

> Cine-recolección: apropiación y (re) invención del cine por una familia qom

Resumen >

A partir de su participación en una película realizada por una familia *qom* de Resistencia (Chaco argentino), la autora propone abordar el cine indígena como un proceso en constante reinención que posibilita la emergencia de nuevas formas de percepción, autoconocimiento, resistencia y autoestima, y que pone de manifiesto mundos políticos y afectivos. El artículo indaga en las afectaciones mutuas de todos los participantes y muestra la flexibilidad de los roles constituidos a partir de los vínculos que se establecen. El análisis se estructura en tres etapas: rodaje, montaje y distribución, y pone de manifiesto la construcción afectiva del filme en los usos del humor y la melancolía. Finalmente, se detiene en la visibilización que tiene la película en las redes políticas y sociales en las que se inserta al ser proyectada y en la singularidad con que es valorada por las distintas personas que la produjeron.

Carolina Soler

Doctora en Antropología

Universidad de Buenos Aires

Palabras clave >

Cine Indígena; *qom* (tobas); Chaco argentino.

> Cine-recolección. Apropiación y (re)invención del cine por una familia qom

Carolina Soler

> carolinasolerc@gmail.com
Universidad de Buenos Aires

Introducción

A pesar de que era invierno, la tarde se mostraba calurosa en el barrio Mapic; en el Chaco, el calor puede sobrevenir en cualquier momento del año. Caminábamos con Mabel en silencio, resonaba música evangélica en alguna radio encendida y el aire olía a agua estancada (después de la lluvia, los charcos tardan varios días en secarse porque el barrio se asienta en la antigua cuenca inundable del río Negro). Nos detuvimos para charlar de cine con un vecino *qom* y nos contó de sus problemas: esperaba que le dieran una vivienda y el Estado no respondía; militaba su causa cortando con una casilla de chapas, bolsas y cartones el avance de la construcción de una ruta. “Los aborígenes siempre somos los postergados”, nos dijo. Fantaseamos con hacer una película con todos los *qom* del barrio, levantar al barrio, convocar a mucha gente, encender una fogata inmensa, utilizar como locación el descampado que estaba enfrente, pero recordamos que era privado y que llegarían las fuerzas del orden a corrernos. Decidimos organizar algunas proyecciones de cine indígena para llamar la atención de los posibles interesados, pegamos afiches con invitaciones, llovió y lo postergamos, volvió a llover, volvimos a suspenderlo, se inundó todo una vez más. Reevaluamos nuestros limitados recursos y la dificultad de articular con más personas, y Mabel me propuso filmar a Cristina, su madre, para hacer una película sobre las mujeres recolectoras *qom* que mostrara sus conocimientos sobre medicina: “La medicina *qompi* (de los *qom*), no la *roqshepi* (de los blancos)” — me subrayaría la propia Cristina —, “la que va a seguir estando cuando los gobernantes no hagan las cosas bien” y mientras no talen el último monte, nos explicaría más tarde.

Como si se tratara del montaje de los fragmentos de un filme, este primer párrafo condensa lo transcurrido a lo largo de tres meses —desde abril hasta julio de 2015—, un proceso que, siguiendo los manuales de etnografía, podría denominarse “entrada al campo”; pero que, en un lenguaje



peligros) y entenderla como un saber que sobrevive incorporado al cuerpo, nunca por separado. Siguiendo a Pierre Bourdieu (1991), se trata de un saber que “sólo puede ser restituido al precio de una especie de gimnasia destinada a evocarlo, mimesis que —Platón ya lo apuntó— precisa de una inversión/inmersión absoluta, una profunda identificación emocional” (BOURDIEU, 1991 [2007], p. 124, en GÓMEZ, 2016, p. 364; cf. GÓMEZ, 2008). Este saber queda plasmado en la primera parte del filme, cuando Cristina se desplaza buscando las plantas de su interés, mira los pequeños brotes y realiza su selección. Su nieto la acompaña con la cámara y observa como cuando era niño, manteniendo una distancia y a su vez teniendo una gran intimidad y sabiendo cuándo acercarse, cuándo meterse con ella entre las ramas y los arbustos.

