sentimientos, con el fin de mostrar esos relatos sin sesgos y con todo su potencial expresivo.

En rasgos generales, la selección y orden de presentación de los hechos y reflexiones que plantean los personajes se decidió en base a los dos discursos fundacionales detectados durante el trabajo de campo y analizados a lo largo de esta investigación. De este modo Federico, se encargaría de narrar los acontecimientos a través del Relato sobre la aparición del Ángel, los inicios del Barrio y la creación de la Iglesia. Y por otro lado, Griselda, desarrollaría la noción de espacio referido al Árbol de Algarrobo. Teniendo en claro estos dos ejes narrativos, es que se fueron alternando los testimonios de uno y otro; utilizando recursos como documentos de archivo o imágenes que en algunos casos se correspondían con lo que se relataba. Además, la utilización de ciertos efectos sobre ambiencias o música<sup>30</sup> (como fundidos o reverberancias), y la entrevista a Adriana o su imagen caminando hacia el Parque<sup>31</sup>, fueron escenas dispuestas para anticipar o introducir a los discursos, y así funcionaron como hilo conductor de la historia.

Específicamente, la entrevista a Federico fue desglosada y ordenada de manera más cronológica, es decir desde la primera aparición del Ángel en La Colorada, en adelante. En relación al tema del documental, en el testimonio de Rojas prevalece un contenido de tipo informativo – histórico. En contraste con lo anterior, Griselda aporta relatos más de orden introspectivo o reflexivo, y sus enunciaciones se desplazan hacia temáticas más generales, por lo tanto el trabajo de montaje, trató de aprovechar estas resonancias con imágenes poéticas como rostros, niños jugando, instalaciones de un parque abandonado, etc.

A través del montaje propusimos también la relación entre espacios naturales – y lo que se “escuchaba” estando en ellos. Es decir, mostramos a Gustavo, Lucía, Samuhel y Adriana grabando y escuchando el sonido que aparentemente tomaban del espacio pero que paralelamente se cruzaba con otra banda sonora, perteneciente a los relatos de Federico o Griselda. De esta manera, gracias a la superposición de bandas (ambiencias y voces), sumado a las imágenes de personas grabando, tratamos de “dar a entender” la idea de que los relatos copaban los espacios naturales, y que los personajes eran testigos de las historias. La intención fue reforzada a través del recurso repetición, y pese a que no eran las mismas imágenes, se

---

<sup>30</sup> Ver apartado: Sonomontaje

<sup>31</sup> Ver apartado : “Los Personajes y Acciones”

insistió con la presencia de varios clips en donde los personajes aparezcan grabando sonido.

## **El sonomontaje**

La construcción de la banda sonora del proyecto audiovisual, fue pensada en relación a los resultados de registros sonoros que hicieron los participantes del taller y las charlas durante el trabajo de campo con indígenas del barrio. Tomando en cuenta esos criterios, es que se seleccionaron y generaron ciertos sonidos de gran peso simbólico para la cosmovisión indígena y para el Barrio en general.

Cabe mencionar que, en esta sección, no se pretende hacer un análisis exhaustivo de cada sonido interviniente; no obstante, se tomarán de ejemplo algunos casos que den cuenta del trasfondo conceptual que justifica su elección y posterior tratamiento.

### **1. La lluvia**

En una conversación que tuve con F. R, él mencionó el relato bíblico del “Arca de Noé” y de Abraham, para referirse al momento de migración que efectuó con su familia hacia la capital. Esa relación, no fue aleatoria y parte de una interpretación personal que hacen muchos indígenas para explicar acontecimientos y tomas de decisiones en sus vidas. Más adelante, encontré en las investigaciones de Florencia Tola, una reinterpretación sobre “El arca de Noé y el surgimiento de la diferencia entre qom y no qom”, la cual se aproximaba a la idea que proponía Federico. Según esta versión, todos aquellos animales que subieron al arca devinieron en personas humanas; además muchos otros animales salvajes se convirtieron en animales domésticos, gracias al poder de comunicación que tenían los chamanes para con ellos.

