

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 -1/17 pp.- ISSN 2452-5189



Del cuerpo-ojo al cuerpo-todo. El uso de imágenes en las estrategias de performance-investigación¹

Wanda Balbé²
Soledad Torres Agüero³

RESUMEN: Este artículo aborda el uso de imágenes en las investigaciones socioantropológicas bajo el marco teórico-metodológico de la performance-investigación. A partir de tres experiencias desarrolladas en diferentes contextos sociopolíticos violentos y/o traumáticos en Argentina (un taller de video con maestros indígenas toba-qom, una videodanza en las ruinas de Villa Epecuén y una instalación performática sobre el movimiento feminista NiUnaMenos) se reflexiona sobre las relaciones entre performance-cámara-corporalidades y se indaga en el potencial poético-epistemológico-político de las imágenes para (re)presentar corporalidades sensibles. En diálogo con otros modos de indagación encarnada, el análisis sugiere cómo el uso de imágenes en un abordaje transdisciplinar e intercultural crítico activa procesos de documentación y memoria, contribuye al desarrollo de estrategias participativas-colaborativas, y habilita un espacio para la descolonización de nuestra(s) mirada(s) y la transformación micropolítica.

PALABRAS CLAVE: imágenes, performance-investigación, investigación-creación colaborativa, prácticas decoloniales, micropolítica.

From the eye-body to the embodied-eye.

The use of images in performance-research strategies

ABSTRACT: This article discusses the use of images in socio-anthropological research and their contribution to the development of performance-research methodological strategies. By bringing three research-creation collaborative experiences developed in different violent and/or traumatic socio-political contexts in Argentina (a video workshop conducted with indigenous toba-qom teachers, a video-dance in the ruins of Villa Epecuén and a performatic installation about the feminist movement NiUnaMenos) it reflects on different relationships between performance-camera-corporalities and explores the poetic-epistemological-political potential of the images to (re)present sensitive corporalities. In dialogue with other embodied research methods, the analysis suggests how the use of images in a cross-disciplinary approach can contribute to the development of participatory-collaborative strategies and enable a space for decolonizing our gaze(s) and micropolitical transformation.

KEYWORDS: images, performance-research, collaborative research-creation, decolonial practices, micropolitics.

¹ Este trabajo es una continuación de las reflexiones que surgieron del panel 147 "Ethnography beyond the looking the glass: rethinking the methodological approaches of media anthropology", en la 16ª Conferencia Bianual del EASA *New anthropological horizons in and beyond Europe*, del 24-25 de julio de 2020, Lisboa-conferencia virtual. Agradecemos a Silvia Citro y Luz Roa por las ideas intercambiadas para la concreción de este artículo.

² Becaria doctoral en Ciencias Antropológicas (ICA/FFyL), Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Núcleo Audiovisual del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Universidad de Buenos Aires. ORCID: 0000-0002-6876-255X. E-mail: wanda.balbe@gmail.com

³ Antropóloga. Investigadora del Núcleo Audiovisual del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Universidad de Buenos Aires. ORCID: 0000-0003-4365-1113. E-mail: soledadta@gmail.com

Introducción

Como parte del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance⁴ (EACyP) de la Universidad de Buenos Aires hemos explorado distintas estrategias metodológicas de performance-investigación⁵ desde una perspectiva intercultural crítica y decolonial, que apela al pluralismo metodológico y a modos de indagación encarnadas⁶ y colaborativas para trazar posibles líneas de fuga para la transformación micropolítica. A partir del trabajo transdisciplinar en la investigación social, la creación artística, la docencia, la extensión y la divulgación, buscamos indagar en formas de conocimiento que contemplen nuestras propias subjetividades y corporalidades como investigadoras, y las de nuestros interlocutores e interlocutoras, como también impulsar otras modalidades de investigación y comunicación del conocimiento antropológico.

Si bien el EACyP concentra procesos de investigación-creación diversos⁷, como integrantes de su núcleo audiovisual elegimos discutir tres trabajos realizados en distintos contextos sociopolíticos violentos y traumáticos que despliegan prácticas con la cámara y con la imagen para activar procesos de memoria de forma singular: un taller de video realizado con comunidades indígenas toba-qom (2007, Formosa, Argentina), una videodanza resultante de un trabajo etnográfico en las ruinas de Villa Epecuén (2013, Buenos Aires, Argentina) y una instalación performática sobre el movimiento feminista NiUnaMenos (2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina). Los dos primeros casos tienen en común que fueron iniciados en el marco de la carrera de Antropología en la Universidad de Buenos Aires, en diálogo con los estudios e intereses artísticos de cada una de las realizadoras, y que, en continuidad con el trabajo en cada contexto, fueron adoptando derivas etnográfico-artísticas que hoy podemos conceptualizar en clave de performance-investigación. Nos parece importante destacar que estos dos procesos tuvieron como punto de partida conceptualizaciones y discusiones provenientes de la antropología visual y que nosotras, las autoras de este artículo, tuvimos respectivamente un rol en la investigación y en la propuesta metodológica. En cambio, el último caso es un proyecto grupal del EACyP desarrollado más recientemente —y en el cual nosotras no tuvimos participación directa—, que experimenta y explora con estrategias de performance-investigación.

Particularmente, en este trabajo revisitamos estos tres procesos de investigación-creación para analizar las relaciones entre performance-cámara-corporalidades y reflexionar sobre el potencial poético-epistemológico-político de las imágenes para (re)presentar corporalidades sensibles⁸. En diálogo con otros modos de indagación encarnada, consideramos que el uso de imágenes en trabajos socioantropológicos favorece prácticas colaborativas de investigación y permite montar dispositivos metodológicos que activan prácticas de agenciamiento micropolítico. Sugerimos que las imágenes, en su dimensión referencial y performativa, trazan puentes

⁴ www.antropologiadeltcuerpo.com

⁵ Performance-investigación son las estrategias metodológicas interdisciplinarias e interculturales que se caracterizan por potenciar la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de las experiencias intersubjetivas, a través de las palabras, pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos y sonoridades de los que son capaces nuestros cuerpos, con la intención de promover procesos de indagación-reflexión y de creación-transformación entre sus participantes (Citro, 2019; Citro *et al.*, 2017).

⁶ Roa (2015) destaca que a partir de la indagación con otros lenguajes estéticos (teatrales, dancísticos, performáticos, visuales, plásticos, sonoros) es posible poner de manifiesto y objetivar con la creación artística muchas experiencias sensoriales y afectivas que, por su carácter preobjetivo o prerreflexivo (en términos fenomenológicos), suelen quedar latentes durante el proceso de investigación e incluso en su posterior escritura.

⁷ Entre ellos podemos mencionar el trabajo de Roa (2015), que utiliza la metodología de "teatro etnográfico" para indagar en la constitución de subjetividades juveniles de cosecheros de yerba mate en la provincia de Misiones o las indagaciones performáticas sobre el legado "afro" y el racismo con la intervención performática *¿Y vos de dónde sos?*, que es el resultado de una exploración de más de diez años de estudio académico y artístico sobre diversas prácticas afroamericanas, como el candombe uruguayo y argentino, la capoeira, las danzas de orixás y las religiones afrobrasileñas (Citro *et al.*, 2019).

