

Na lavill'llaGa'c qataq nalquii na qarhuo: Apuntes sobre una experiencia de video participativo con jóvenes indígenas toba en Formosa, Argentina.

¿Puede el uso de la cámara, como técnica de registro, herramienta de investigación y de exploración ser una instancia válida para propiciar el diálogo intergeneracional intraétnico, para repensar las narrativas dominantes sobre prácticas del pasado que generan vergüenza y desprestigio? Esta inquietud, entre muchas otras, fue la que movilizó la creación del taller de video participativo: "*Na lavill'llaGa'c qataq nalquii na qarhuo, la voz y la imagen de nuestra gente*", en el Lote 68, Provincia de Formosa, durante los meses de febrero y abril del año 2007, impulsado en conjunto por antropólogas y jóvenes maestros aborígenes toba. En este trabajo nos proponemos recorrer dicha experiencia poniendo en perspectiva los alcances del video participativo como una herramienta de documentación, investigación y difusión de expresiones artístico-culturales tobas pre-evangélicas.

Palabras clave: video participativo, tobas, danza y música antigua, indígenas.

Autor:

Soledad Torres Agüero
Maestranda en Antropología Social, e integrante del equipo Antropología del Cuerpo, Universidad de Buenos Aires.

e-mail: soledadta@gmail.com

Recibido: 5 de Marzo 2013 **Aceptado:** 7 de Diciembre 2013

Na lavill'llaGa'c qataq nalquii na qarhuo: Notes on a participative video experience with young indigenous toba in Formosa, Argentina.

Can the use of the camera as a recording technique, a research and exploration tool be a worthwhile instance to encourage an intergenerational and intraethnic dialogue to re think on dominant narratives on practices which generate shame and disrepute? These concerns, among others, moved the creation of the participative video workshop: "*Na na lavill'llaGa'c qataq nalquii qarhuo* ", the voice and image of our people", in Nam Qom, Lote 68, Formosa Province, during the months of February and April of 2007, driven together by anthropologists and indigenous toba young teachers. In this paper we aim to explore the workshop experience putting into perspective the scope of the construction of participative video as a tool for documentation, research and dissemination of pre-evangelical artistic and cultural expressions of toba people.

Keywords: participative video, tobas, traditional dance and music, indigenous.

Author:

Soledad Torres Agüero
Maestranda en Antropología Social, e integrante del equipo Antropología del Cuerpo, Universidad de Buenos Aires.

e-mail: soledadta@gmail.com

Received: 5 de Marzo 2013 **Accepted:** 7 de Diciembre 2013

Antropología y Medios Audiovisuales: aspectos preliminares de una relación de larga data

Nuestro acercamiento a la antropología visual en el año 2003 sembró el camino para la práctica y reflexión en dos campos que eran de interés: la antropología y el cine. Así, comenzamos a explorar el desarrollo de la antropología visual desde la teoría, y focalizamos el interés de la práctica en la experimentación de los alcances y limitaciones del uso de herramientas audiovisuales en la construcción, transferencia y divulgación de conocimiento antropológico.

Nos sumergíamos en un terreno escabroso, la antropología de lo visual nunca ha gozado de buena salud en el ámbito académico. Dentro de este ámbito ha encontrado un carácter más bien marginal, donde el uso de medios audiovisuales en la investigación se ha concebido más como una herramienta-medio de comunicación de carácter ilustrativo y no tanto como productora de datos visuales: *“Aunque la antropología fue la primera ciencia social que utilizó la cámara para la investigación, el cine antropológico nunca ha sido considerado como una ocupación importante para un antropólogo académico”*, señala Ruby (1995: 36). El debate sobre el status científico plausible de alcanzar en las realizaciones audiovisuales antropológicas sigue siendo muy controvertido.

Mientras investigadores como Pink sugieren que el desafío en el siglo XXI para la antropología de lo visual ya no es “ser aceptada” en el *mainstream*, sino pensar en cómo emplazarse y contribuir a los debates antropológicos del *mainstream* (Pink, 2007:12), otros como Ruby se despiden enérgicamente diciendo *“Good Bye to all of that”* (Ruby, 2011).

Paradójicamente, el campo de la etnografía fílmica toma fuerza en los años 60 y 70, durante un período crítico para la disciplina antropológica. Si bien es un momento en el cual se buscan nuevos modelos de verdad, de método y de representación en la producción de conocimiento antropológico, Ginsburg (1991) señala que, menos constreñidos por la academia, los etnógrafos visuales ya habían hecho frente a esta “crisis” colocando en la agenda de sus producciones cuestiones epistemológicas, éticas y hasta la posición del interlocutor nativo ya en años anteriores. Moya sugiere que *“Los planteamientos sobre la selectividad de la imagen (donde jugaba un papel clave la subjetividad del realizador aún cuando la antropología estaba recién “descubriendo” el protagonismo del antropólogo en el campo), la observación diferida, que necesariamente inducía a la reflexividad del antropólogo, las experiencias de realización y edición compartidas con los sujetos fílmicos (acción análoga a “dar voz a los nativos” de los posmodernos), prácticas y reflexiones que venían teniendo lugar en la antropología visual casi desde el inicio de la disciplina”* (Moya et al., 2006: 4).

Jean Rouch, ingeniero francés devenido antropólogo, fue uno de los pioneros en la preocupación de crear, a través de herramientas audiovisuales, un cinecompartido o colaborativo. Gran parte de su obra fílmica, algo controvertida para muchos¹, intentó dar cuenta de los cambios que atravesaron algunos países africanos durante el siglo XX en los procesos de descolonización, creando una nueva forma de conjugar la antropología y el cine: *“Este es el inicio de lo que algunos de nosotros denominamos ‘antropología compartida’. El observador está por fin descendiendo de su torre de marfil; su cámara, su grabadora, y su proyector le están conduciendo, a través de un extraño camino de iniciación, al verdadero corazón del conocimiento; y por primera vez, su trabajo no está siendo juzgado por un tribunal de tesis sino por las propias personas que fue a observar”* (Rouch, 1975: 117).

Bregaba por instalar una investigación con participación total: *“idealista hasta donde pueda llegar a ser, me parece que es la única moral, científica y posible actitud antropológica actual”* (Rouch, 1987:118). Sus films eran provocadores e intervencionistas, usando la cámara no sólo para registrar sino también para catalizar procesos de crisis y de autorevelación para los sujetos (Stoller, 1992). Durante la realización de este ejercicio tuvo la idea de darle la cámara a quienes hasta ese momento habían aparecido sólo frente a ellas.