El ritmo del rodaje fue manejado por Cristina, por sus movimientos. Ella se detuvo o siguió camino cuando lo creyó necesario, habló cuando consideró que era importante, hizo chistes, se mostró alegre o concentrada en su actividad, miró el camino, las plantas, miró a la cámara, miró a su hija, le dio consejos. Todas estas decisiones fueron tomadas por ella en una auto-puesta en escena (*auto-mise en scène*), concepto creado por Claudine de France (1989) y que Jean-Louis Comolli (2007) desglosó en dos movimientos: “Uno, que viene del *habitus* y que pasa por el cuerpo (el inconsciente) del agente, en tanto que representante de uno o de varios campos sociales”; ese *habitus* de la recolección en la que Cristina está inmersa es el *habitus* como “tejido cerrado, trama de gestos aprendidos, de reflejos adquiridos, de posturas asimiladas, al punto de haberse tornado inconsciente” (ibid., p. 169). El segundo movimiento, en relación con la profilmia, que conduce a que el sujeto filmado “se destine al filme, consciente e inconscientemente, se convenga de él, se ajuste a la operación de cinematografía, pone allí en juego su propia puesta en escena, en el sentido de emplazamiento del cuerpo bajo la mirada, del juego del cuerpo en el espacio y tiempo definidos por la mirada del otro (la escena) (ibid., p. 169, énfasis en el original). En esa puesta en escena, Cristina interactuaba principalmente con Mabel, a quien le mostraba las plantas, le pedía ayuda, le explicaba la historia de la familia. Victoria acompañaba y observaba, al igual que Agustín detrás de la cámara, que ya conocía la escena, ya la había observado numerosas veces.





Imagen 1 - Fotograma del filme, Cristina se muestra alegre recolectando congorosa.

Durante el rodaje, Cristina encontró distintas plantas y explicó sus usos. Recolectó, cronológicamente, “milhombres” (*Aristolochia triangulari*) —utilizada para afecciones de los huesos—, “uña de gato” (*Uncaria tomentosa*) y llantén (*Plantago major*); tomó un puñado de *troloquic* (en qom *laqtac*) o, en castellano, molle o moradillo (*Schinus fasciculatus*) para hacer “quemadilla para la garganta”; luego señaló el ñangapirí (*Eugenia uniflora*) y, más tarde, recolectó congorosa (*Maytenus ilicifolia*) y cocú “para limpiar el hígado” (*Allophyllus edulis*). A partir de allí comenzó a predominar su relato sobre la búsqueda de nuevas plantas y narró la historia de su familia en relación con la subsistencia. Luego encontró zarzaparrilla (*Smilax aspera*), utilizada para trastornos renales, que desenterró para aprovechar su raíz.

A lo largo de su filme, Cristina pone el acento en la importancia de los saberes transmitidos por sus parientes ya fallecidos y señala su valor en el presente. Explica que en el pasado no había médicos criollos, no había salas de salud; sólo tenían los remedios del monte y eso era suficiente para sanarse. Remarca la importancia de la transmisión de este conocimiento a las nuevas generaciones porque los remedios seguirán estando en el monte para quien aprenda a reconocerlos y utilizarlos. Por otro lado, en distintos momentos del video, hace alusión a que las medicinas que recolecta también le “dan de comer”. Ella las vende, las reparte casa por casa, porque tiene sus “clientes que confían en ella”; este tipo de comercio le da autonomía. Se detiene y le cuenta a su hija: “Esta es la planta [congorosa], es lo que me da de comer cada día Mabel; cuando la vendo compro el pan, compro un pedacito de carne”. Luego explica cómo concibe las medicinas y a sus clientes:

Quando ocupes un remedio tenés que tener mucha confianza en cómo te vas a sanar, porque llevo muchos años vendiendo estas medicinas naturales y las personas a quienes se las ofrezco me aprecian mucho. Cuando llevo a los que me compran, cuando no conozco los nombres de los remedios les digo la verdad. Lo que yo conozco, eso es lo que estoy vendiendo; lo que no conozco no lo vendo. Cuando vendo un remedio y a la persona le va bien y se siente saludable, me vuelven a pedir.

La creación de un tipo singular de narración se basa en cómo construye su auto-puesta en escena vinculando el campo, el fuera de campo y el precampo. Al poner de manifiesto su comercio de medicinas se corre de la posición de mostrar sus saberes como en una película didáctica en la que se haría una puesta en escena de los conocimientos que se quieren comunicar, y se lanza a mostrar las condiciones de producción del filme; deja en claro que su motivación pasa por la película en sí misma, pero también por la venta de las medicinas que está recolectando. Le habla a la cámara, conduce a su nieto camarógrafo, le habla a su hija, me habla a mí; expone mi presencia y mi rol de antropóloga a través de un monólogo final que ejecuta mirándola a Mabel (ubicada a la izquierda del cuadro) mientras sostiene la zarzaparrilla que acaba de recolectar:

hace muchos años, mis compañeras se fueron y no puedo venir sola [a recolectar]. Hoy vinimos con una hermana criolla que estudia la vida y el sufrimiento de la gente *qom*, nosotros, los *qom*. Ahora, [Mabel], tendrás mi aprendizaje; no directamente de tus abuelos, sino de lo que aprendí de ellos. Tus abuelos sobrevivieron a través de la venta de esteras y redes de pesca. Cuando la hambruna llegó en el tiempo de tus abuelos y los líderes que administraron el Estado hicieron las cosas mal, los lugares para trabajar se cerraron y no pudimos sobrevivir; tuvimos que hacer esteras y redes. Nuestros abuelos nos enseñaron cómo hacerlo para que no nos muriéramos de hambre; gracias a estas redes, nuestros padres sobrevivieron. Ahora debes mantener tu trabajo. Estás acompañada por esta mujer blanca, que está en el suelo, pisando el barro y el agua. Porque tú, mi hija, estás buscando algo. Ella también está buscando algo y yo también estoy buscando algo. Tal vez algo sucederá. Espero que todos nosotros encontremos lo que hemos venido a buscar gracias a estas hierbas que acabo de recolectar.





Imagen 2 - Fotograma del monólogo final que Cristina realiza sosteniendo zarzaparrilla en su mano.

Cristina utiliza el filme como medio para registrar los saberes que ella recibió de sus antepasados y los ofrece a su hija en un acto de investidura que es el propio filme. Esta noción de investidura en la narración indígena dentro de un filme fue identificada por David MacDougall (1991) el filme dirigido por él mismo *Familiar Places* (1980), película que narra el viaje de una familia de aborígenes australianos junto con el antropólogo Peter Sutton; la finalidad de este viaje era mapear determinados lugares del país tradicional de sus clanes. Por más que a primera vista la voz narrativa en el filme es la de Sutton — como argumenta MacDougall —, no se trata de “la voz del filme” (p. 8), ya que hay una construcción narrativa mucho más compleja y plurivocal. Desde la perspectiva de los aborígenes participantes, “mostrar” en la película tiene alcances narrativos divergentes

4 Humor y melancolía. El montaje

Aquí me interesa reconstruir cómo, más allá del rodaje, se construyó la trama afectiva de la película, que condujo a Mabel a apropiarse del legado de su madre y a construir el filme como un “tesoro”, término atribuido por los *diné* a las películas restituidas del *Navajo Film Project* (cf. Peterson, 2013). El montaje comenzó con la traducción de las palabras de Cristina al castellano. Durante dos semanas, entre julio y agosto de 2015, trabajamos con José, el esposo de Mabel, que provenía de Laguna Patos —un pequeño paraje en la zona de Las Palmas donde sólo se hablaba en *qom laqtac*—; su vocabulario era muy amplio, más amplio que el de Mabel, que se había criado en el barrio Mapic. Nuestra intención era presentar un primer corte en Resistencia, durante el Festival de Cine Indígena que tendría lugar del 13 al 16 de agosto de ese año, pero no llegamos. La edición se prolongó y pudimos mostrar sólo un breve avance.

La edición de un filme, generalmente, es una tarea ardua; si no se está entrenado, es difícil sostenerla durante muchas horas sin caer en el cansancio y la falta de atención. En el caso de *Pa'iquera na aviac* había dos horas de material para visionar y la tarea se volvió muy lenta y, por momentos, tediosa. El hecho de que el material fuera tan homogéneo (¡Cristina recolectando una y otra vez!) también dificultaba la tarea; al ser los clips de video tan parecidos unos de otros, se volvían difíciles de clasificar si no se reparaba debidamente en ellos. Fue necesario reconocer los grandes temas, distinguir los momentos de la recolección y diferenciar los consejos de Cristina para poder organizar una línea narrativa. Para alivianar la tarea organicé el material en solitario; lo conversé con la familia y me pidieron que propusiera las ideas de montaje y ellos las modificarían sobre la marcha. Sus opiniones y los cambios que introdujeron fueron sustanciales. Dejaron en claro qué partes eran importantes, qué guiños debían mostrarse y decidieron no cortar las imágenes en las que las personas que no recolectábamos aparecíamos frente a cámara — Victoria y Mabel como aprendices y yo, encargada del micrófono, teníamos que estar en la película —; esas escenas permiten mostrar el proceso de aprendizaje y de intercambio de conocimientos. También se decidió respetar el orden cronológico del rodaje: Cristina durante la recolección lleva un gran bolso colgado al hombro, que gradualmente se llena de hierbas; con ello confirma a los espectadores que el proceso de recolección tuvo lugar en el orden en que se lo muestra. No recortamos ninguna de las palabras de Cristina y todo lo que dijo quedó registrado; cuando sugerí posibles elipsis o hacer alguna síntesis sobre su discurso, me miraron con enojo: los *qom* no interrumpen a las personas mayores cuando hablan. La película se terminó de editar en septiembre de 2016 durante una estancia mía en el barrio con la familia.