⁸ En otro trabajo presentado en el VI Congreso ALA 2020, modalidad virtual, entre el 23 y el 28 de noviembre de 2020, abordamos estos tres procesos de investigación-creación para reflexionar sobre las relaciones entre documentación y experimentación visual/audiovisual/performativa, y el potencial implicativo y creativo del uso de imágenes en las investigaciones socioantropológicas. Ver Balbé y Torres Agüero (2020).

entre subjetividades, espacialidades y temporalidades diversas, generando nuevos contextos comunicativos y performativos que interpelan, implican y afectan a las corporalidades sensibles involucradas.

Las imágenes tienen el poder de con-mover-nos; en su puesta en acto o en su “puesta en escena” remueven sentidos instituidos y revuelven emociones y afecciones. Así, en las investigaciones socioantropológicas⁹ se propician situaciones de mayor acercamiento e intimidad que permiten resituarse y repensarse en lo personal y colectivo. Consideramos que en estos encuentros se habilita una “reflexividad corporizada”¹⁰ que da pie a nuevos agenciamientos y posicionamientos en términos de raza, etnia, clase, edad, género y sexualidad frente a los regímenes de visibilidad y decibilidad legitimados.

Tres modalidades de activar memorias a partir de imágenes e indagaciones encarnadas

La primera experiencia de investigación socioantropológica es el taller de video participativo “La voz y la imagen de nuestra gente”, llevado a cabo por Soledad Torres Agüero y Clara Saurraute en comunidades indígenas tobas-qom¹¹ del este de la provincia de Formosa, norte de Argentina, durante 2007. El proyecto colectivo surge del interés de un grupo de jóvenes “maestros especiales de modalidad aborígena” (MEMAS) por recuperar expresiones artístico-culturales que denominan “antiguas” por ser previas a la llegada del *evangelio* a la región. Estas expresiones fueron estigmatizadas, negadas y/o prohibidas con el violento avance del Estado argentino sobre sus tierras desde 1910, la influencia de la religión pentecostal-evangélica desde 1950 y los crecientes procesos de escolarización en las últimas décadas. También fueron desestimadas y ocultadas en las mismas poblaciones por la interiorización de discursos hegemónicos según los cuales “ser aborígena” significa “ser pobre” e “ignorante”, y por la difusión de los medios masivos de comunicación, que legitiman otras danzas y músicas. Como se ha señalado en otro trabajo (Citro y Torres Agüero, 2012), la preocupación por recuperar esas “prácticas del pasado” surge en un contexto histórico-social atravesado por los ambiguos procesos de globalización. Así, por un lado, se promueven la recuperación y el reconocimiento de las prácticas y valores culturales de grupos minoritarios bajo un ideario multiculturalista, y, por el otro, se afianzan políticas neoliberales que profundizan la individualidad y desigualdad social.

Después de dos años de intercambio con los jóvenes MEMAS se concretó la realización de este proceso de investigación-creación colaborativa, cuya principal motivación fue poner a disposición el video como una herramienta de investigación, documentación y transmisión de expresiones artístico-culturales y rituales nativos (canto-danzas, instrumentos musicales y prácticas chamánicas de curación). Los objetivos del taller eran generar material audiovisual didáctico de difusión para las escuelas, las distintas comunidades indígenas y la sociedad en general, y montar un dispositivo para la actualización de memorias y de prácticas culturales que, ocultadas, silenciadas y/o deslegitimadas, continúan hoy generando vergüenza y desprestigio.

⁹ Incluyendo los informantes, interlocutores, investigadores, participantes, colaboradores, espectadores y “espect-actores” (Boal, 1980) que son parte de los procesos de investigación desarrollados para este trabajo.

¹⁰ En una reelaboración del “*reflexive embodiment*” de Crossley (2004), Rodríguez (2007) propone la “reflexividad corporizada” como una instancia donde el sujeto concebido en su totalidad (sin escindir razón, sensación y emoción) pone en acto, en contextos artísticos o rituales, técnicas corporales extracotidianas que le permiten actualizar su relación con el mundo transformándose a sí-mismo y a su entorno, abriendo el juego a otras posibilidades de sentidos y experiencias al movilizar lo instituido hegemónicamente.

¹¹ Los grupos indígenas autodenominados *qom* o *nam qom* (“la gente”), pertenecientes a la familia lingüística guaycurú, fueron cazadores-recolectores complejos hasta finales del siglo XIX, cuando habitaron diversas zonas del Gran Chaco, desde el sudeste boliviano hasta el norte de la provincia de Santa Fe, Argentina. Entre las expresiones estéticas estigmatizadas podemos mencionar los espacios grupales que estimulaban encuentros sexuales como el canto-danza 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), además de las prácticas shamánicas del *pioGonaq* (chamán) (Citro, 1999, 2009; Roig, 1992; Ruiz, 1978, 1985; Ruiz y Citro, 2002; Wright, 1990).

Durante una semana intensiva se desarrolló el entrenamiento técnico con la cámara de video y se proporcionaron herramientas conceptuales para la visualización y la reflexión crítica de un corpus de materiales textuales, visuales y audiovisuales (investigaciones antropológicas, fuentes etnográficas de misioneros, fragmentos de películas de modalidades expositivas-observacionales-participativas-reflexivas, fotografías etnográficas de la región chaqueña y de artistas visuales contemporáneos). A continuación se rodó una semana en cada una de las tres comunidades rurales del interior elegidas por los participantes del taller, y durante el mes siguiente se realizó el montaje de forma colectiva en la misma ciudad. Como resultado del proceso, analizado en un trabajo previo (Torres Agüero, 2013), se realizaron dos cortometrajes interculturales y colaborativos: *ÑamaqtaGa ca César. Visitando a César* y *Potae Napokna Colonia La Primavera*¹².



Imágenes 1 y 2. 1. César González en la laguna Mala'Lapel, San Carlos, Formosa, 2007. 2. Romualdo Diarte junto al cuidandero del galpón del barrio toba Nam Qom, Ciudad de Formosa, Formosa, 2007. (Fotografías: Soledad Torres Agüero).