A pesar de que la tecnología existente condicionara la viabilidad financiera de este experimento, él creía firmemente que este abordaje era esencial: *“sólo entonces”* argumentó *“el antropólogo dejará de monopolizar la observación de las cosas. También él y su cultura serán observados y registrados”* (Rouch, 1975: 102). Paul Stoller describe una experiencia que fue reveladora para el antropólogo francés:

“Miembros de la audiencia le pidieron a Rouch mostrar el film una y otra vez – lo proyectó cinco veces esa noche. Como a la medianoche la gente empezó a hacer comentarios sobre el film. Era la primera vez que los songhay criticaban su trabajo. Le decían que su película no era buena: necesitaba más hipopótamos y menos música. Rouch les pidió explicaciones. Él había añadido una tonada tradicional, un gowey, gowey, para dramatizar la cacería, pero la gente le explicó que para cazar un hipopótamo se requería silencio – el ruido ahuyentaría a los hipopótamos (...) Esa noche Rouch y la gente de Ayoru fueron testigos del nacimiento del cine participativo en África, y la etnografía se volvió para Rouch una empresa compartida. Finalmente eliminó la música de la pista de audio del filme ‘Bataille sur le grande fleuve’.” (Stoller, 1992:53).

La aparición del video en los años 80 posibilitó la viabilidad económica (y técnica) para que numerosos antropólogos emprendieran el camino de implementar, entre otros, el cine colaborativo alrededor del mundo, en consonancia con la preocupación por impulsar una antropología más dialógica y polifónica.

El video digital habilitó nuevas posibilidades para producir en alta calidad, a bajo costo y con equipos reducidos de personas. La posibilidad de “trabajar solo” generando otro tipo de rapport, permitió formas de exploración diferentes al disminuir las preocupaciones técnicas que demandaban los equipos de 16 mm o 35 mm, tanto en la etapa de registro como en la de edición (MacDougall, 2001).

En la práctica, el cine colaborativo se plasmaba en la transferencia de medios audiovisuales a los nativos con el establecimiento de objetivos concretos, que en general estaban relacionados con proyectos de autoafirmación, resistencia y educación en comunidades indígenas y, de desnaturalización de los estereotipos sociales que ocultaban las relaciones de poder y dominación entre el Nosotros – occidental- y el Otro – no occidental-. Recordemos que fueron numerosos los etnógrafos, entre ellos Haddon y Franz Boas, que habían incorporado los medios audiovisuales y la fotografía en sus viajes de campo para representar eventos rituales y ceremoniales, algunos que ya no se practicaban, eliminando intencionalmente cualquier rastro de modernidad/occidentalidad para preservar lo que ellos consideraban como la esencia de la “cultura” o lo “auténtico” (Henley, 1998).

Esta forma de practicar la antropología, conocida más tarde como “antropología de rescate”, privilegió perspectivas de exotismo y primitivismo en las que el etnógrafo era considerado un traductor cultural que podía explicar las diferencias culturales encontradas en lugares remotos. La reproducción de la distancia y de la incompatibilidad cultural fueron algunas de las consecuencias implícitas en este tipo de acercamiento. En esta línea, Colombres (1985, en El Guindi, 1998) sitúa al film etnográfico, y a la antropología, dentro de las relaciones de encuentro colonial y de dominación: los realizadores coloniales estaban filmando a los colonizados. Según él, Malinowski y Flaherty eran dos románticos, que en los años veinte se escapan de la civilización a lugares remotos, haciendo vista gorda del contexto político colonial del momento. En otras palabras, el sentimiento nostálgico de Flaherty sobre la “cultura” habría congelado una visión de pre-contacto reconstruida en la del noble salvaje.

Una experiencia sobre cine colaborativo muy conocida en nuestro ámbito, fue impulsada por el antropólogo Terence Turner con los Kayapó en los años 90 en el norte de Brasil que, junto con una efectiva movilización, les permitió defender su territorio frente al avance de una central hidroeléctrica (Turner, 1992). Ésta forma de hacer cine y antropología no escapó a los debates acerca de los alcances y límites de generar una antropología/representación compartida o participativa.

Para muchos las nuevas tecnologías y la estética occidental corrompen y a la vez refuerzan los imaginarios de una esencia “(...)de plumas, lanzas, caminatas por la selva, sin mencionar la naturaleza perezosa” (Caixeta de Queiroz, 2006). El consumo occidental de nativos emplumados y semidesnudos con cámaras de video provee íconos contrastantes de modernidad y primitivismo, que no sólo estereotipa la producción de cine indígena sino que también refuerza la imagen del noble salvaje rousseauniano, financiados por “la culpa occidental” (Hughes-Freeland, 1998). En reiteradas ocasiones ni los antropólogos ni las comunidades a las que se destinan los fondos, pueden escapar a las dificultades de lidiar con la lógica económica y política impuesta por los financistas de aquellos programas. MacDougall ya había advertido que: *“La inclusión de narrativa indígena siempre abre la discusión sobre si el film está haciendo afirmaciones nativas o simplemente absorbiéndolas en sus propias estrategias narrativas. Inevitablemente, un método que dice tener como propósito compartir su autoridad con sus sujetos, también es capaz de usarla para reforzar la suya propia”* (MacDougall, 1975:29).

Otro de los ámbitos en donde se desarrollan experiencias de video participativo (PV) con la presencia de antropólogos son las ONGs² con orientación a la comunicación para el desarrollo con objetivos de impacto inmediato para la generación de políticas públicas. Según lo que propugnan estas ONGs, la comunicación para el desarrollo trabaja sobre las estrategias de comunicación para educar y transformar comportamientos al *“servicio del desarrollo económico y social”*:

“(...)para colaborar con los sujetos en la generación de conciencia sobre su propia situación y las opciones para la transformación, para la resolución de conflictos, para trabajar en el consenso, para ayudar a las personas a planificar acciones para el cambio y el desarrollo sostenible, para ayudar a los sujetos a adquirir conocimientos y habilidades para mejorar sus condiciones de vida y para mejorar la eficiencia de las instituciones” (Estrada-Restrepo y Fraser, 1998:29).

En este ámbito, la producción de videos está guiada por el uso de metodologías participativas como por ejemplo la investigación participativa de base comunitaria (CBPR³) (Ferreira, 2006) que involucra a los miembros de las comunidades para “construir capacidades”, “generar alianzas”, “generar diálogos intercomunitarios”, usualmente trabajando con temas de salud, medio ambiente y educación. Según esta metodología, el uso de las CBPR para la realización de videos ofrece una oportunidad para la autoría múltiple y la inclusión de diversas imágenes y voces. El video podría ser una:

“forma de documentar hallazgos y diseminar resultados para propósitos educativos y para influenciar el diseño de políticas (...) La realización de video puede contribuir a una investigación a través de la credibilidad de lo que se dice, ya que permite a los miembros de comunidad a expresarse y que su mensaje sea escuchado” (Chávez et al, 2004 en Ferreira, 2006:39).

Na lavill'llaGa'c qataq nalquii na qarhuo', la voz y la imagen de nuestra gente.