Más allá del disparador conceptual y creativo que provocó en mí escuchar y encontrar estos relatos, también, existió un propósito interno a la narrativa del documental, ya que el sonido de la lluvia nos introduce y anticipa otros dos sonidos<sup>32</sup>, que en sus propiedades se asemejan con el primero, pero que provienen de otras fuentes sonoras.

La lluvia plantea tres trayectos sonoros, que si bien están dentro de campo, juegan con la sensación de interioridad/ exterioridad que sugiere la imagen de una ventana, y que gracias a los efectos de reverberación y graduación de las ganancias sonoras, construye el sentido espacial.

---

<sup>32</sup> El sonido de la chicharra que a su vez se funde con el sonido del canal.

## 2. La chicharra

El canto de la chicharra representa la llegada o culminación del verano, época donde también el algarrobo da sus frutos. Existe una especie de chicharras denominadas por los qom “cocos”, las cuales habitan en gran cantidad sobre el tronco del Mapic. El sonido acusmático de la chicharra ingresa cuando se muestra a Adriana caminando por un sendero de árboles que la conduce al parque Caraguatá. El chirrido acompaña toda la escena, hasta conectarse con las siguientes; lo cual se logra a través de la mezcla de pistas, que consiste en el sonido de un canal de agua corriendo y luego, en una voz en off o fuera de campo. Esta yuxtaposición sonora busca vincular tanto espacialmente como temporalmente a las acciones. A través del degradado, el canto de la chicharra se transforma en un sonido ambiente, gracias al contraste que propone la voz de Federico como relato.

## 3. La voz narradora

Otro recurso narrativo que se presentó en la instancia de montaje fue, un tipo de voz en off denominada *voice-over*<sup>33</sup>. La primera voz que se escucha en *Nawe 'Epac* es la de Griselda, con ella iniciamos la historia de nuestro documental y fue seleccionada entre varias secuencias de entrevista, primero por el contenido del mensaje (ya que si bien no se refiere directamente el tema central de la historia) sí consideramos que establece un guiño con conceptos que se desarrollaran posteriormente en la trama; como por ejemplo: la espiritualidad, la muerte, los animales, el monte; es decir abre el campo semiótico hacia un contenido metafísico del discurso. Y en segundo lugar, porque creemos que su voz (aislada de su imagen referencial) nos lleva hacia otra dimensión de la comunicación, permitiéndonos imaginar otros espacios posibles (vacas cubriéndose de la lluvia bajo un árbol de algarrobo, un perro bebiendo agua, troncos de árboles recubiertos en la tierra, etc); que posteriormente retornará al cuerpo que le pertenece.

Más adelante, se escucha la voz narradora de Federico. En esta parte del documental, ya se expone más específicamente uno de sus abordajes centrales. A diferencia de la voz de Griselda, debido a dificultades con el micrófono corbatero, se registró la entrevista con una grabadora zoom, lo cual dio como resultado la entrada de ambiencias de motos, conversaciones y el canto de una chicharra. Al principio, pensé que eso podría perjudicar en la estética del

---

<sup>33</sup> Se denomina así debido a que la voz que se escucha es de una persona que no está en la escena, como es el caso de los narradores. Además, la narración en *Voice Over* no la escuchan los personajes que si aparecen en la escena.



audiovisual, pero luego decidí utilizar esos elementos a favor de la producción; allí es cuando se incorpora el sonido de una chicharra (doblado) a los otros clips, constituyéndose como un hilo conductor hacia el relato.

#### 4. La música

En lo que concierne a la musicalización que acompaña a los elementos visuales del film, podemos detectar tres momentos.