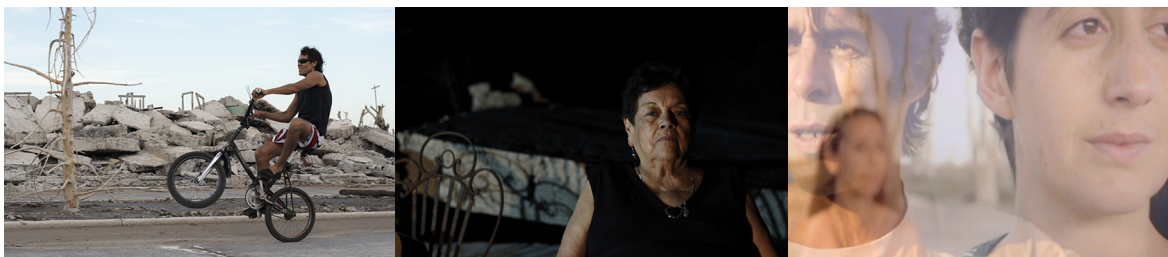
El segundo caso corresponde al proceso de realización de la videodanza *Veranos de agua*¹³, de Wanda Balbé y un colectivo creado al finalizar ese proyecto¹⁴ en las ruinas de Villa Epecuén (pueblo inundado hacia 1985), en la provincia de Buenos Aires, Argentina, en 2013. El punto de partida fue una investigación socioantropológica previa que indagaba en la construcción de una imagen nostálgica e idílica de un pasado turístico y las relaciones entre espacio vivido y espacio en ruinas a partir de las memorias sensoriales de las personas que habían vivido/transitado el pueblo (Balbé, 2013). El pueblo turístico, conocido por las aguas curativas del lago del mismo nombre, fue inundado el 10 de noviembre de 1985. En un contexto general de peligro de inundaciones en la provincia, las autoridades provinciales y municipales resolvieron evacuar a los habitantes e inundar el pueblo con el fin de drenar las aguas que colapsaban la cuenca hídrica de la región. Villa Epecuén quedó completamente sumergida en las aguas del lago y Carhué, la ciudad vecina, amenazada por la misma suerte. El acontecimiento tuvo consecuencias materiales y emocionales inmediatas de mediano y largo plazo para las dos localidades. La trama de relaciones allí desplegada se vio interrumpida y se produjo una ruptura en la vida cotidiana de las personas que habitaron/transitaron el pueblo. Después de veinte años, las aguas del lago Epecuén se fueron retirando poco a poco, dejando al descubierto las ruinas de la villa turística.

¹² Disponibles en <https://vimeo.com/5232075>. Los cortometrajes circularon en escuelas tobas-qom de Formosa y en diversos festivales de cine y eventos académicos como la VIII Reunión del Mercosur (RAM) 2009, el IX Festival Nacional de Cine y Video Documental (2007), la XVII Muestra Nacional de Cine y Video Documental Antropológico y Social (2007), el Primer Festival de Cine de los Pueblos Indígenas (2008), las 5as Jornadas de Investigación en Antropología Social, SEANSO, Universidad de Buenos Aires (2008), la Muestra El Gran Chaco Gualamba (2013) y las II Jornadas de Performance-Investigación: Hacia una reflexión socio-cultural de y desde los cuerpos (2014).

¹³ Disponible en: <https://vimeo.com/267711185>

¹⁴ Morena Díaz, antropóloga y bailarina; Mercedes Lastra, licenciada en Composición Coreográfica mención Danza-Teatro y bailarina; Rodolfo González, fotógrafo, músico y bailarín; y Pablo Finizio, diseñador y fotógrafo.

La investigación socioantropológica se realizó entre 2011 y 2012¹⁵. Durante el trabajo de campo se recuperaron relatos personales con foco en acciones, movimientos y recorridos cotidianos, como también en detalles e imágenes sensoriales del pueblo. Además, se revisaron postales y fotografías antiguas como medio de elicitación y evocación de recuerdos, y se utilizaron mapas oficiales para marcar lugares significativos, trazar recorridos propios y dibujar las disposiciones espaciales que aparecían en las entrevistas. Por otro lado, se registró fotográficamente a las personas entrevistadas en sus casas actuales, el espacio en ruinas, las placas oficiales de señalización, y las marcas e intervenciones realizadas por los propios pobladores. Junto con ello, se realizó un video recorrido con un poblador de Epecuén. El corpus etnográfico relevado sirvió para explorar el movimiento y el proceso de montaje de la videodanza, cuyo objetivo era comunicar el contraste entre el pasado turístico del pueblo, la experiencia traumática de la inundación y el presente en ruinas a partir de una (re)creación de los movimientos, recorridos y escenas del pasado evocados desde las miradas y cuerpos presentes¹⁶. La filmación e intervención en el paisaje blanquecino-grisáceo implicó para el equipo de investigadoras-bailarinas-videasta imaginar las corporalidades ausentes a partir de los registros sensoriales etnográficos y actualizar experiencias y recuerdos junto a algunas personas locales de Villa Epecuén y Carhué (la ciudad vecina) que se sumaron a la propuesta de visitar y rehacer el espacio desde el movimiento.



Imágenes 3, 4 y 5. 3. Gustavo B. haciendo willy con su bicicleta replicando una fotografía de cuando era chico, ruinas de Villa Epecuén, 2013. (Fotografía: Pablo Finizio). 4. Angélica E. participando de la intervención en el recreo bailable Benders, ruinas de Villa Epecuén, 2013. (Fotografía: Pablo Finizio). 5. Superposición de imágenes de Gustavo R. e investigadoras-bailarinas, ruinas de Villa Epecuén, 2013. Captura de pantalla de la videodanza *Veranos de agua*, 15 '58".

El último caso es una instalación performática participativa sobre las marchas de protesta del colectivo feminista Ni Una Menos, llevada adelante por Silvia Citro y otras investigadoras del EACyP en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante 2016-2017. El 3 de junio de 2015 se realizó la primera marcha autoconvocada, que adquirió carácter masivo. A esas marchas se sucedieron otras que tuvieron continuidad en las convocatorias por la despenalización del aborto y por la efectivación del Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). La masiva participación en las marchas y la variedad de expresiones artísticas que las manifestantes

¹⁵ En esos momentos, el espacio en ruinas iba adquiriendo visibilidad en tanto paisaje espectacularizado difundido por algunas coberturas periodísticas y por producciones audiovisuales (videoclips y películas) que lo utilizaban como locación de filmación. Simultáneamente, en la Dirección de Turismo de Carhué y en el Museo Municipal de Adolfo Alsina se debatía la conservación y patrimonialización de las ruinas. Por su parte, algunas personas que habían habitado/transitado el pueblo volvían para reconocer los espacios vividos y marcar lugares significativos.

¹⁶ En otros estudios (Balbé y Díaz, 2014; Lastra, 2017) se detalla el trabajo con el corpus etnográfico en los momentos de preproducción y filmación de la videodanza. En la preproducción se armó un guion narrativo a partir de algunos núcleos temáticos que aparecían en las entrevistas (infancia, carnavales, bailes, casas, duelo) y se compuso de manera explorativa el movimiento. El material etnográfico recopilado sirvió para imaginar cómo había sido el pueblo, y sensibilizarse con la historia de la inundación y con las emociones encontradas que suscitaban las ruinas (felicidad, tristeza, anhelo, nostalgia, bronca). Bailar con esos recuerdos implicaba imaginar anécdotas, situaciones, colores, movimientos, espacios y otros cuerpos. El desafío suponía encarnar ("pasar por el propio cuerpo") esos recuerdos ajenos (esas imágenes sensoriales) y situarlos en un espacio físico donde esas acciones cotidianas habían dejado de existir. En la filmación y con los cuerpos del equipo de investigadoras-bailarinas-videastas *in situ* se recuperaron los ensayos previos, pero también implicó sentir/pensar cómo era ese espacio antes de la inundación. Las preguntas que guiaron el proceso de filmación e intervención eran cómo hacer del espacio en ruinas una "escena" y no un "escenario" de lo que se había ensayado y cómo dialogar con ese paisaje blanquecino-grisáceo que portaba el peso emocional de lo vivido y del acontecimiento. Para eso, era necesario pensar/sentir las casas, las calles, las veredas, las piscinas de Villa Epecuén no solo como estructuras, sino también como texturas de recuerdos donde se anclaban múltiples relatos.

desplegaban en sus propios cuerpos y en el espacio público¹⁷ motivaron a algunas integrantes del EACyP a colaborar con el colectivo fotográfico Ojo Dentado¹⁸ e iniciar un proceso de investigación con el objetivo de indagar creativamente, desde los cuerpos en movimiento, las performances sociopolíticas desplegadas en la ciudad.