En una serie de viajes de campo que realizamos a la ciudad de Formosa, entre los años 2005 y 2007, conocimos a un grupo de jóvenes maestros indígenas MEMA- maestros de modalidad aborígen- y ancianos tobas, interesados por recuperar expresiones artístico-culturales "antiguas" o pre-evangélicas.

En la provincia de Formosa, al noreste de la Argentina, los grupos *qom* o toba pueden incluirse en dos grandes categorías: los llamados "orientales" o *takshek* y los occidentales o *nachilamolek* (Wright, 2008) poseyendo ambos sensibles diferencias lingüísticas y culturales, y con poca conexión directa. Los tobas del este o *takshek*, antes de su sedentarización, que comenzó a principios del siglo XX, vivían en bandas bilaterales nómadas de familias extensas integrando conjuntos mayores denominados 'tribus' (Braunstein, 1983).

Con el avance de la colonización, la fuerte influencia de la religión evangélica en la cultura toba y los crecientes procesos de escolarización, se prohibieron, desprestigiaron y desvalorizaron expresiones estéticas propias de sus rituales (Ruiz, 1978-9; Wright, 1990; Roig, 1992; Citro, 2002).

Entre otros, se prohibieron los espacios grupales que estimulaban encuentros sexuales como el baile del *nmi* o baile sapo y los instrumentos musicales con connotaciones también sexuales como el *n'vique* -violín de lata- y el *trompe* -arpa de boca-. También fueron combatidas las prácticas shamánicas del *pioGonaq* -shamán-, incluyendo sus cantos y el uso del *tegeté* -sonajero de calabaza-. La vergüenza y el rechazo, sumados a la difusión de los medios masivos que legitiman otras danzas y músicas, instalaron la idea que la sola ejecución de alguno de aquellos instrumentos o la práctica de alguna de aquellas danzas implicaba volver a la cultura "antigua". Como señala sugestivamente Citro:

"El discurso de conversión hegemónico de los toba, tiende a producir la imagen de un genérico y más o menos estático pasado, en tanto la vida antigua —caracterizada de acuerdo a la ética pentecostal como un "mundo de vicios" en el que el alcohol, el cigarrillo, el baile sapo y también la persistencia de la caza y recolección hacían a los aborígenes "pobres" e "ignorantes"— se opone a los cambios que la llegada del Evangelio produjo —la superación de esos "vicios", el abandono del baile, la incorporación de los conocimientos bíblicos y de administración de las iglesias, una mayor competencia en el castellano, entre otros" (Citro, 2006:23).

Actualmente los tobas viven mayormente en asentamientos rurales y semirurales denominados “colonias” y también en barrios periurbanos de las principales ciudades del oriente de Chaco, de Formosa y Santa Fé (Wright, 2008). En el año 2005 hicimos un viaje al barrio toba Nam Qom, ubicado a diez kilómetros de la ciudad de Formosa, donde realizamos grabaciones de registros sonoros y audiovisuales de varias ejecuciones de cantos y danzas “antiguas” junto con varios jóvenes tobas que residían en el barrio. Esto motivó fuertemente la formalización de un grupo de trabajo para la presentación de un proyecto en pos de obtener financiamiento y dar continuidad a la iniciativa. A partir de inquietudes compartidas se comenzó a gestar el armado de un taller de video, como una alternativa de investigar paralela y conjuntamente, y generar un producto en coautoría. El posicionamiento de algunos jóvenes frente a la religión evangélica y su propia historia suele ser más ambigua y más difícil de caracterizar, a diferencia del discurso de los mayores de más de cuarenta años. No son pocos los que comenzaron a cuestionarse su historia, tratando de acceder a otros relatos a través de sus propias vivencias y búsquedas.

La iniciativa la emprendimos con otra colega antropóloga, Clara Sarraute, y dos jóvenes tobas estrechamente vinculados con la música y la danza: Juan Carlos, de treinta años, músico y maestro de modalidad aborígen en la escuela del Lote 68^a y Romualdo, de la misma edad, oriundo de la Comunidad Mal’a en San Carlos, profesor de música y maestro de modalidad aborígen en la misma escuela.

“La búsqueda de mis orígenes desde la memoria de los ancianos” era la principal motivación de Juan Carlos para crear el taller. Toda su familia está vinculada, de alguna forma u otra, con la música y la danza. Su padre, al igual que gran parte de sus coetáneos, es “fiel evangelio”; predica, canta y danza en cultos evangélicos de distintas iglesias de Formosa así como también en Paraguay cuando sale de “gira”. La generación de sus abuelos experimentó el proceso de conversión religiosa al evangelio en la década del 40 y algunos de sus hermanos participan activamente en los cultos evangélicos con sus grupos de música, haciendo “giras” por las distintas iglesias, así como también cantando y danzando en los cultos.

Romualdo se formó en un terciario universitario como profesor de música y enseña en distintas escuelas de Formosa. Como empleado de la Subsecretaría de Cultura de la misma provincia es convocado para participar como músico en espectáculos en su representación. En sus tiempos libres investiga para ampliar su conocimiento acerca de los cantos y danzas “antiguas” tobas, focalizando su interés en la exploración de la *“interpretación de los ancianos de los instrumentos antiguos como el n’vique y el trompe y en la interpretación y el registro de los cantos y de las danzas”*.

En el mes de febrero del año 2007, con una beca del Fondo Nacional de las Artes y el apoyo de la Universidad de Buenos Aires⁵ concretamos finalmente la realización del taller audiovisual cuyo propósito fue introducir a un grupo de jóvenes maestros toba en el uso del video como una herramienta de documentación, investigación y transmisión de sus expresiones artístico- culturales, con el fin de producir un material audiovisual didáctico y de difusión para las escuelas y la comunidad. Nos propusimos buscar y registrar audiovisualmente, en tres comunidades toba del interior de Formosa, expresiones musicales y danzadas previas a la llegada de los criollos y misioneros a la región.

Sin la pretensión de hacer cine indígena (al estilo de los *Kayapó* o de *Video Nas Aldeias*⁶), en esta etapa considerábamos que el uso del registro audiovisual constituía un elemento clave en el proceso de investigación (más allá del producto que se obtendría que tenía un valor en sí mismo) ya que la posibilidad de poder re-escuchar y re-mirar desde el registro audiovisual nos posibilitaría ver transformaciones, comparar versiones y reflexionar acerca de las propias representaciones. Parafraseando a De France (1982) la observación diferida permite examinar e interpretar los datos repetidamente con el propósito de obtener respuestas a interrogantes de la investigación o forjar nuevas preguntas.



Imagen 1. Rubén con el anciano Achilai con su *n`vique* y *tegeté*, Taller de Video, Formosa. Soledad Torres Agüero, 2007.