Imagen 3 - Fotograma de la película, Cristina regresando con su bolso cargado de hierbas.

Por el tiempo en que se realizó el rodaje, Cristina transitaba una etapa de tristeza. La apenaban el haber perdido a varios de sus parientes, el abandono de algunas costumbres de subsistencia y la reducción de su capacidad de desplazarse, que hacía menos frecuente su asistencia a las reuniones familiares. Asimismo, había comenzado a envejecer y no podía soportar la idea de su falta de autonomía, de tener que quedarse en su casa ociosamente y no poder bastarse por sí misma. Más allá de que este ánimo se pueda vislumbrar en el filme, ella se muestra alegre a lo largo de la filmación; la película, como ya vimos, más allá de ser un legado para su familia, fue una excusa para llevar a cabo la tarea empírica de la recolección, algo que disfrutaba.

En distintas partes del filme podemos encontrar algunas notas de humor, un humor basado en dejar entrar en cámara elementos que rompen con la narrativa principal y generan reflexividad al develar el precampo y el dispositivo cinematográfico. Como propone Josep M. Català (2009) —siguiendo las reflexiones de Jean Paul Richter vertidas en su clásica *Introducción a la estética* (1900)—, el humor puede ser construido a través de la *destrucción de lo sublime*, no al punto de derrumbar ese edificio y dejarlo en ruinas, sino en una operación delicada que socava sus cimientos sin llegar a derrumbarlo. Lo sublime se construye aquí como el saber de *los antiguos*, el legado que le deja una madre a su hija, la transmisión de saberes que han ayudado a sobrevivir a un pueblo en tiempos de hambre y violencia.

En una escena, Cristina, mientras recolecta ramas frondosas de congrosa, dice contenta y riendo: “En mis últimas palabras en el video voy a agradecer porque voy a tener mucho para vender”, y en la escena siguiente —un plano general— toma un ramillete de nuevas hierbas y lo mueve mirando a cámara sonriente. Ese plano fue elegido por Mabel para incluir en el montaje; le resultaba divertido el gesto de alegría de su madre por la recolección. Tuvimos que ralentizarlo un poco para que el gesto se entendiera claramente. Cristina, con su alegría y espontaneidad, nos da la pauta de que su actitud no es una puesta en escena, que la hierbas que recoleta son realmente su sustento a través de la venta.

Otras dos escenas humorísticas ocurren más tarde. Una es cuando Cristina se inclina a recoger nuevas plantas y se le caen las monedas del bolsillo; lejos de disimular, dice: “¡Ay, mis monedas!” y las guarda nuevamente riendo. Más adelante, tras organizar y guardar las hierbas recolectadas en su bolso, agrega una botellita de agua de plástico y comenta: “Estoy llevando mi agua”. Esos elementos ponen en contraste la práctica de un saber aprendido de *los antiguos* —la recolección como diacrítico del *ser indígena*— con las costumbres de *los nuevos*, del mundo en el que es necesario el dinero para subsistir y el agua se bebe de botellas de plástico y no de los ríos y las fuentes de agua naturales.

En otros dos momentos del filme podemos observar este mismo tipo de humor. En uno de ellos, Cristina empieza a hablar distraídamente en castellano y Mabel la corrige: “en *qom*, mamá¹⁷”, develando el precampo, su rol de directora de la película y su intención de usar el video como herramienta política en la que el idioma es una herramienta de distinción como indígenas y, a su vez, da un marco de legitimidad a los conocimientos presentados por su madre. Y sobre el final, Cristina recuerda que José y Ramiro nos estarían esperando en la furgoneta y dice: “Volvamos a casa”. En el camino de regreso se detiene a recoger cola de gama (*Heliotropium*), la guarda y toma por una calle de tierra; a lo lejos se ve un basural, señal de que en esa dirección nos acercamos a la zona urbanizada. Al recolectar esta planta, me la muestra —yo estaba ubicada a la derecha de la cámara— y me dice en castellano: “No sé cómo se dice en *qom*”, se ríe y se va caminando. Mostrando también el vínculo con una antropóloga, dando el tipo de explicaciones que esperaría de alguien proveniente de esta disciplina, siempre dispuesto a aprender la lengua indígena.