Como se sistematizó en dos artículos colectivos (Citro *et al.*, 2018, 2018b), en un primer momento el proceso estaba dirigido a realizar una “intervención performática participativa” que acompañara las futuras exposiciones del relevamiento fotográfico artístico-documental. Así, la exploración corporal comenzó utilizando ese registro visual para apreciar en detalle los distintos usos del cuerpo y las expresiones estético-performáticas desplegadas en las calles para denunciar los feminicidios y las violencias de género, y encarnarlas mediante el movimiento.

Posteriormente, el proceso de investigación-creación incorporó metodologías propias de la antropología, como el registro etnográfico, la observación participante, la participación observante, la autoetnografía y entrevistas, y recuperó experiencias propias y otras materialidades sensibles ligadas al universo de la temática. Así, se compuso colectivamente un archivo de imágenes visuales y audiovisuales, discursos sociales y científicos, memorias personales, gestos-actos performativos, espacios, objetos, olores, gustos y sonoridades, que se pusieron en juego en la improvisación corporal y, luego, en el montaje performático. Este montaje consistió en una instalación performática participativa que abordaba las problemáticas visibilizadas en las marchas, que fueron organizadas en cuatro núcleos temáticos y encarnadas por cuatro *performers*: 1) explotación sexual y trata de personas; 2) violaciones, abusos y diversas formas de acoso sexual; 3) violencias físicas y psicológicas en vínculos afectivos como primer paso de los feminicidios, y 4) las discusiones en torno a la demanda por el “derecho al aborto legal, seguro y gratuito”.

Esta instalación fue presentada en distintos eventos académicos y artístico-culturales, sin embargo, para reflexionar sobre los usos de la imagen, recuperamos la experiencia de la Bial de Performance 2017 realizada en el Centro Cultural Paco Urondo. Particularmente nos interesa esta “versión”, ya que fue difundida como un “seminario-taller” dentro del programa y adquirió un montaje particular¹⁹. La instalación se planteó en cuatro espacios específicos donde cada *performer* se encontraba en escena junto a objetos alusivos a la problemática encarnada. Había también algunas fotografías de las marchas del NiUnaMenos, que dispuestas en el suelo demarcaban una suerte de límite en cada microinstalación.



Imágenes 6, 7 y 8. Microinstalaciones durante la Bial de Performance 2017, Centro Cultural Paco Urondo, Ciudad de Buenos Aires. (Fotografías: Salvador Batalla y Wanda Balbé).

¹⁷ Graffitis, expresiones plásticas (pancartas, banderas, globos, muñecos, máscaras), proyecciones visuales e instalaciones en edificios, pinturas corporales, vestimentas y diversos atuendos (pañuelos, pelucas, guantes). También intervenciones performáticas como ejecuciones musicales, actuaciones teatrales, danzas, mimo y estatuas vivientes, entre otras (Citro *et al.*, 2018).

¹⁸ Componen el colectivo Salvador Batalla, Andrea Podestá, Juan Pablo Boraso, Leandro Martínez, Pilar Monín y Sergio Ranzoni. Más información en www.facebook.com/ojodentado

¹⁹ Una versión distinta, realizada en el mismo centro cultural un año antes (2016), se halla disponible en <https://vimeo.com/203644512>

En suma, estos procesos creativos exponen, desde distintas perspectivas teórico-metodológicas de trabajo con imágenes, tres modalidades para explorar, activar y encarnar —corpomaterializar— memorias vinculadas a experiencias traumáticas: el caso de una violencia ancestral-colonial que aún impacta profundamente en la vida cotidiana de las personas, un proceso traumático de des-territorialización producido por decisiones políticas en un contexto de inundaciones hace más de treinta años y violencias de género vividas día a día. En todos los casos, la foto y la video elicitación a partir de imágenes de misioneros y antropólogos del siglo xx, postales y fotografías antiguas del pueblo que “fue” y el registro visual de las marchas, respectivamente, habilitaron encuentros dialógicos y discusiones en torno a representaciones y discursos hegemónicos, a la vez que convocaron memorias propias. Ese ejercicio crítico permitió (re)pensarse colectivamente y otras formas de (re)presentar(se). Consideramos que, desde una reflexividad corporizada, las imágenes, en tanto “destellos de lo acontecido” (Didi-Huberman, 2008), nos permiten aproximarnos a esas experiencias habilitando nuevos reposicionamientos y agenciamientos micropolíticos frente a los regímenes de visibilidad y decibilidad instituidos. Por eso, a continuación puntualizamos las relaciones entre cámara-corporalidades-performances y las situaciones de acercamiento e intimidad generadas en cada proceso investigación-creación.

Del ojo que mira a la imagen que implica: la cámara y las imágenes generando encuentros

En el ámbito de la antropología visual, distintos autores (MacDougall, 2006; Pink, 2009; Pink *et al.*, 2010; Rouch, [1975] (1995); Ruby, 1992; Min-Ha, 1989) han discutido cómo el trabajo con imágenes propicia situaciones de encuentro.

Retomando estos debates y reflexionando sobre las películas “con intenciones antropológicas”, Lipkau Henríquez cuestiona las pretensiones de objetividad y distancia que supone el trabajo etnográfico y sugiere una “erótica de la mirada” que conciba al cine como inscripción de una experiencia intercultural emotiva. En “el juego de la representación” existe, según la autora, una tensión constante entre observación y participación —o “provocación”, siguiendo a Rouch— por parte del etnógrafo, y de performance o actuación (“un mostrarse”) por parte del sujeto o los sujetos de la representación. De esa manera, a partir de las relaciones performáticas que se establecen en el trabajo de campo se produce una transformación que opera en todos los sujetos implicados y que tiene un carácter ritual o de “cine-trance” (2009, p. 234).

Esas relaciones performáticas que se inscriben en estos encuentros interculturales se pueden visualizar en el proceso de realización de *Ñamaqtaga ca César. Visitando a César*, uno de los cortometrajes realizados en el taller de video participativo “La voz y la imagen de nuestra gente”. Esta pieza documental retrata el reencuentro de dos músicos indígenas toba-qom, Romualdo Diarte y su “maestro”, el anciano César González, en Mala’ Lapel²⁰, la población rural donde ambos nacieron. Romualdo había partido del pueblo a sus 18 años a la capital provincial para realizar el profesorado de Música. En 2007 retornó con la intención de documentar los cantos y conocimientos de su “maestro”, quien había dejado de tocar el *nviqwe*²¹ (violín de lata) a los 16 años. Después de casi seis décadas, gracias al interés de Romualdo y las sucesivas visitas, César decidió retomar aquella práctica. Él vivía solo, alejado de la comunidad, y no ejecutaba el *nviqwe* en público, pues “le daba vergüenza”. Por eso, siguiendo su pedido, las antropólogas que dictaron el taller no participaron de la filmación en su casa, sino que las visitas las realizó Romualdo, quien encarnó el rol de realizador-camarógrafo-sonidista. Este no fue un obstáculo

²⁰ En la población rural Mala’ Lapel, ubicada a 240 kilómetros de la capital provincial de Formosa, en el norte de Argentina, viven no más de 350 personas.