Al mismo tiempo ofrece la posibilidad de alternativas de análisis a otros investigadores de los mismos datos visuales “(...) *la observación diferida fundamentada en lo observado filmado, propicia el esclarecimiento, la explicación, la descomposición eventual y/o mareamiento de las diferentes formas de expresión ocultas o de difícil percepción en los procesos a describir*” (Perez Reyna, 2002: 4).

Así como creíamos que la observación diferida era un punto clave para la elección del video, implicar a los sujetos en la investigación a través del dispositivo audiovisual, desde la selección inicial del enfoque y temas, hasta el análisis del producto terminado, pretendía ser una forma creativa y reflexiva de participación. Como apuntó Ardévol:

“La introducción de la cámara en el trabajo de campo establece una dinámica entre su capacidad de registrar información audiovisual, su capacidad de generar un nuevo tipo de datos que no son accesibles a la observación directa, y su capacidad de generar contextos de comunicación” (Ardévol, 1998: 6).

La primera etapa del desarrollo del proyecto consistió en la revisión bibliográfica y la recolección de información en Buenos Aires, referida específicamente a investigaciones de antropólogos o etnomusicólogos sobre danzas y cantos toba. La segunda etapa consistió en la preparación del taller y su desarrollo en la ciudad de Formosa durante un caluroso mes de febrero.

El galpón comunitario dentro del Lote 68 fue el espacio cedido para realizar el taller donde participaron, alternativamente, cuatro hombres y una mujer.

La modalidad del mismo consistió en una semana intensiva de entrenamiento técnico con la cámara, coordinado por las antropólogas, a través de diversos ejercicios de filmación, como por ejemplo, la filmación de un proceso a elección (enfaticando en las características del mismo: un inicio, un desarrollo y un desenlace), la realización de un corto de tres minutos de duración con edición en cámara, la realización de ejercicios con modalidades observacional y participativa² donde se proponía un tema y se trabajaba con las características de cada modalidad. Seguidamente, dejábamos un espacio para la visualización de fragmentos de películas donde trabajamos las modalidades de representación expositiva, observacional, participativa y reflexiva (Nichols, 1991).

El objetivo era poner en perspectiva algunas formas posibles de contar una historia a través de identificar las diferentes voces que intervienen en el film: el punto de vista, los personajes y los diferentes tipos de recursos utilizados, como entrevistas, uso de voz en off y música, entre otros. Enfaticamos en la identificación del lugar que se le da al discurso y a las acciones en los diferentes films y en la importancia que tiene el uso de ciertos recursos técnicos y estilísticos para la construcción de discursos en el lenguaje audiovisual.

También incluimos la visualización de series de fotografías realizadas en el Chaco por el antropólogo Lehmann- Nitsche en 1899, que compilaban una serie de imágenes frontales y laterales de cuerpos desnudos de hombres y mujeres indígenas con el objetivo de estudiar y medir los cuerpos humanos; fotografías de la expedición de los antropólogos Imbelloni y Bórmida con los tehuelches en 1947; y por último fotografías del calendario del año 2000 realizado por la fotógrafa argentina Gaby Herbstein donde se evidencia un discurso visual que reduce, borrando la historicidad como el presente de las personas que son retratadas (Ivars, 2009). A través de la visualización conjunta de este grupo de fotografías nos interesaba dar énfasis en la importancia que tiene conocer el contexto así como presentar a la fotografía como una práctica social y un medio de representación. Elegimos deliberadamente imágenes que ilustrasen “cuerpos dóciles” a través de las diferentes intervenciones de los fotógrafos que eligen retratar cuerpos desnudos con las manos y los brazos pegados al cuerpo, en una escenografía descontextualizada. Los ejemplos fotográficos de la expedición de Imbelloni- Bórmida en 1947 fueron reveladores para enfatizar en la importancia del contexto de producción de las imágenes; a modo de ejemplo se visualiza una primera fotografía de un primer plano de una mujer indígena y en la segunda fotografía, desde otro punto de vista y con otra técnica (uso del plano general en contraste con el primer plano) se logra contextualizar la situación.

También utilizamos fuentes textuales de investigadores con el propósito de socializar aquellas producciones y trabajar alrededor de algunos temas. A modo de ejemplo, para debatir sobre el encuentro misional con los indígenas utilizamos fragmentos textuales extraídos del libro de Gordillo (2005) sobre el misionero Alfred Leake en Misión El Toba en 1933 y como contrapunto, entrevistas a ancianos tobas de la década del 90 que relataban sobre los “tiempos de la Misión”. El objetivo era poner en contraste los dos discursos para abrir el debate socio-histórico e identificar los múltiples sentidos desplegados alrededor de los discursos. Otra de las instancias de intercambio fue el espacio que le dedicamos a reflexionar acerca de los cantos y danzas “antiguas” toba, a partir del material textual, sonoro y audiovisual que habíamos recopilado de los investigadores y algunos materiales propios de viajes de campo anteriores. Nos interesaba explorar y poner en tensión los diferentes criterios de clasificación de los cantos y danzas tanto de los investigadores como de los ancianos toba que habíamos documentado.

Una de las preocupaciones principales que nos transmitieron los jóvenes en los encuentros grupales era que no contaban con material de “su cultura” para poder ellos mismos investigar, así como tampoco material didáctico para facilitar la enseñanza a los niños en las escuelas. Durante los intercambios en el taller reiteradamente surgieron frases como: el rescate de la cultura, la recuperación de la cultura, la pérdida de la cultura, no olvidar la cultura de antes y la necesidad de recuperar lo auténtico.

Aquellas frases despertaron el debate y operaron como principal motor para iniciar la búsqueda de ancianos que hicieran el ejercicio de recordar cómo era antes-de la conversión masiva al Evangelio-tomando estas visitas como punto de partida para profundizar la reflexión sobre los significados versátiles que adquiriría “la cultura”.

La tercera etapa consistió en el viaje y las visitas a las tres comunidades que habían elegido Juan Carlos y Romualdo, que fueron los talleristas que completaron las tres etapas. Decidimos permanecer una semana en cada lugar, pues coincidimos en que no queríamos hacer una visita corta, a la vez que nos teníamos que adaptar a los tiempos estipulados por la beca y al trabajo de cada uno. Visitamos en Las Lomitas⁸ a Pilancho, músico pilagá que difunde el “canto ancestral”, toca el *trompé* y el bombo; y al cacique de la comunidad del barrio Meta de la misma ciudad, David Duarte. Luego visitamos en la comunidad Mala’ Lapel⁹ a César, músico toba que ejecuta el *n’vique* y que fue quién le enseñó a Romualdo a ejecutar ese instrumento cuando todavía residía en la comunidad. Y, por último, llegamos a Colonia aborigen La Primavera¹⁰, donde sin rumbo fijo inicial, visitamos la casa de varios ancianos.