17 Esta frase no se subtitula, por lo que es entendible sólo para los que comprenden *qom laqtac*.

Durante el montaje de esta parte del filme era imposible no quebrarse; tuvimos que detener el trabajo para recomponernos. Lo mismo ocurrió en cada proyección: cuando se encendía la luz de la sala, la encontraba a Mabel secándose las lágrimas. El sentimiento de pérdida y melancolía se profundizan con el paso del tiempo, asociado a las cualidades del registro cinematográfico que, siguiendo a Roland Barthes (1980 [2003]), la fotografía y el cine comparten al fijar el "esto-ha-sido" (124-125), esto fue real y ha pasado. La película de Mabel y su familia opera como la fotografía barthesiana: el registro de la imagen familiar va a mostrarnos el paso del tiempo que, a su vez, devela la fragilidad del tiempo presente; al revivir esos momentos de aprendizaje con la madre, inevitablemente, las imágenes se pueblan de melancolía. El monte donde recolectamos ya fue talado y es imposible volver a recolectar en ese mismo sitio; José, el marido de Mabel, falleció en octubre de 2017, Victoria ya es una joven mujer y Agustín migró de su casa al sur del país. El tiempo ha pasado, el cine como dispositivo, nos recuerda lo que ha sido y no volverá a ser.

5 Circulación y negociaciones políticas. La difusión

El video fue presentado en algunos espacios y fue incluido en el Festival de Cine Indígena de 2016, en la ciudad de Resistencia, con Mabel como presentadora en la mayoría de los casos. Cada vez que mostraba el video, el público se conmovía y Mabel, en algunas ocasiones, aprovechaba para vender hierbas recolectadas por su madre al final de la proyección. Por mi parte, no le di circulación porque sabía que para Mabel se trataba de un material sensible y que ponía sumo cuidado al escoger los espacios para su difusión.

En una ocasión, un comunicador *qom* formado en los primeros tiempos del cine indígena chaqueño en el Departamento de Cine Indígena de la DCEA, cuando el CEFREC de Bolivia brindó talleres (cf. SOLER, 2017), me escribió para proyectar la película en el Impenetrable chaqueño. Le contesté que me parecía una excelente idea, que seguramente no habría ningún inconveniente, pero que lo consultaría. Le envié un mensaje a Mabel esperando su autorización y no me respondió. Al día siguiente insistí y me dijo que su falta de respuesta había sido intencionada, que le indignaba el pedido. Me explicó que nosotras habíamos hecho ese video desinteresadamente, que su madre no había recibido una paga por mostrar sus saberes, que ella había puesto mucho esfuerzo en ese trabajo y que no quería que otros se lo apropiaran para sacar beneficio propio. Quedé atónita y tuve la sensación de que mi mirada sobre la circulación de las películas y la universalización de los saberes pecaba de *naïve*. El video era una herramienta que nos pertenecía a las tres, a Mabel, a su madre y a mí, y hacerlo circular libremente ponía en riesgo la autonomía y el poder que él nos brindaba. Mabel sabía bien que los comunicadores indígenas, muchas veces, reciben beneficios económicos no tanto por sus trabajos comunitarios, sino por su capacidad de tejer redes políticas en el entramado del indigenismo internacional, las ONG y los organismos que financian su tarea; ella estaba por fuera de esos circuitos y no quería entregar el material libremente para que otros sacaran provecho. El video permite también una agencia política que debe ser capitalizada. Finalmente, Mabel logró viajar ella misma y proyectar la película en el Impenetrable.



La importancia de la imagen de su madre y de sus consejos han llevado a Mabel a poner extremo cuidado con respecto a los espacios donde compartir ese legado. En una ocasión, durante el Festival de Cine Indígena de 2017, yo coordiné las proyecciones en los barrios indígenas de Resistencia. En el barrio Mapic, la sede fue la escuela en la que Mabel era profesora de *qom laqtac*. La proyección se enmarcó en un acto que había organizado la escuela con otros fines y la pantalla era muy pequeña para el gran patio techado, en el que el sonido rebotaba y se mezclaba con otros sonidos. Tras diez minutos de proyección, el público no prestaba gran atención y había un murmullo constante; Mabel, sin dudar y sin consultarle a los organizadores, avanzó hacia la computadora detuvo el video y cerró la venta del reproductor sin dejar ninguna huella de su madre en la pantalla. Me pidió que retiráramos los equipos argumentando que la gente no estaba entendiendo, que lo que ella estaba mostrando eran los consejos de su madre y que no estaba dispuesta a que no se le prestara la correspondiente atención; desmontamos los discos y nos fuimos. Ahí entendí que, por más que yo sea la codirectora de la película, no sería cauto ni respetuoso de mi parte dar circulación al filme, y esto es algo sobre lo que no se había ocurrido pensar durante el rodaje y el montaje; los regímenes de circulación y difusión están inmersos en un campo afectivo y político en el que soy una activa aprendiz.