La primera instancia, consiste en una secuencia de fotografías de archivos donde se agrega la voz de Adriana cantando en lengua qom la canción titulada “Nuevo mandamiento”. La misma fue ejecutada a capela y grabada en la escuela del Barrio Mapic antes de iniciar el proyecto de esta investigación en conjunto con Carlos Morales Michelini, Micaela Dans y Alejandro Quenardelle. En el proceso de montaje del documental, Cristhian Cochia se encargó de sumar detalles, como el sonido ambiente de grillos, lo que aportó espacialidad a la canción. La misma habla de la importancia y el mensaje del “gran espíritu”, el cual pide a su pueblo mantenerse en unidad, a través del respeto y el amor al prójimo; y fue incorporada por Adriana para hacer referencia al trasfondo histórico que tienen las imágenes.

El segundo momento musicalizado se presenta a través del relato de Federico<sup>34</sup>, en donde se muestran imágenes animadas del cielo y de troncos. En este caso el proceso de composición musical fue más experimental; con la ayuda del software “Ableton Live” se creó una pista de sonido puro (en sintetizador), donde se agregaron y mezclaron sonidos de la naturaleza. Además generar extrañamiento y una sensación de suspenso o de “densidad narrativa” a la escena, se agregaron efectos de ecualización y reverberación.

Por último, en la escena final del documental nos encontramos con planos de Adriana cantando la canción “Nauoxo mashe anvirGuo” cuyo significado es “La llegada de la primavera” o “Llegó la primavera”, la misma también es interpretada a capela, en una locación exterior (El Caraguatá). Así como en “Nuevo mandamiento”, la canción surgió a partir del interés de Adriana; para ella celebrar y cantar a la primavera es una forma de reivindicar la identidad qom: *“la primavera no es solo importante porque florece el algarrobo, acá es un tiempo donde la tierra es más fértil, como que se despierta la tierra. Para nosotros es cuando se celebra las flores del lapacho, la pesca del dorado, la miel (...) además existen danzas que acompañan a los cantos.*

---

<sup>34</sup> Ente los minutos 16:40 – 18:49.

## Los subtítulos

En *Nawe 'Epac*, sólo subtitulamos en lengua qom la narración del abuelo Rojas. En varias oportunidades conversamos con Adriana sobre la problemática de la pérdida de la lengua qom entre los habitantes de la comunidad del Mapic, ya que para más difícil encontrar en la ciudad jóvenes que qom que hablen en *qom l'aqtaqa*, es mucho más usual que esto se de en localidades del interior, como por ejemplo en Pampa del Indio o Fortín Lavalle. Una tarde pregunté a Adriana, *por qué le gustaba cantar canciones en lengua qom a los niños*, a lo que ella respondió que el arte era uno de los medios más poderosos para transmitir, cuidar y preservar los conocimientos de su comunidad. En ese sentido, cuando realizamos el trabajo de montaje, nos pareció necesario evidenciar que la lengua qom existe, por lo que acordamos traducir solo el momento en que Federico se refiere al pasado en La Colorada a razón de generar una disrupción entre lo que se escuchaba y lo que se leía. En palabras de Adriana: *“quizás algunos roqshe (hombres blancos) no entiendan, está bueno que no entiendan todo”*.

Por otra parte, se buscó introducir planteos o incógnitas, a través de la carencia o la falta gracias al contraste que producía ver textos que luego desaparecen o se ausentan<sup>35</sup>: ¿qué es lo que falta?, ¿la lengua se está perdiendo?, ¿Por qué cuando aparecen los interlocutores sus relatos no están subtitulados?; ¿Es necesario subtitular las producciones en las lenguas correspondientes a los pueblos sobre los que se habla?, ¿necesitamos comunicar en las lenguas originarias?, ¿A quién le corresponde realizar ese trabajo?. Vale la pena aclarar que en los encuentros con Federico Rojas, él alternaba el diálogo entre una lengua y otra, pero cuando encendía el Rec de la cámara él sólo se dirigía a mí en español. En algunos momentos, en que Rojas se comunicaba con Adriana o con algún vecino lo hacía en su lengua, y no importaba si yo no entendía el significado de sus palabras.