La cuarta etapa transcurrió durante el mes de abril del mismo año, en la ciudad de Formosa, donde alquilamos un cuarto y nos dedicamos, durante veinte días intensivos a la edición y montaje en conjunto del material.

La edición técnica estuvo a cargo de las antropólogas, mientras que el montaje de las partes que iban a componer las historias y la narración de las mismas, estuvo a cargo de los jóvenes con intercambios entre todo el grupo.

ÑamaqTaGa ca César (Visitando a César) y Potai Napokna, Colonia La Primavera.

El producto final del taller fueron dos cortometrajes: *ÑamaqTaGa ca César*(Visitando a César) y *Potai Napokna, Colonia la Primavera*¹¹.

La mayor parte de las veces fueron los jóvenes toba quienes realizaron las visitas como parte de la estrategia de propiciar un espacio de confianza e intimidad entre los que filmaban y los filmados. Al fin de cada día, cuando las condiciones materiales - disponibilidad de electricidad y de televisión- eran factibles, visualizábamos lo que se había filmado y debatíamos sobre los pasos a seguir para procurar narrar las historias. Tocaba planear las visitas, identificar los planos necesarios para enmarcar el contexto de cada comunidad y “personaje” y debatir sobre los variados pormenores que iban surgiendo entre los miembros del equipo.

ÑamaqTaGa ca César fue realizada por Romualdo, con nuestra participación en todo el proceso, y narra la historia de su encuentro con un músico adulto que toca el *n’vique* -violín de lata-.



Imagen 2. César con su *n'vique*, San Carlos, Formosa.
Soledad Torres Agüero, 2007.

César tiene setenta años, vive solo y no toca el instrumento en público pues “le da vergüenza”, motivo por el cual se filmaba en su casa que queda alejada del tránsito de personas. Cuando había que filmar en otra locación, tomaba sus precauciones como esconder su *n'vique* en la mochila, atento a evitar el encuentro con otros miembros de su comunidad. El montaje del film también estuvo a cargo de Romualdo así como también la traducción del toba al español, ya que habíamos decidido subtitular las dos obras para alcanzar un público más amplio.

“-Cuando hay fiesta en la Iglesia toda la gente se va a participar....Seguramente que César está, pero siempre está lejos observando” son las primeras palabras que escuchamos a través de una voz en off, sobre la imagen de un fragmento de un culto evangélico donde hay mujeres y hombres danzando y cantando. La inclusión de este fragmento fue sugerida por Romualdo ya que, por un lado no quería dejar de mostrar un culto evangélico -en una versión previa éste no había sido considerado-, y por el otro, permitía caracterizar el lugar “más periférico” de César en la comunidad -y su timidez-.

En otra escena esto mismo se refuerza cuando Romualdo lo invita a tocar a la Laguna Malá' Lapel y César alega “-iremos escondidos”. El film va desarrollando el re- encuentro a través de las sucesivas visitas a su casa.

“-Mucha gente dice: Escuchá, escuchá la radio, está sonando el n'vique. ¿Qué es n'vique? Yo nunca cuento. Cuando me preguntan ¿Cómo se arma? ¿Cómo se toca? No sé nada (risas)” comenta César.

La inclusión de este registro sonoro sobre el plano de su casa y la sombra de Romualdo proyectada en el suelo, resultaba muy significativa pues condensa aquello que señalábamos como el olvido o supuesto desconocimiento provocado por el desprestigio del uso de ciertos instrumentos como el *n'vique* y el *trompé* en el período de conversión masiva al Evangelio. Como muchos investigadores (Wright 1990; Citro 2002; Gordillo 2006) han señalado:

“Muchos tobas entrelazan estas referencias contradictorias en forma cotidiana, dependiendo de las circunstancias en las que hablan, y oscilan entre enfatizar, por un lado, los avances del presente y la ignorancia del pasado y, por el otro, la abundancia del pasado y las pérdidas del presente” (Gordillo, 2006: 33).

César condensaba estas tensiones: la reminiscencia de la ignorancia del pasado o la abundancia de su conocimiento sobre el pasado. Los sentidos asociados a personas como César son los sentidos que se asocian a los *yagaiki'pi*, o los “antiguos”, que se contraponen a los *dalaGaiki'pi*, los “nuevos”. La memoria social de los tobas en relación a los antiguos ha sido profundamente *“influida por imaginarios hegemónicos sobre el atraso intrínseco de los “indios” y también por su propia experiencia de evangelización, explotación laboral y dominación estatal”* (Gordillo, 2006: 29).

“-Quedó grabado en la historia” dice Romualdo cuando volvíamos de registrar sus cantos en la Laguna. *“-Es importante”*.

César: *“-Anda, Ché. Después para otro año.”*

Romualdo: *“-Otro año.”*

Ce: *“-Bueno...voy a hacer mi trabajo...que estoy por realizar.”*

Ro: *“-Si es tu decisión.”*

Ce: *“-Tengo mucho trabajo.”*

Ro: *“-¿2008?”*

Ce: *“-Por ahí... Y ahora esto voy a guardarlo.”*

Ro: *“- Guardálo.”*

Al tercer día de las sucesivas visitas a su casa, César nos plantea que tenía que trabajar y que no iba a poder seguir participando de la filmación. Este suceso generó desconcierto en un primer momento pues la planificación de la semana había sido pensada en función de las visitas a él, pero después comprendimos que había compartido con nosotros más de quince canciones con su *n'vique* y que “ya era mucho por este año”. Los días restantes nos dedicamos a recolectar historias de la comunidad, a documentar la recolección de miel del monte, participamos de cultos evangélicos y visitamos a otros ancianos que no teníamos previsto pero que finalmente no fueron incluidos en el cortometraje, pero que quedan documentados para ser utilizados en otra ocasión.

El ritmo de Colonia aborígen La Primavera estaba marcado por la re-inauguración de la escuela, la futura visita del gobernador, la pronta cosecha de los campos de algodón y el descontento por los ínfimos precios que les pagaban por éste debido al monopolio de los acopiadores blancos o *doqshe*. A diferencia de la experiencia anterior, Juan Carlos no tenía un plan previo de a quien entrevistar, por lo que decidimos priorizar tres temas a explorar allí y luego buscar las personas a ser entrevistadas para que nos cuenten sobre: la historia del lugar, los cantos y danzas “antiguos” y enseñanzas-consejos. Surgieron nuevas dificultades cuando uno de los ancianos que conocía de cantos nos pedía dinero para grabarlo, quejándose del trabajo de los antropólogos, afirmando que “hacían millones” y nunca volvían. Desmoralizados en un principio, decidimos que nuevamente a las visitas fueran solo Juan Carlos y Romualdo como una forma de preservar un conocimiento que surgiera del intercambio entre tobas.