²¹ Instrumento musical que habría sido abandonado cuando llegó la religión evangélico-pentecostal a la región.

para la dinámica dialógica y colectiva que se había planteado como modalidad de trabajo. La forma de llevar adelante el rodaje era flexible y se iba organizando en acuerdo con los participantes, sin las jerarquías rígidas de roles que, en la mayoría de los casos, presupone el *habitus* de la industria cinematográfica. De esta manera, sin guion previo y con experticias diversas, cada rodaje planteó su singularidad en la circulación de roles.

El arco narrativo del documental se fue estructurando y desarrollando de acuerdo con lo que acontecía en las visitas a César mientras adoptaba la perspectiva del director-realizador, con predominancia del uso de la voz en off y la inclusión de sus conversaciones. Durante todo el proceso de filmación, Romualdo se posicionó en el centro del relato implicándose física y emocionalmente no solo como músico discípulo, sino también como coinvestigador-realizador. La cámara no solo le sirvió para registrar prácticas, sino que, dadas las dificultades que encontraba César para tocar espontáneamente su instrumento, también le permitió generar situaciones que propiciaron la ejecución de toques antiguos e indagar en los relatos orales que las contextualizaban²². La mediación de la cámara habilitó la emergencia de emociones de alegría, orgullo y entusiasmo que contrastan con la vergüenza, el dolor y la tristeza sobre sus danzas y cantos del “pasado”. En ese sentido, la instancia de filmación implicó desde las corporalidades involucradas detrás y delante de cámara un encuentro reflexivo y emotivo que invitó a posicionarse en los roles de filmar y ser filmado permitiendo poner en acto imágenes y sonoridades estigmatizadas. En ese proceso, César pudo “emerger” y construir activa y retóricamente su imagen para la cámara y para futuras generaciones. Para cada rodaje eligió cuidadosamente los lugares y su vestimenta. Así, por ejemplo, el último día en la laguna histórica de la comunidad Mala’ Lapel, única excepción que hizo para que las antropólogas pudieran acompañarlo, dedicó un tiempo a seleccionar su estética corporal y el plano desde donde ejecutar el canto *Alo HuataGai*, como se aprecia en la Imagen 1²³.

Otra situación ilustrativa del poder performativo del dispositivo surgió hacia el final del tercer día, cuando, al volver de la laguna, inesperadamente César precipitó el final del rodaje postulando en qomlactac para la cámara que ya era hora de guardar su *nviq*ue y dejar los encuentros para “otro año”²⁴. “Ya quedaba todo en la historia”, como había anticipado Romualdo. Si bien este acontecimiento fue sorpresivo e inesperado, pues la planificación del rodaje había sido pensada en función de la construcción de César como “personaje” poniéndolo en perspectiva, esta manera de culminar la filmación se puede comprender como una forma de agenciar sus deseos y motivaciones. De alguna manera, permite (re)situar a los talleristas y espectadores en lo dificultosa que le significaba esa exposición. La “entrega” de sus cantos constituía un evento especial, extracotidiano y afectante que estaba performando para la cámara y las futuras generaciones. Habiendo dejado el registro de más de diez cantos, era momento de guardar el *nviq*ue.

Por último, nos interesa recuperar la secuencia que aparece a continuación de los créditos del cortometraje [10:08- 11:19]:

Plano general fijo de un banco de madera ubicado sobre el frente de la casa de César.

Romualdo: Con esta máquina estoy practicando... a veces me canso.

César: Y ¿este qué es? [*César se levanta del banco donde estaba sentado y va hacia el viewfinder de la cámara, que está sobre un trípode*]

Romualdo: ¿Qué?... Fijáte ahora... [*Romualdo se dirige hacia el banco y se sienta para entrar en plano*]

¿Ves?... Ahora me ves... estoy adentro ahora. Acercáte a la pantalla. ¿Ves? ¿Me estás mirando?

²² Romualdo se preocupó durante todo el proceso de documentar los cantos y profundizar en la historia de cada uno. Cabe aclarar que los cantos que no formaron parte del cortometraje fueron incluidos posteriormente en el DVD diseñado para su difusión en las escuelas.

²³ [8:21-8:57] En <https://vimeo.com/5232075>

²⁴ [8:59-9:38] En <https://vimeo.com/5232075>

César: Sí.

Romualdo: Me levanto... [Romualdo se levanta y se dirige hacia la cámara, donde está César mirando desde el viewfinder. Queda el plano vacío de sujetos]

César: Hoy, cuando estaba tomando mate, ¿estaba adentro?

Romualdo: Sí, estabas adentro tomando mate.

César: Ahh... [César vuelve a sentarse en el banco para entrar nuevamente en cuadro. Se acomoda, toma su mate, mueve la bombilla y deja entrever una sonrisa. Le echa más agua a su mate y vuelve a pararse dirigiéndose nuevamente hacia el viewfinder de la cámara]

Romualdo: Pero si salís de ahí, ahora ya no te toma.

Cesar: Mmmm.

Romualdo: Porque no te está enfocando.



Imágenes 9, 10 y 11. César González y Romualdo Diarte, San Carlos, Formosa, 2007. Capturas de pantalla del cortometraje *ÑamaqtaGaca César: Visitando a César*.

La inclusión de este fragmento “por fuera” del arco narrativo, pero dentro de la obra total, resulta clave porque nos participa en la puesta y en el detrás de escena. A la manera de una performance fílmica, en el acto mismo de filmar, tanto Romualdo como César —el que filma y el que es filmado— se sitúan, se acercan, actúan, miran a la cámara y se miran a través de la misma, hacen cosas que les permiten presentar(se), encontrar(se), experimentar(se) e improvisar(se) a través de sus imágenes: Romualdo, mientras aprende, manifiesta su cansancio, y César esboza cierto gozo cuando descubre el acto de mirar(se) y construir(se) a través de la cámara.

A partir de este caso y de los siguientes sugerimos que el rol de la cámara como catalizadora de situaciones y el de las imágenes en tanto huellas de lo acontecido activa procesos de memoria a través de una “reflexividad corporizada” que permite resituarnos y repensarnos en lo personal y colectivo.