Por último como mencioné en apartados anteriores, el trabajo final de traducción lo resolvió mi amigo de Fortin Lavalle, Samhuel Celma.

---

<sup>35</sup> El planteo también surge a partir de la dificultad de hallar material audiovisual con subtítulos en lengua qom. Cuando Adriana me lo planteó, me resultó muy interesante ya que desde mi cinéfilia casi siempre conté con el privilegio de encontrar películas con subtítulos o dobladas a mi idioma materno.

### **Consideraciones finales**

A lo largo de esta investigación se pudieron alcanzar los objetivos propuestos al inicio de este trabajo, logrando abordar la noción de espacio para la cosmovisión indígena qom del Mapic, a partir de una producción audiovisual documental, con la participación de vecinos del Barrio.

Producto del trabajo de campo prolongado, se han detectado y analizado categorías específicas que han resignificado la noción de espacio para la comunidad, las que históricamente han sido estudiadas a partir del contexto rural; como son el monte, los ingenios, el trabajo, el progreso, el culto evangélico, la iniciación evangélica, las visiones, las *personas*, el árbol de algarrobo, los espíritus protectores, etc. Dichas categorías, forman parte de prácticas, campos de poder y relaciones sociales que a través de la historia de los primeros pobladores fueron construyendo y reconstruyendo la percepción espacial sobre el Barrio, deviniendo en un concepto fluctuante y flexible, es decir hacia una continua transformación discursiva. Entonces, lugares como el *monte*, *lagunas* y *algarrobo*, son términos desplazados en contante tensión, ya que las representaciones y prácticas en torno a esos lugares no son homogéneos ni están exentos de conflictos. Son conceptos dialécticos, que sirven para nombrar de manera más específica un espacio inestable, que a su vez se asocia con otros lugares y categorías según determinadas temporalidades y contextos. En este sentido el rol que cumple la memoria para la reconstrucción de la identidad de la comunidad es fundamental. A través de narraciones orales de los más ancianos, se pudieron detectar algunos rasgos contradictorios y en tensión sobre el discurso histórico – espacial del Barrio, ya que por un lado se configuraban determinados lugares desde un encuentro empático entre las prácticas ancestrales y contemporáneas que se desenvolvían allí. Esta perspectiva, mantiene una visión ecosistémica, donde se corre la mirada antropocéntrica del mundo, y no existe una separación tajante entre *personas*, corporalidad y cultura. Este enfoque, manifiesta que no hay una división entre los humanos y la naturaleza, ya que según el mismo, pertenecemos a un elemento más del gran complejo espacio – temporal que conforma la vida. En coherencia con las reflexiones de

Griselda: el árbol nos provee su alimento, la tierra nos sostiene y a su vez recrea la vida en unión con los seres que la habitan.

Por otro lado, en los mismos discursos que enuncian los indígenas también se identificaron ideas sobre lo espacial en relación a un conjunto de lugares y prácticas que generan rechazo o cierto desconocimiento; convirtiéndolos en sinónimos de retroceso y de asuntos que poco tienen que ver con el estilo de vida aspiracional – blanco. Con respecto a lo anterior, resulta importante dejar en claro que dichas construcciones conceptuales no son definitivas ni se ordenan desde una oposición binaria (mejor/peor, bueno/malo) sin la posibilidad de convergencia, al contrario, son modos de concebir y vivir lo espacial desde un continuo estado de reconocimiento y resistencia; es decir que si bien se identifica la apropiación de un discurso hegemónico por parte de los entrevistados, esa hegemonía no es completa sino disputada y resistida al mismo tiempo.