*“-En este día nosotros estamos en Colonia La Primavera. Nosotros venimos porque queremos saber el verdadero nombre de la tierra de la gente. También queremos saber cómo gente en aquel entonces se divertía. También sus canciones, sus danzas de aquel entonces...Así habrá un día **donde las nuevas generaciones podrán ver esto** que estamos haciendo. Y así podrán practicarlos y también escuchar las enseñanzas de los ancianos. Eso es todo”.*

Así comienza el segundo cortometraje *Potai Napokna, Colonia La Primavera*, con la voz en off de Juan Carlos introduciendo el film y dirigiéndose a las nuevas generaciones, sobre un travelling en los campos de algodón. A diferencia del anterior documental que retrataba el re-encuentro entre dos músicos, aquí se buscó reforzar la idea de la búsqueda y encuentro. Juan Carlos y Romualdo visitan a diferentes habitantes de la comunidad que rememoran sobre la historia del lugar, el uso de instrumentos y los canto-danzas antiguos como el palo solo, *nasoté*, baile sapo o *nomi* y *Tagá*¹².

“-La cultura se rompió con la religión (...)La cultura está dentro de uno, se va a la Iglesia, y lo transformaron ahí” señala Gregorio, maestro toba de la escuela municipal de La Primavera. A través de los planos detalle de la cámara de Romualdo, éste logra acercarnos a esas transformaciones en los rostros que dibujan sutilmente las emociones de las mujeres y de los hombres ancianos al rememorar:

“-Le decían “baile sapo” era la forma de cantar y danzar de los jóvenes, en todo momento. Las latas de n’vique, cola de caballo era su cuerda. En todo momento ¡las latas grandes eran! Cuando existían las latas de grasa de vaca, así y fabricaban el mango de madera, le ponían cola de caballo. En todo momento, resonaban todos. ¡Oh! ¡Qué momentos esos días!” narra Bartolo con expresión encontrada de nostalgia y alegría, y agrega:

“-Después si sos aborígen, no tenés que abandonar tu origen. De donde provienen las costumbres de antes...eran fiesteros. Hacían sus propios cantos y danzas y fabricaban su propio bombo. Hacían también n’vique de lata. Nadie les molestaba en aquel entonces y ahora este hermano, anda siguiendo lo de antes...y eso es bueno... (...) porque somos aborígenes, no está mal”.

“-Esteee... Son muchas la canciones, pero no me acuerdo” señala Arsenio, y al rato, entusiasmado con su propio recuerdo, se levanta de su silla, muestra los pasos del baile sapo y ejecuta algunas canciones con untegeté-sonajero de calabaza encarnado en un improvisado frasco plástico con maíz.

En la etapa del montaje, la participación de las antropólogas fue mucho más activa, por los conocimientos requeridos para el uso técnico de los programas de edición en video. La elección de la música, la duración de las secuencias, que relatos incluir de los ancianos, el uso de la voz en off, retratar el contexto a través de la inclusión de los paisajes, los alambrados para significar el cercamiento de las tierras y el culto en la iglesia evangélica fueron algunas de las decisiones que se tomaron en conjunto. Si bien el estilo de documental no estaba definido en los términos más tipológicos que hasta aquel momento habíamos trabajado en el taller, se decidió que la presencia de las antropólogas iba a estar invisibilizada en el producto final.



Imagen 3. Arsenio escuchando sus grabaciones, La Primavera, Formosa. Soledad Torres Agüero, 2007.

Se fue trabajando con secuencias escritas en papeles para ir probando diferentes montajes posibles de la historia final mientras hacíamos pruebas en la isla de edición. Si bien unos de los objetivos era la inclusión de todos los cantos “antiguos” ejecutados por César se decidió armar un apartado donde se pudiesen incluir todos los temas para que quede en el mismo producto pero no incluido en el documental de forma tal de mantener un ritmo y equilibrio entre acciones y ejecuciones.

El video participativo en el diálogo intergeneracional, consideraciones finales.

La realización de los cortometrajes cobró sentido tanto en la vivencia del proceso como en la concreción del producto. Si bien una de las motivaciones primarias para realizar el taller fue generar un producto que pudiese contribuir a forjar otra forma de construcción y difusión de conocimiento, junto con la oralidad -los consejos de los mayores- y el texto -la escuela- para poder ser utilizado como material de promoción de su propia cultura, el proceso de construcción del producto posibilitó que a partir de la búsqueda y el registro audiovisual de sus propias expresiones artístico-culturales se abriese un diálogo intergeneracional sobre un tema que aún suscita vergüenza y desprestigio. Las sucesivas visitas a las casas de los ancianos estuvieron siempre acompañadas de una cámara que mediaba y documentaba los acercamientos entre los jóvenes y los adultos-ancianos. Creemos que la cámara, más que ser un obstáculo, habilitó la posibilidad de crear situaciones de intimidad y confianza entre los sujetos que filmaban y los que eran filmados.

A los realizadores les permitió documentar al mismo tiempo la imagen, la palabra y el movimiento a la vez que imprimir el estilo propio de filmación; a los sujetos filmados aquella intermediación les permitió vincularse con una generación de jóvenes inquietos de forma más “indirecta”, a la vez que se confirmaba que el material se transformaría en un producto palpable para otros.

Si para la gente adulta y anciana este proceso parece tener aristas traumáticas, pues su generación ha deslegitimado los vínculos con prácticas asociadas a los “antiguos”, para los más jóvenes, nietos de los antiguos e hijos del evangelio, ese pasado los interpela, generando curiosidad y extrañeza. Así, si bien algunos de los efectos que aparejan estos procesos conllevan a la fetichización e inmovilidad, al mismo tiempo abren el camino, de forma casi inevitable, de un diálogo intergeneracional entre “los antiguos”, los adultos y los jóvenes actuales (Gómez, Greco y Torres, 2012)¹³. Este proceso de acercamiento y revalorización del pasado -entendido como un proceso más amplio de identificación- también se enmarca en el ambiguo y complejo proceso de globalización que paradójicamente ha dado lugar tanto al afianzamiento de las políticas neoliberales, que profundizan la individualidad y la desigualdad social, como a las políticas multiculturalistas que buscan promover la “recuperación” y “reconocimiento” de las prácticas y valores culturales de las minorías (Citro *et al*, 2008; Citro y Torres, 2011).

Es en estas paradojas y tensiones donde también se inscribe esta experiencia: en aquellos modelos de identificación que confrontan pero que a la vez pueden llegar a reproducir ciertos rasgos de los modelos hegemónicos anteriores. Documentar a través del video la diversidad de prácticas e interpretaciones que los sujetos construyen alrededor de éstas contribuye a continuar con la exploración de los procesos de emergencia y transformaciones en el campo de las narrativas dominantes sobre las expresiones artístico-culturales indígenas iniciado por investigadores hace décadas (Wright, 1990; Roig 1992; Ruiz y Citro, 2002; Gordillo, 2004) y propiciada en estos tiempos por los propios tobas.