Epílogo

Pai'quera na aviac es un filme que continúa construyéndose y completándose cada vez que se proyecta, con la venta de hierbas medicinales al final de cada función, con el paso del tiempo, que lo transforma y nos pone de cara a la muerte y al esto-ha-sido —de forma literal—, pero que también nos sitúa frente a nuevos proyectos para complementarlo.

Una de las luchas en las que Mabel milita —como muchas otras personas en Chaco— es el freno a la avanzada agrícola-ganadera y al desmonte desmedido de los bosques nativos; Mabel está preocupada por estos temas, que la persiguen violentamente y que padece en el cotidiano cuando a su madre y otras vecinas les resulta cada vez más difícil ir a recolectar. La película tomó un rol importante en la militancia en defensa del monte chaqueño y decidimos pedir financiamiento para continuar trabajando en un nuevo rodaje con más mujeres recolectoras *qom*, tarea que no tiene visibilidad en la sociedad chaqueña ni en las luchas de las organizaciones ecologistas. Los *qom* del barrio Mapic se ven fuertemente afectados por la instalación de nuevos barrios aledaños al suyo, la falta de gestión de residuos y de cuidados medioambientales y las dificultades cada vez más grandes para acceder a los espacios de recolección y marisca por la eliminación del monte, su flora y fauna. Este proceso ya ha sido visto en otros barrios indígenas como el Barrio Toba de Resistencia, donde en el marco de la llamada crisis antropocénica, las promesas estatales de reivindicación e integración del indígena suenan como los ecos de un pasado utópico que reverbera en un presente distópico (SOLER, 2020).



En febrero de 2020 rodamos con un grupo de cinco recolectoras y ampliamos el equipo no indígena — Ladys Gonzalez y María Eugenia Mora, cineastas y artistas con las que colaboro desde hace unos años, se sumaron al proyecto —. Convivimos con la familia de Mabel en el barrio Mapic para construir la historia de las recolectoras, contribuimos a estrechar los contactos entre algunas de ellas y profundizamos en nuestro conocimiento sobre sus trayectorias. El rodaje se vio detenido por la pandemia del coronavirus y seguramente tenga giros inesperados cuando lo retomemos. Pensamos que esta película gozará de vías de difusión más amplias y provocará la emergencia de nuevas imágenes y nuevas formas de conocimiento indígenas, nuevas afectaciones que nos transformarán a cada una de las participantes, inmersas en un *cine-recolección* siempre en proceso de reinversión.

REFERENCIAS

AUMONT, Jacques. **L'oeil interminable**. Paris: La Différence, 2007.

BARABAS, Alicia. **Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio**. Quito: Editorial Abya Yala, 1994.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Iberica, 2003.

BECK, Hugo. Las Palmas del Chaco Austral. Capitales inglesas, colonos europeos y obreros criollos. In: **Hábitat e inmigración: Nordeste y Patagonia**. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 1998, p. 220.

BERGALLO, Graciela Elisabeth. **Danza en el viento, ntonaxac, memoria y resistencia qom (toba)**. Resistencia: Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco, 2008.

BESSIRE, Lucas. Glimpses of Emergence in the Ayoreo Video Project. **Visual Anthropology Review**, v. 33, n. 2, p. 119-129, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do "antecampo" em Pi'õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. **Significação: Revista de Cultura Audio-visual**, v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013.

BRAUNSTEIN, José. Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco. **Trabajos de Etnología**, v. 2, n. 9, 1983.

BRAUNSTEIN, José. El espacio en la misa mataca. **Scripta Ethnologica Supplementa**, v. 8, p. 149-154., 1990.

BRAUNSTEIN, José. "Indios" and "Cristianos": Religious Movements in the Eastern Part of the Wichí Ethnic Chain. **Acta Americana. Journal of the Swedish Americanist Society**, v. 11, n. 2, p. 19-42, 2003.