Aquí es que me parece pertinente mencionar una sabia reflexión sobre la idea de “lo cheje”, que hace la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2016), la cual resume un poco mi aprendizaje sobre las comunidades indígenas durante este recorrido, y particularmente mis “sentipensares” durante el proceso creativo de *Nawe 'Epac - Árbol Negro*:

Hay que tener cuidado con las ideas de “identidad”, “comunidad” y “etnicidad” ya que se encuentran empaquetadas en el arcaísmo y exotismo; en lo que permanece, en lo inmutable. Yo creo que hay que desempaquetar esas dos cosas. Revitalizar, revivir, rehabilitar el sentido de lo indígena como una alteridad epistémica, como una posibilidad de mirar el mundo con otro código cultural, que te permita dialogar con el cosmos. Reconocer otras fuerzas más allá de la libertad individual, reconocerte en diálogo con el universo, eso implica lecturas desde una geografía, desde un espacio. Implica una lectura de “lo cheje”, es decir, cuando encontramos dos cosas que no se articulan, que de pronto no habían sido tan antagónicas como pensábamos. Estas realidades son complementarias, no son de un antagonismo destructor. Constituyen la fuerza explosiva de la contradicción. Es la contradicción como una energía revitalizante, que permite cabalgar entre dos mundos sin sentir que tienes el alma dividida, la subjetividad dividida. Lo cheje, permite vivir en armonía con y en medio de contradicciones muy radicales. (Centro Experimental Oído Salvaje, 2014)

De forma particular, se pudo definir y tratar un argumento narrativo para la producción audiovisual el cual consistió en el desarrollo de relatos fundacionales sobre “El espacio y el culto evangélico a través de la visión de un ángel”, y “La figura del árbol de algarrobo en contradicción con la construcción de la IIEC<sup>36</sup>– Árbol de Vida”.

---

<sup>36</sup> Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular.

Además se lograron delinear técnicas de producción audiovisual a partir de capacitaciones sobre el Lenguaje Audiovisual con vecinos del Barrio. Durante los encuentros se realizaron prácticas de manejo de cámara y sonido, caminatas y exploración por las locaciones del Barrio como la Laguna, el Parque Caraguatá y las calles en general; y especialmente, gracias a este proceso de experimentación y actividades prácticas con el grupo, también se pudieron conocer y evidenciar aspectos intrínsecos a la cosmovisión indígena qom, los cuales resultaron clave en esta producción audiovisual puesto que allí se ponen en valor la relación espacial qom entre *persona – cuerpo*, en plena consideración a sus subjetividades, decisiones colectivas y eventualidades de orden espiritual/corporal las que repercuten y alteran la dinámicas de trabajo.

Por último, el proceso creativo de realización del documental se pudo concluir en la mesa de montaje con la participación de mi compañera Adriana Rojas quién sugirió y aprobó el ordenamiento y estructuración del material audiovisual disponible.

Personalmente, esta experiencia en el Barrio y con la gente me ha enseñado y transformado, no solamente desde el ámbito académico, sino para toda la vida. En tal sentido se confirma mi convicción, la cual se viene forjando desde que inicie la carrera hasta el día de hoy. Esta se funda en concebir el arte desde su impronta social, a partir del trabajo comunitario y prestando atención a los procesos y a las relaciones entre *personas*.

Por ello confió en que este trabajo de investigación y producción documental sintetice mi modo de entender el arte y la vida; un modo en donde se generen y brinden las posibilidades y recursos que permitan crear un mundo más transitable, el cual haga zoom sobre los orígenes y los espacios por fuera de la hegemonía o disputándola, entendiendo que ninguna es totalizadora y siempre existe espacio para la resistencia.

Emprender un proyecto con tales intenciones, no fue para nada una tarea fácil. Por un lado abordar cuestiones que tienen que ver con un espacio socio – cultural distante a mi realidad cotidiana y que irrumpió sobre una cadena de preconcepciones acordes a mi lógica occidental - blanca de leer el mundo.