En el compartir, parafraseando a Flores (2005), lo que está en juego es la forma en la que el poder de actuar y proponer se establece, y cómo los resultados se distribuyen entre cada participante. En esta línea, el video participativo y la antropología colaborativa pueden operar como *“un encuentro cultural, de forma que una película no es nunca sobre otra cultura, sino sobre la relación intercultural y sobre el entrecruzamiento de miradas, la del realizador, la del sujeto filmado y la del espectador”* (Ardévol, 1997: 8). Cada uno de los cortometrajes es un camino de exploración en sí mismo, mientras que *ÑamaqtaGa Ca César* describe el re-encuentro dentro de un proceso de búsqueda a través del seguimiento de un personaje, *Colonia La Primavera* es el retrato de la búsqueda a través de los relatos de diversos personajes. Y desde una mirada más amplia, los films son también una forma más de acompañar el proceso de emergencia de cuestionamientos sobre los constreñimientos, la reivindicación y la reflexión sobre su propio proceso histórico.

En los nuevos procesos de identificación que se están dinamizando (Bartolomé, 2006), el trabajo colectivo de la memoria se hace necesario para la reelaboración del antes y por lo tanto del ahora. Insistimos en las potencialidades del proceso colaborativo donde *“se logra por un lado, nuevos niveles de compromiso y autoconciencia en aquellos que participan y, por el otro, la producción de conocimiento etnográfico”* (Pink, 2007:56).

El potencial del video y las metodologías participativas, en este doble movimiento de acercamiento entre generaciones, cuestionamiento de las narrativas dominantes y reinscripción del conocimiento científico en nuevos contextos y en un nuevo tiempo, se torna en una oportunidad para la experimentación del diálogo entre distintos saberes. Al mismo tiempo, el rápido avance e integración de las tecnologías de la información y la comunicación con el uso masivo de celulares y cámaras de fotos que filman y registran audio, autonomizan cada vez más los procesos de generación de productos audio-visuales de forma fácil y poco costosa. Esto también es una oportunidad para continuar apoyando en estas comunidades la utilización del video y sobre todo de las nuevas tecnologías de registro, como una forma de continuidad, registro y difusión de la tradición oral, constituyéndose en otro espacio de saber además de la iglesia y la escuela; y aportar en el estudio de las transformaciones de los géneros musicales y danzados a través de la visibilización de sus múltiples recreaciones como se pueden visualizar en los cortometrajes.

Notas

1. El lugar de Rouch fue cuestionado, por ejemplo, cuando en su film "Yo, un negro" sobre inmigrantes nigerianos a Costa de Marfil da "voz" a los nativos colonizados para que expresen su punto de vista: "*La pregunta es: ¿A quién Rouch designa la responsabilidad de la conciencia Africana? ¿Fue a un inmigrante nigeriano de la África Occidental británica que danza bien, como era de esperar de un negro africano?*" (Colombes, 1985 en El Guindi, 1998:34).
2. Un ejemplo de este tipo de ONGs es Insight Share, basada en Londres, con "acciones desarrollo local" a través del video participativo en distintos países de África, Asia, América y Europa.
3. Community-based participatory research.
4. La escuela del Lote 68 se localiza en Nam Qom, barrio peri-urbano localizado a 10 kilómetros de la ciudad de Formosa, donde habitan familias de ascendencia *qom* en su mayoría, *wichi* y *pilagá*, así como también se han instalado criollos que han formado lazos con mujeres indígenas.
5. En el marco del proyecto UBACYT F 157 "Interpretaciones de la historia y estrategias socioculturales postcoloniales en grupos *mbyá*, *tobay mocoví*: un análisis a partir de sus *performances*" dirigido por la Dra. Irma Ruiz.
6. *Video Nas Aldeias* fue creado en 1987 como un proyecto precursor en el área de producción audiovisual indígena y tiene por objetivo apoyar las luchas de los pueblos indígenas para fortalecer sus identidades y sus patrimonios territoriales y culturales, por medio de recursos audiovisuales. Para ampliar información visitar su sitio en web disponible en: www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1
7. Para ampliar la clasificación sobre las diferentes modalidades de observación consultar Bill Nichols (1991).

8. La ciudad de *Las Lomitas* se encuentra en la porción central de la provincia de Formosa, en el departamento de Patiño, a 300 kilómetros de la capital.
9. La *comunidad Mala' Lapel* es una comunidad rural ubicada en localidad Sub-Teniente Perín, en el departamento de Patiño, a 45 kilómetros de la ciudad de Fontana, en el centro de Formosa.
10. La *Colonia aborigen La Primavera* está ubicada a 40 kilómetros de la ciudad de Clorinda, al noreste de Formosa.
11. Disponibles para su visualización online en: www.antropologiadelcuerpo.com/.... Asimismo, los cortometrajes realizados han sido presentados en la XVII Muestra de Cine Antropológico y Social, INAPL, Córdoba, en el IX Festival Nacional de Cine y Video Documental, en "Oberá en Cortos", Misiones, en el Primer Festival de Cine de los Pueblos Indígena, Resistencia, Chaco y en La "Ventana Documental", Canal 7.
12. Para ampliar la caracterización de estas danzas consultar Citro (2006) "Análisis de las performances: Las transformaciones en los canto-danzas de los toba orientales" en WILDE y SCHAMBER (Comp.) *Simbolismo, Ritual y Performance*, Buenos Aires, Paradigma Indicial.
13. Este proyecto se enmarca en un proceso más amplio de transferencia que estamos desarrollando a través metodologías de investigación participativa, vinculadas a talleres de video participativos y talleres de expresión corporal con el Equipo de Antropología del Cuerpo de la Universidad de Buenos Aires. (Citro, Aschieri y equipo, 2008; Gómez, Greco y Torres, 2012).

Bibliografía

Ardévol, Elisenda.

1997. **"Representación y Cine Etnográfico"**, Qaderns de L'ICA Institut Català d'Antropologia, núm.10, Barcelona.

1998. **"Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales"**. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC L. Calvo, Perspectivas de la antropología visual. Madrid.

Ardévol, Elisenda y Pérez Tolón Luis

1995. **Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine Etnográfico**. Biblioteca de Etnología, Granada, España.

Bartolomé, Miguel.

1987. **"Afirmación estatal y negación nacional. El caso de las minorías nacionales en América latina."** En: *Suplemento Antropológico*, Universidad Católica, Vol. XXII N° 2, pp. 7 a 43. Asunción.

1997. **Gente de costumbre y gente de razón**. Siglo XXI-INI, México.

2006. **Procesos Interculturales: antropología política del pluralismo cultural en América Latina**. México: Siglo XXI

Braunstein, José.