En el caso de la videodanza *Veranos de agua*, nos interesa destacar que el proceso de filmación e intervención en las ruinas trazaba una continuidad con las preocupaciones de la investigación previa en torno a cómo transitar-habitar-experienciar las ruinas desde el presente y en torno a cómo comunicar el conocimiento socioantropológico. Producir una videodanza a partir de una investigación habilitó otras formas de poner el cuerpo, de recordar y representar la historia del lugar poniendo “en escena” al equipo de investigadoras-bailarinas-videastas y a la población local. El carácter dialógico de ese proceso permitió tomarse “licencias” en el plan de rodaje y plantear una propuesta “mutable” que se adaptara a las personas que decidieron participar²⁵. En ese sentido, el proceso no solo permitió desplazar lugares habituales y

²⁵ Si bien se había contactado a las personas previamente, confirmaron su participación una vez que el equipo se encontró en la ciudad de Carhué y en las ruinas de Epecuén. Esto supuso nuevos emergentes en el proceso de filmación. Por ejemplo, un grupo de bailarines de rock de la ciudad de Carhué se sumó a la intervención nocturna del Recreo Benders, exhabitantes que, sin esperarlo, terminaron bailando como en “los viejos tiempos”, o la propuesta de Gustavo B. de hacer Willy con su bicicleta y recrear una fotografía del pasado (Imagen 3). También es interesante destacar que, si bien las personas del equipo teníamos experiencias diversas en danza y en fotografía, era la primera experiencia colectiva de producción de un videodanza, lo cual implicaba no solo grabar el video, sino también componer el movimiento y coordinar/improvisar con las personas locales.

legitimados de enunciación y exposición, sino también una provocación mutua en el acto de intervenir y filmar la videodanza.

Esa provocación mutua motivó una nueva filmación en las ruinas que pudo realizarse después de unos años. Ese proceso tomó como punto de partida una secuencia que dio cierre al rodaje de 2013 y que en la edición fue incluida después de los créditos. En esa secuencia, Gustavo B., que había trabajado y disfrutado Villa Epecuén en su niñez y adolescencia, imaginaba un encuentro con varios expobladores rehabilitando el complejo de piletas, uno de los lugares representativos del pueblo turístico. Ese acto imaginativo sucedió como comentario “informal” por fuera de cámara y de la entrevista. Frente a esa espontaneidad, el equipo de realización le propuso realizar una performance para la cámara y registrar su deseo como una suerte de propaganda e invitación:

Plano medio corto de Gustavo B. con el fondo de las ruinas del complejo de piletas. [19:50-20:48]

Gustavo B: Estamos organizando un nuevo fin de semana, un fin de semana diferente, en piletas de lago Epecuén. Nos vamos a encontrar todos los amigos, vamos a armar una movida interesante, vamos a traer colchonetas inflables, vamos a traer sombrillas, unos aperitivos para la tardecita, para ver el atardecer... Y, bueno, vamos a instalarnos en el nuevo complejo de lago Epecuén, ¡piletas para todos!

[Risas de Gustavo B. y de todo el equipo]

Gustavo B.: ¡Qué locura! ¡Qué locura hermosa! Te juro que eso se me ocurrió ahora, traemos así, ponemos así... ¡Nooo, me muero! ¡Nos tiramos en la isla tomando sol y que alguno saque una foto de arriba del tanque! Así, de arriba del tanque... ¡Qué movida!



Imágenes 12 y 13. Gustavo B. sentado en las ruinas del complejo de piletas, Villa Epecuén, 2013.
(Capturas de pantalla de la videodanza *Veranos de agua*).

Este fragmento que queda “por fuera” del arco narrativo, al igual que en el caso anterior, da cuenta de cómo los procesos de filmación propician emergentes que involucran a todos quienes participan, habilitando nuevos agenciamientos y posicionamientos. En ambos casos, los fragmentos incluidos en los videos ejemplifican los acercamientos mutuos y la subversión de roles posibilitada por la presencia de la cámara. En el caso del cortometraje, la secuencia incluida presenta la situación de manera metarreflexiva generada sobre/con el dispositivo, mientras que en la videodanza revela la capacidad del dispositivo de ser un agente activo para la imaginación y la fabulación. Como sugiere Gutiérrez De Angelis (2014) en torno a la etnoficción de Rouch, “la ficción, o esa fabulación (...) se convierten en una actitud ante la vida, una forma de acceso a la verdad”, donde el personaje se inventa en cuanto personaje real y así puede mostrar-dramatizar la forma como construye el mundo.

En esa línea, consideramos que las actuaciones e improvisaciones para la cámara presentadas permitieron, en los dos casos, encarnar memorias desde las imágenes, desplazar roles habitados y provocar situaciones de encuentro que de otro modo no hubieran sucedido.

Asimismo, sugerimos que estos procesos de investigación-creación y los videos que resultaron de cada uno de ellos transforman y transportan temporalmente —en los términos de Lipkau Henríquez (2009)— no solo a los sujetos implicados en la investigación-filmación, sino también a la potencial audiencia. Al mismo tiempo, abren nuevos contextos comunicativos y performativos con nuestros interlocutores, generando nuevas derivas en los procesos de investigación. Así, por ejemplo, la propuesta —“provocación”— de Gustavo B. se concretó en 2018 con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. En esa oportunidad no solo hubo un reencuentro con las personas que participaron del proceso, sino que también se abrió a un nuevo público en el contexto local a partir de una muestra visual-interactiva en la Casa de la Cultura de Carhué, titulada “Re-encuentros de Villa Epecuén. Trazando mapas de recuerdos”, que compilaba las distintas facetas de investigación-creación²⁶. Luego, se inició el nuevo rodaje, que no pudo realizarse en la locación inicialmente propuesta —el complejo de piletas—, ya que en los últimos años las aguas del lago habían vuelto a subir dejando inundadas e inaccesibles algunas partes de lo que había sido el pueblo. Entonces, la filmación y el mediometraje, titulado *Ruinas. Cartografiar el espacio vivido*²⁷, supuso una nueva instancia reflexiva con los pobladores en torno al acontecimiento vivido, a la creciente visibilidad del lugar en los medios de comunicación y a su promoción como lugar turístico patrimonial. De los participantes del taller de video, tanto Romualdo como otro de los MEMAS mermaron su intervención en proyectos audiovisuales, pero continuaron investigando sobre las músicas y danzas toba-qom. No obstante, se fueron generando otras experiencias, entre ellas la coedición de un libro colaborativo²⁸ con MEMAS del oeste de Formosa, al cual también se sumó Romualdo. Por otro lado, se profundizó la relación con la cantora y docente toba-qom Ema Cuañerí, quien había impulsado con el anciano Achilai un taller de “danzas antiguas” paralelamente al taller de video participativo. Junto a ella y otros miembros del EACYP, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, se está produciendo desde 2019 su primer disco solista de cantos antiguos, titulado *Qañe, mujer joven*. Asimismo, Ema participó en el Proyecto Transmutaciones²⁹ relatando mitos y cantando junto a otros artistas e investigadores invitados.

En suma, estas dos experiencias continuaron en el tiempo con sus derivas, se expandieron hacia otros espacios de interacción y transmutaron hacia otros géneros, formatos y lenguajes. Asimismo, se pueden comprender a la luz de lo que Jean Rouch entendía como “cine-trance”. Ahora bien, recuperamos el proceso de investigación-creación sobre el NiUnaMenos para reflexionar sobre cómo se da esa eficacia ritual cuando el proceso con la cámara queda de alguna manera “desplazado” y son las imágenes puestas en escena y las corporalidades sensibles las que cobran protagonismo. Así también, esta intervención-performativa expone otros modos de utilizar las imágenes en nuestras investigaciones.