Es así que alejarme de la zona de confort de mi espacio cotidiano, “viajar” desde el epicentro que implica vivir en un barrio céntrico en la capital de una ciudad; desplazarme y abrirme a la incertidumbre, caminar por las calles del barrio, encontrarme con Adriana y con su familia, fue limpiando y sanando una mirada limitada o sesgada; muchas veces producto de mantenerme fija en el mismo perímetro espacial, compartiendo con la misma gente, los mismos ambientes, las mismas conversaciones, etc.

En efecto, trabajar con cualquier grupo humano implica en sí mismo un desafío, pero puntualmente las condiciones se agudizan cuando sos novata en un espacio y se debe empezar a tejer los vínculos desde cero. Sin ánimos de caer en un “discurso esencialista” o en una idea

estereotipante del *ser indígena*, pienso que su universo cultural responde a códigos y dinámicas socio – temporales muy particulares (como cualquier grupo social). Por lo tanto, aceptar la imposibilidad de acceso a los espacios, en los tiempos y formas que consideras correctas o que se habían acordado con anticipación, forma parte de un gran aprendizaje y es crucial para darle continuidad a tu investigación, so pena de quedar estancada en sentimientos frustrantes.

Otro punto importante a rescatar de la experiencia, es el cuidado y respeto que se debe tener a la hora de transitar el Barrio, y al conocer a las familias. Ya que no se trata de ir con un objetivo, meramente utilitario, el cual solo se base en extraer información desde mis intereses personales. Por ello es necesario tener en cuenta que en la historia de las comunidades originarias del Gran Chaco (y del mundo en general), se han avasallado terriblemente sus derechos, territorios, y se han violado sus subjetividades. Un claro ejemplo ya lo he mencionado al iniciar esta investigación, cuando expuse un breve análisis sobre los modos de percepción de la imagen del indígena chaqueño. Se han construido estereotipos y “modos de ser indígena”, funcionales a los ojos expectantes blancos y colonizadores, que en pos de establecer verdaderos encuentros con el otro. Por eso, confío en que lo ideal es la búsqueda de un verdadero intercambio, recíproco, donde se busque construir algo nuevo, diferente.

De manera que a partir de mi compromiso con el proyecto, en donde me encontré con mi ser más *audiovisualista - etnógrafa*, aprendí a dejar de buscar escuchar lo que quería encontrar, dejar atrás la actitud de alerta constante para no tener que herir susceptibilidades, y por ende, guardar cuidado con las actitudes condescendientes. Por lo anterior, es preferible disentir, mostrarse en desacuerdo en algunas ocasiones y comprender que ante las diferencias discursivas es necesaria la sinceridad ideológica, es decir comprender que, en ciertas oportunidades, es válido dar nuestro punto de vista aunque no estemos de acuerdo. En mi opinión, de eso se trata el verdadero intercambio y es desde allí donde se pueden dar las instancias más constructivas y de autoreflexión.

## Bibliografía

ÁRDITO, Ernesto. (2008). *El montaje en el cine documental*. Sección Artículos. Alemania. Recuperado de: <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART07.htm> .

AUMONT, Jaques. (2008). *Estéticas del cine*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

CENRO EXPERIMENTAL OÍDO SALVAJE. [centroexperimentaloidosalvaje]. (Lunes, 9 de julio de 2012. Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje. Recuperado de <https://vimeo.com/45483129>

CHION, Michel. (2009). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. Buenos Aires, Editorial La Marca.

CITRO, Silvia.(2002). *Entre ser “evangelio” y ser “aborigen”: hegemonía y resistencia entre los tobas*. Bueno Aires, Ed. Mundo de Arte, N° 3. Instituto de Arqueología y Museo (UNT).

CITRO, S. y CERIANI, C. (2005). *El movimiento del evangelio entre los Toba del Chaco argentino. Una revisión histórica y etnográfica*. Buenos Aires. Ediciones El Jote Errante-Campus Universidad Arturo Prat.