BRAUNSTEIN, José; MILLER, Elmer S. (Orgs.). **Peoples of the Gran Chaco**. Westport: Bergin and Garvey, 1999.

CAIXETA DE QUERIOZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, v. 5, n. 2, p. 98–125, 2008.

CATALÀ, Josep María. Límites de lo risible: ética y estética del documental humorístico. In: OROZ, Elena; DE PEDRO AMATRIA, Gonzalo (Orgs.). **La risa oblicua**. Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine, 2009.

CERIANI CERNADAS, César; CITRO, Silvia. El movimiento del Evangelio entre los tobas de Chaco Argentino. Una revisión histórica y etnográfica. In: GERRERO, Bernardo (Org.). **De Indio a Hermano: Pentecostalismo Indígena en América Latina**. Iquique: Ediciones Campvs, 2005, p. 111–170.

CHALFEN, Richard. Afterward to the Revised Edition. In: **Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997, p. 275–342.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver y poder: la inocencia perdida**: cine, televisión, ficción, documental. Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2007.

CORDEU, Edgardo J. Aproximación al horizonte mítico de los tobas. **Runa**, v. XII partes 1-2, p. 67–173, 1969.

_____. Notas sobre la dinámica socio-religiosa Toba Pilaga. **Suplemento Antropológico**, v. 19, n. 1, p. 187–235, 1984.

CORDEU, Edgardo J; SIFFREDI, Alejandra. **De la algarroba al algodón**. Buenos Aires: Juárez Editor, 1971.

DE FRANCE, Claudine. **Cinéma et anthropologie**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

_____. **Pour une anthropologie visuelle** : Recueil d'articles. Paris: Walter de Gruyter, 1979.

DUBIN, Margaret. From Artful Ethnography to Ethnographic Art: The Enduring Significance of the Navajo Film Project. **Visual Anthropology Review**, v. 14, n. 1, p. 73–75, 1998.

FARIS, James F. Anthropological transparency: film, representation and politics. In: CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David (Eds.). **Film as Ethnography**. Manchester: Manchester University Press, 1992.

FARIS, James F. Response to Terence Turner. **Anthropology today**, v. 9, n. 1, p. 12–13, 1993.

FERRARINI, Lorenzo. Enactive Filmmaking: Rethinking Ethnographic Cinema in the First Person. **Visual Anthropology Review**, v. 33, n. 2, p. 130–140, 2017.

FILIMÓN, Mabel Cristina; XXX. **Pai'quera na aviac (Más allá del monte)**. [s.l.: s.n.], 2016.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? **Cultural Anthropology**, v. 6, n. 1, p. 92–112, 1991.



GINSBURG, Faye. The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film. **Visual Anthropology Review**, v. 11, p. 64–76, 1995.

GÓMEZ, Mariana. El cuerpo por asalto: la amenaza de la violencia sexual en el monte entre las mujeres tobas del oeste de Formosa. In: HIRSCH, Silvia María (Org.). **Mujeres indígenas en la Argentina: cuerpo, trabajo y poder**. Buenos Aires: Biblos, 2008.

GÓMEZ, Mariana Daniela. **Guerreras y tímidas doncellas del Pilcomayo: una etnografía sobre las mujeres tobas (qom) del oeste de Formosa**. Buenos Aires: Biblos, 2016. (Culturalia).

GÓMEZ, Mariana Daniela. Las formas de interacción con el monte de las mujeres tobas (qom). **Revista Colombiana de Antropología**, v. 44, n. 2, p. 373–408, 2008.

GORDILLO, Gastón. **Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

GUARINO, Graciela B. Los tobas de la ciudad de Resistencia: el desafío de vivir en los márgenes. **Cuaderno Urbano**, v. 5, p. 35–54, 2006.

IDOYAGA MOLINA, Anátilde. Entre el mito y la historia. La mitificación de un líder mesiánico Pilagá. **Scripta Ethnologica Supplementa**, v. XVIII, p. 167–183, 1996.

IDOYAGA MOLINA, Anátilde. Movimientos Sociorreligiosos. Una esperanza milenarista entre los Pilagá (Chaco Central). In: BARABAS, Alicia (Org.). **Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio**. Quito: Abya Yala, 1994.

KARSTEN, Rafael. **Indian tribes of the Argentine and Bolivian Chaco: ethnological studies**. Helsingfors: Akademische Buchhandlung, 1932.

MACDOUGALL, David. **Familiar Places**. [s.l.: s.n.], 1980.