Como hemos señalado, el registro documental-artístico de Ojo Dentado, además de ser un medio de elicitación para la exploración corporal, pasó a formar parte de cada microinstalación en tanto objetos que delimitaban las problemáticas abordadas. La disposición de cuerpos, objetos e imágenes posibilitaba un recorrido espacial y secuencial específico para las personas que

²⁶ En esa fecha también se realizaron copias de los materiales textuales y visuales producidos en las distintas facetas de investigación-creación de las que formábamos el equipo y que se distribuyeron entre los participantes y en algunos lugares de Carhué, como la Biblioteca Municipal y la Casa de la Cultura. Para los materiales textuales y visuales y las diferentes facetas del proceso de investigación-creación, consultar <https://veranosdeagua.wordpress.com>

²⁷ Este mediometraje aún se encuentra en proceso de montaje y edición. Avance disponible en <https://vimeo.com/410290669>

²⁸ *Memorias, músicas, danzas y juegos de los Qom de Formosa* (2016). Recuperado de <http://publicaciones.filo.uba.ar/memorias-m%C3%BAasicas-danzas-y-juegos-de-los-qom>

²⁹ En 2018, producto de una colaboración entre el EACYP y el Equipo de Investigaciones Etnográfico-Teatrales (UBA), nace el Proyecto Transmutaciones. Ensamble en devenir. El 19 de octubre se realiza el primer ensamble en Buenos Aires con distintos artistas tobas-qom, artistas folcloristas latinoamericanos y con investigadores de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín. En el marco del Ciclo de Mujeres “La Xirgú”, se presentaron en el Espacio Xirgú UNTREF las artistas Ema Cuañerí, Charo Bogarín, María Mulata, Paula Maffia y las investigadoras Vanesa Vázquez Laba (Conicet, UNSAM) y Mariana Gómez (Conicet, UBA).

acudían al evento. En la entrada del centro cultural, a cada participante que ingresaba se le escribía el nombre de una mujer víctima de feminicidio, cuya historia debía buscar en el reverso de las fotografías dispuestas en cada microinstalación. En ese hall de entrada también se mostraba un video en *loop* del colectivo Ojo Dentado que recuperaba los movimientos y sonoridades de las marchas. Luego de un tiempo brindado para “buscarse” en las fotografías y contemplar cada una de las microinstalaciones, sucedían secuencialmente las performances. Después de ese despliegue, se invitaba a los presentes a participar de un taller para reflexionar colectivamente sobre las violencias abordadas en relación con sus experiencias personales. En esa instancia se les proponía que eligieran un objeto de la instalación, que exploraran las acciones, los gestos y los movimientos a través de esas materialidades y pautaran una serie de movimientos para hacerlos avanzando de frente hacia un dúo. Luego, se proponía que se debatiera en grupos alguno de los núcleos temáticos propuestos y se pensara un montaje colectivo que pusiera en escena su versión de esa violencia sobre la base de las memorias propias y de la exploración corporal para luego presentar una posible transformación³⁰. El evento, como si fuera un ritual colectivo, cerraba con una ronda en movimiento —inspirada en las danzas circulares toba-qom— donde se proponía ir compartiendo las experiencias de la jornada.

En esta instalación performática participativa, las fotografías de las marchas del NiUnaMenos en tanto registro documental-artístico se constituían desde un primer momento en “imagen-materialidad-afectante”. Luego, su incorporación a las microinstalaciones las convertía en “imágenes-objeto” que servían como soporte para invitar a los espectadores-participantes a buscar(se) (en) los casos de feminicidios. El reverso de las fotografías portaba fragmentos de las historias de las mujeres víctimas, y los espectadores-participantes debían interactuar con esas imágenes-objeto para encontrar(se) y conocer la (“propia”) historia marcada en sus cuerpos a la entrada del centro cultural.

Sobre estos usos de las imágenes, recuperamos la siguiente reflexión de las performers-investigadoras:

En primer lugar, pudimos descubrir el poder que adquirirían los objetos de cada instalación para propiciar la reflexión y la creación, y para operar como un eficaz mediador, que facilitaba la participación del público. Y digo descubrir, porque, para aquellos que, como yo, veníamos, por un lado, del trabajo con la palabra, como antropóloga social dedicada hace más de 20 años a la escritura sobre el cuerpo, y por otro, del trabajo con el movimiento corporal, como bailarina, el indagar con artistas visuales nos permitió descubrir en carne propia ese potencial reflexivo-creativo de los objetos-imágenes. Pero además, como enseguida veremos, esta eficacia simbólica y performativa se ve acrecentada cuando el objeto estético no solo es desplegado para su contemplación, sino que puede ser utilizado creativamente bajo nuevas formas y contextos, propiciando el ejercicio imaginativo-reflexivo. En segundo lugar, queremos destacar el fructífero diálogo e intercambio entre el archivo construido y nuestras memorias encarnadas. Sin que nos lo hubiéramos propuesto, durante este proceso comenzaron a emerger en nosotras memorias personales sobre experiencias vividas de violencias de género, que hasta ese entonces habían permanecido invisibilizadas/olvidadas; y, paralelamente, fuimos desarrollando una mayor sensibilidad hacia formas de desigualdad y/o violencia que vivíamos en el presente (Citro *et al.*, 2018, pp. 3-4).

En este caso, como adelantamos, el proceso reflexivo y performático no se da tanto a partir de la mediación de una cámara, sino más bien por la misma materialidad de la imagen “puesta en escena”. Así, proponemos que las imágenes-objeto pueden pensarse como una suerte de taumatropo donde uno de los lados, “el visible”, presentaba las marchas del movimiento

³⁰ Este ejercicio se vincula con la propuesta de Teatro del Oprimido desarrollada por Augusto Boal.

NiUnaMenos, mientras que el otro, el reverso, “el oculto”, revelaba las historias de “las que ya no están”. La instalación-performática-participativa, en tanto dispositivo, era el “hilo” que en movimiento ponía en relación esos dos lados. Así, las corporalidades presentes sensibles de las performers-investigadoras y espectadores-participantes se ponían en relación con las violencias de género, los cuerpos ausentes y las luchas del presente.

Por otro lado, pensamos que cada microinstalación se puede entender como una imagen-instalación. Las materialidades, sonoridades y corporalidades funcionan como imágenes en su dimensión referencial y performativa, y adquieren un carácter ritual que hace eco de saberes, emociones y experiencias vividas³¹. Esas microinstalaciones, además de ser contempladas y recorridas, fueron intervenidas. “Poniendo el cuerpo” se produjeron nuevas imágenes “que imaginaban” otras realidades posibles.