COMERCI, María Eugenia. (2012). *Espacios y tiempos mediados por la memoria. La toponimia en el oeste de La Pampa en el siglo XX*. Revista Corpus, Vol 2, N° 2. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/816>

DESCOLA, Philippe, (2012). *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires, Editorial Amorrortu.

GALLOIS, T., Dominique y CARELLI, Vincent, (1995). *Video e Diálogo Cultural – Experiencia do Projeto Video NasAldeias*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, 1, n. 2, p. 61-72.

GIORDANO, Mariana, (2008). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. Buenos Aires, Ed. Al Margen.

GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra (compiladoras), (2011). *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas; UNNE.

- GLUCKSMANN, Max, (1915). Buenos Aires, Archivo Histórico
- GORDILLO, Gastón, (2010). *Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria*. Buenos Aires. Editorial Prometeo
- GORDILLO, Gastón y HIRSCH, Silvia (compiladores), (2010). *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa en la Argentina*. FLACSO Argentina, Ed. La Crujía
- GUZMÁN, Patricio. (1997). *El guion en el cine documental*. Artículos. patricioguzman.com. Montreal. Recuperado de: [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental)
- LLORENTE, José Ignacio. (2015). *Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas*. Revista d'Innovació Docent Universitària. [En línea] URL: [revistes.ub.edu/index.php/RIDU/article/download/RIDU2015.7.10/14093](http://revistes.ub.edu/index.php/RIDU/article/download/RIDU2015.7.10/14093)
- LUCCA, Elena y LUCCA, Kozana. (2018). *Desde la magia de la Incertidumbre*. Buenos Aires. Editorial Diseño.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires. Editorial Tinta limón.
- TOLA, Florencia, (2016) *El "giro ontológico" y la relación naturaleza/cultura. Reflexiones desde el Gran Chaco*. Apuntes de Investigación del CECYP, p. 128- 139. ISSN 0329-2142
- TOLA, Florencia (2012). *Yo no estoy sola en mi cuerpo*. Buenos Aires. Editorial Biblos
- TOLA, Florencia y SUAREZ, Valentín. (2016). *El teatro chaqueño de las crueldades. Memorias qom de la violencia y el poder*. Buenos Aires. Coeditores: IIGHI – CONICET – UNNE y Rumbo Sur –Etnográfica
- TOLA, F. y MEDRANO, C. *Circuitos en un espacio nombrado: Toponimia y conocimientos etnoecológicosqom*. *Folia Histórica del Nordeste*. N°22, pp. 233 – 254
- TOLA, F, MEDRANO, C y CARDIN, L. (2013). *"Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad"*. Buenos Aires. Editorial Rumbo Sur
- URREJOLA, Luisa, (2005). *Hacia un concepto de Espacio en Antropología. Algunas*



*consideraciones teórico-metodológicas para abordar su análisis.* Universidad de Chile. Facultad de Cs. Sociales, Departamento de Antropología.

VIVALDI, Ana. (2005). *Caminos a la ciudad, el monte y el Lote. Producción de lugares entre los Tobas (Qom) del Barrio Nam Qom, Formosa.* Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires

WILSON, Pamela y STEWART, Michelle, (2008). *Global Indigenous Media. Cultures, politics, and Politics.* Londres, Ed. Duke University

WORTHAM. Erica, (2013). *Indigenous media in Mexico. Culture, Community, and State.* Londres, Ed. Duke University

WOLF, Sergio. (2001). *Cine/Literatura – Ritos de pasaje.* Buenos Aires, Ed. Paídos.

WRIGHT, PABLO. (2008). *Ser en el sueño: Crónicas de historia y vida toba.* Buenos Aires, Ed. Biblos

WRIGHT, PABLO. (2009). *Fronteras del corazón chamánico. Azares y dilemas Qom.* Avá N °16, Pág.