_____. Whose Story Is It? **Visual Anthropology Review**, v. 7, n. 2, p. 2–10, 1991.

MEDINA, Mónica Marisel. **Prácticas educativo-lingüísticas en la modalidad EIB: una aproximación etnográfica a las clases de Qom la'aqtaqa en una escuela periurbana del barrio Mapic (Resistencia, Chaco)**. Primera edición. Resistencia (Chaco) (Argentina): Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IGHI)-CONICET/UNNE, 2015. (Serie Tesis, 1).

MÉTRAUX, Alfred. Études d'ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco). **Anthropos, St. Gabriel-Mödling**, v. 32, p. 171–194 y 378–410, 1937.

MÉTRAUX, Alfred. La obra de las Misiones inglesas en el Chaco. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 25, n. 1, p. 205–209, 1933.

MILLER, Elmer S. **Los tobas argentinos: armonía y disonancia en una sociedad**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1979.

PALAVECINO, Enrique. Algo sobre el pensamiento cosmológico de los indígenas chaquenses. **Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas**, v. 2, p. 83–85, 1961.



PETERSON, Leighton C. Reclaiming Diné Film: Visual Sovereignty and the Return of "Navajo Film Themselves". **Visual Anthropology Review**, v. 29, n. 1, p. 29-41, 2013.

RAHEJA, Michelle H. **Reservation reelism: redfacing, visual sovereignty, and representations of Native Americans in film**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.

REYBURN, William David. **The Toba Indians of the Argentine Chaco: An interpretive report**. Hesston: Mennonite Board of Missions & Charities, 1954.

RICHTER, Jean Paul. **Introducción a la estética**. Madrid: Editorial Verbum, 1990.

ROUCH, Jean. **Cine-Ethnography**. First edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. Le film ethnographique. In: COLLEYN, Jean-Paul (Org.). **Jean Rouch : Cinéma et anthropologie**. Paris: Cahiers du Cinema Livres, 2009.

_____. The Camera and Man. In: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principles of Visual Anthropology**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, p. 79-98, 2003.

SOLER, Carolina. "Enfocar nuestra trinchera": El surgimiento del cine indígena en la provincia de Chaco (Argentina). **Folia Histórica del Nordeste**, v. 28, p. 71-97, 2017.

_____. Utopías y distopías del Barrio Toba. El cine como espacio de reflexión en una escuela intercultural. **De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales**, v. 9, n. 13, 2020.

SOURIAU, Etienne. **L'univers filmique**. Paris: Flammarion, 1953.

TOLA, Florencia C. Chamanisme et sorcellerie chez les Toba (Qom) du Gran Chacosud-américain. Quelques remarques sur une conception non individuelle du corps. In: KLEIN, Alexandre; DAGOGNET, François. **Les sensations de santé : pour une épistémologie des pratiques corporelles du sujet de santé**. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2010.

_____. Esposos y amantes consanguíneos entre los qom del Gran Chaco. **Journal de la Société des Americanistes**, v. 100, p. 131-161, 2014.

_____. **Les conceptions du corps et de la personne dans un contexte amérindien** : indiens toba du Gran Chaco sud-américain. Paris: Harmattan, 2009.

TOLA, Florencia C; SUAREZ, Valentín. Diálogo sobre los existentes de un entorno superpoblado en el contexto de la marisca y la reivindicación del territorio. In: MEDRANO, Celeste; CARDIN, Lorena; TOLA, Florencia (Orgs.). **Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad**. Buenos Aires: Rumbo Sur, 2013. (Ethnographica).

TURNER, Terence. Comentario dans J. Weiner: "Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics". **Current Anthropology**, v. 38, n. 2,

Palavras-chave: Cinema Indígena; *qom* (tobas); Chaco argentino.

Film-gathering. Appropriating and (re)inventing cinema by a Qom family

Abstract: Based on her participation in a film made by a *Qom* family from Resistencia (Argentine Chaco), the author proposes approaching indigenous cinema as a process of constant reinvention enabling the emergence of new forms of perception, self-knowledge, resistance and self-esteem, and that reveals political and affective worlds. The article investigates the mutual affectations of all the participants and shows the flexibility of the roles constructed from the links that are established. The analysis is structured in three stages: filming, editing and distribution, and highlights the affective construction of the film when resorting to humor and melancholy. Finally, the article scrutinizes the film's visibility in the political and social networks where it is screened and the uniqueness with which it is valued by the different people who produced it.

Keywords: Indigenous Cinema; Qom (Toba) Peoples; Argentinian Chaco.

Recebido em 6 de setembro de 2020

Aprovado em 31 de março de 2021