1983. **"Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco."**, Trabajos de Etnología, N° 2, pp. 13-109. Buenos Aires. Caixeta de Queiroz, Ruben.

2006. **"Politics, aesthetics and ethics in the Project Video in the Villages."** En Video nas aldeias.
www.videonasaldeias.org.br/2... (visitado 20 de junio de 2012)

Citro, Silvia.

2002. **"Ritual y espectáculo en la música indígena: El caso de los jóvenes toba del Chaco argentino"**. *Latin American Music Review*. University of Texas at Austin, Austin.

2003. **"Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik"**. *Tesis Doctoral*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2006. **El Análisis de las Performances: Las transformaciones en los cantos-danzas de los toba orientales**. En: *Simbolismo, ritual y performance*. Schamber, Pablo y Guillermo Wilde (comp.), SB (Ed), Buenos Aires.

Citro Silvia, Aschieri Patricia, Mennelli Yanina y equipo.

2008. **"Límites y dilemas del multiculturalismo. La enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario"**. En *Actas IX Congreso Argentino de Antropología Social "Fronteras de la Antropología"*, Posadas, Misiones, Argentina.

Citro, Silvia y Torres Agüero, Soledad.

2011. **"Es un ejemplo no solamente para los de su raza qom sino para toda la juventud formoseña. El patrimonio cultural y la música toba en la controvertida política formoseña"** (En prensa).

De France, Claudine.

1982. **Cinéma et Anthropologie**. Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, France.

El Guindi, Fadwa.

1998. **From Pictorializing to Visual Anthropology**. En: *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, H. Russel Bernard (ed.), Altamira Press.

Estrada-Restrepo, S. y Fraser, C.

1998. **Communicating for Development: Human Change for Survival**. I.B. Tauris Publishers, Londres.

Ferreira, George

2006. **Participatory Video for Policy Development in remote aboriginal communities**. Tesis Doctoral, Universidad de Guelph.

Flores, Carlos.

2005. **"Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas Maya- Qe'echi de Guatemala"**. En *Liminar Estudios Sociales y Humanísticos de Guatemala*, año/vol III, número 002. Guatemala.

Ginsburg, Faye.

1991. **"Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?"** *Cultural Anthropology* Nº 6(1) pp. 92-111. EEUU.

Gómez Mariana, Greco Lucrecia y Torres Agüero Soledad.

2012. **"Notas sobre talleres de danza y memoria en un barrio toba del oeste formoseño."** *La Pata en diálogo con el Primer Encuentro Sudamericano de Danza y Políticas del Área de Danza del CCC*. Departamento de Artes del Movimiento del IUNA, Buenos Aires. (En Prensa).

Gordillo, Gastón.

2004. **Landscapes of Devils: Tensions of Place and Memory in the Argentinean Chaco**. Duke University Press, Durham.

2005. **Nosotros a estar aquí para siempre**. Editorial Biblos, Buenos Aires.

2006. **En el Gran Chaco. Antropologías e historias**. Editorial Prometeo Libros, Buenos Aires.

Henley, Paul.

1998. **Film-making and Ethnographic Research**. En *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researcher*. Prosser, John (Ed.) Londres.

Hughes-Freeland, Felicia.

1998. **Recasting ritual: performance, media, identity**. Routledge (Ed.) Londres y Nueva York.

Ivars, María Jorgelina.

2009. **“Una aproximación al uso de la imagen de los pueblos originarios. Itinerario de fotos y postales.”** Revista Tefros Vol. 7 Nro. 1-2, Argentina.

MacDougall, David.

1975. **Beyond Observational Cinema**. En *Principles of Visual Anthropology in Hockings*, Paul (Ed.) Chicago, USA.

2001. **“Renewing ethnographic film. Is digital video changing the genre?”** Anthropology Today Vol 17 N°3, Junio 2001.

Moya, Marian, Álvarez Camila, Campano Paulo, Lanzeni Débora y Torres Agüero Soledad.

2006. **“Antropología e imagen en y desde la periferia”**. Revista Chilena de Antropología Visual, número 8, Santiago de Chile. www.antropologiavisual.cl/...

Nichols, Bill.

1991. **Representing Reality: issues and concepts in documentary**. Indiana University Press. USA.

Pérez Reyna, Carlos.

2002. **“Video e investigación antropológica. Algunas consideraciones metodológicas y epistemológicas”** Revista Chilena de Antropología Visual. N° 2, Santiago, Chile.

Pink, Sarah

2007. **Doing Visual Ethnography. Images, media and Representation in Research**. Sage (Ed.), Londres.

Roig Elizabeth.

1992. **“La música toba urbana contemporánea: aproximación al tema del cambio musical”** *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp 203-208. Buenos Aires.

Rouch, Jean.

1975. **"El hombre y la cámara"** En: *Imagen y Cultura*. Perspectivas del cine etnográfico, Granada.

Ruby, Jay.

1991. **"Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma"** En Visual Anthropology Review Fall Vol. 7.

2011. **"Good Bye to all of that"**. <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/> (visitado el 15 de agosto de 2012)

Ruiz, Irma.

1978-9. **"Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central"**, Scripta Ethnologica Nº V, P.2,

Ruiz, Irma. y Citro Silvia.

2002. **"Toba"**. In: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. pp. 308-315. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE)

Ruby, Jay

1995. **"The viewer viewed: The reception of ethnographic films, From The Construction of the Viewer"** En: *NAFA 3*. Peter I. Crawford and Sigurjon Baldur Hafsteinsson, editores. Hojberg: Intervention Press.

Rouch, Jean.

1975. **"El hombre y la cámara"** En: *Imagen y Cultura*. Perspectivas del cine etnográfico, Granada.

Stoller, Paul.

1992. **The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch**. The University of Chicago Press. USA.

Turner, Terence.

1992. **"Defiant Images: The Kayapo appropriation of video"**, Anthropology Today, Vol. 8, No. 6, pp. 5-16.

Wright, Pablo.

1990. **"Crisis, enfermedad y poder en la Iglesia Cuadrangular toba"**, en *Cristianismo y Sociedad*, 105, pp. 15-37. México.

2008. *Ser-en-el sueño*, Crónicas de historia y vida toba, Editorial Biblos.

Filmografía

Diarte, Romualdo; Caballero, Juan Carlos; Sarraute, Clara; Torres Agüero, Soledad. 2007. *Potai Napokna, Colonia La Primavera*. <https://vimeo.com/5232705> (visitado el 15 de octubre de 2012)

Diarte, Romualdo; Caballero, Juan Carlos; Sarraute, Clara; Torres Agüero, Soledad. 2007. *ÑamaqtaGa ca César " Visitando a César"*. <https://vimeo.com/5232075> (visitado el 15 de octubre de 2012)