En este sentido, destacamos la forma como las instalaciones performáticas permiten tensionar la idea de imagen como representación en tanto las corporalidades en movimiento construyen en presencia “imágenes-escenas” que, por su carácter “efímero”, dejan huellas en otros cuerpos en tanto materialidades sensibles. Ese carácter provocativo e implicativo del dispositivo nos recuerda otras trayectorias recientes de performances y la misma historia de las artes visuales, donde ha operado un cambio: el ojo que mira ha transmutado a la imagen que implica. En la modernidad/colonialidad, los cuerpos han sido racializados, sexualizados, generizados y convertidos en objeto de conocimiento. Particularmente en el campo de las artes, según Berger (1972), los cuerpos de las mujeres se constituyeron en objeto de inspiración para los artistas y objeto de contemplación para una mirada masculina. Sin embargo, especialmente a partir de los años sesenta, operó un cambio en las relaciones entre objeto-sujeto. Artistas mujeres y *queer* pusieron en escena sus propios cuerpos trastocando el lugar instituido del “ojo que mira”. “Poniendo el cuerpo”, construyeron sus propios montajes visuales, implicaron sus corporalidades sensibles y las del público, y cuestionaron los modos de representación y los cánones del campo de las artes³².



Imágenes 14 y 15. Instalación performática participativa durante la Bienal de Performance 2017, Centro Cultural Paco Urondo, Ciudad de Buenos Aires. (Fotografías: Salvador Batalla y Wanda Balbé).

³¹ En otros trabajos (Citro *et al.*, 2018; 2018b) se abordan estas cuestiones en Turino (1999) sobre la manera en que los objetos, así como las sonoridades y corporalidades, operan como signos indexicales que permiten reconectar al sujeto con otras experiencias vividas y generar intensas afectaciones sensorio-emotivas.

³² Algunos ejemplos en esta línea son las conocidas Marina Abramovic o Martha Rosler y sus contemporáneas en la escena latinoamericana, Paz Errázuriz, Ana Mendieta, Victoria Santa Cruz, Sylvia Palacios Whitman y Anna Maria Maiolino, sin olvidarnos de las influencias previas en lo pictórico y fotográfico de Frida Kahlo y Tina Modotti.

En suma, estas experiencias dan cuenta del potencial de los lenguajes (audio)visuales y performativos para construir metodologías participativas y colaborativas. Al privilegiar el descenramiento de la hegemonía logocéntrica del texto, habilitan experiencias más simétricas de producción y circulación del conocimiento, así como un mayor agenciamiento entre sus participantes. Mediante otros modos afectivos y perceptivos se movilizan nuevos sentidos en torno a la representación y las imágenes revelando otras posibles identificaciones y activando el imaginar(se) y narrar(se). Asimismo, se (re)abren diálogos intergeneracionales e interculturales que tienden puentes para (re)posicionarse, al menos en la experimentación etnográfica, y encienden “esa chispa del pasado” —parafraseando a Rivera Cusicanqui (2015)— que nos exigen las violencias aún invisibilizadas del presente. Por otro lado, exponen el desafío que hay que enfrentar en las investigaciones socioantropológicas para generar “encuentros” dialógicos espiralados —en los términos de Min-Ha (2012)— y poder hablar-ver-escuchar-tocar-sentir-pensar “más cerca de”, “sin ocupar el espacio del/la otro” ni “hablar acerca de/por”³³.

Reflexiones finales

Para cerrar, destacamos que las experiencias abordadas nos permiten pensar en recorridos personales y metodológicos diversos que hoy confluyen en un proceso de exploración colectiva del EACyP sobre el desarrollo de estrategias de performance-investigación. El trabajo con y desde imágenes converge en el desarrollo de estas estrategias transdisciplinarias, interculturales y colaborativas. Las imágenes, en tanto huella de lo acontecido, se ponen en escena favoreciendo el despliegue de performances que articulan “desde cerca” las corporalidades presentes. En su dimensión referencial, evocadora y performativa, las imágenes conmueven y remueven sentidos instituidos trazando puentes entre subjetividades, espacialidades y temporalidades diversas. Mediante una reflexividad corporizada se activan procesos de memoria y documentación que permiten nuevos agenciamientos y posicionamientos en términos de raza, etnia, clase, edad, género y sexualidad frente a los regímenes de visibilidad y decibilidad legitimados.

En esta línea, consideramos necesario construir dispositivos metodológicos que pongan en movimiento saberes, experiencias vividas, emociones y afecciones. Al respecto, destacamos la relevancia de los procesos de montaje para las investigaciones socioantropológicas y los proyectos de investigación-creación. Didi-Huberman (2007a), en diálogo con la obra de Walter Benjamin (2005 [1940]), ha sostenido que no hay imagen-imaginación histórica sin montaje. Las imágenes, según el autor, son dialéctica detenida, ponen en tensión temporalidades heterogéneas y, a partir de encadenamientos variables y yuxtapuestos, destellan memoria y conocimiento. Frente a la supervivencia anacrónica de las imágenes, nuestra tarea en la investigación-creación es contraponer, recuperar, hacer colisionar fragmentos, ruinas, objetos, pedazos diversos que, invisibles para el “progreso histórico”, se resisten a desaparecer. Así, entendemos el montaje en los términos de este autor:

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador

³³ Particularmente, Trinh T. Min-Ha (2012) ha advertido sobre el peligro de reificar lugares establecidos en el encuentro con la alteridad. Frente al riesgo de fijar el rol del que observa como “más móvil y flexible” y el del observado como “identificable y estático”, la autora ha planteado la necesidad de entrar en contacto en puntos diversos de “sus recorridos” sin subsumir(se) el uno al otro. Esos recorridos no son lineales ni circulares, sino que son concebidos como dos espirales de subjetividades en movimiento que se desplazan en el encuentro mutuo. En esos movimientos se produce un desplazamiento tal que impide que las subjetividades puedan volver al punto de partida, con lo que se produce lo que la autora denomina “traducción cultural”, es decir, el encuentro.

renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino (Didi-Huberman, 2007b, p. 5).

En los casos presentados, consideramos que las imágenes operativizaron y desencadenaron nuevos sentidos y prácticas encarnando memorias sobre la base de las actuaciones e improvisaciones para la cámara. Esas performances, dinamizadas a partir del trabajo con imágenes, permitieron remover las experiencias vividas y traerlas al presente. Los entrecruzamientos dialécticos trazaron nuevas filiaciones críticas e históricamente situadas entre las imágenes, las sonoridades, los rastros, los gestos, los movimientos y objetos que contrastaban, chocaban, se fusionaban, se quebraban, se metamorfoseaban, se intensificaban, se desmontaban y se reversionaban en las subjetividades y corporalidades involucradas. Asimismo, el despliegue de montajes metodológicos transdisciplinarios desplaza lugares habituales —y legitimados— de enunciación propiciando situaciones de acercamiento e intimidad entre informantes, interlocutores, investigadoras, participantes, colaboradores, espectadores, junto a la emergencia de otros saberes y experiencias.

En ese sentido, diseñar —imaginar— diversos montajes metodológicos en cada proceso de investigación socioantropológica se puede pensar en relación con la urgencia de construir —o encar(n)ar— “dispositivos espacio-temporales alternativos” desde la antropología y las artes que, en términos de Rancière (2007), (re)muevan los regímenes de lo decible/lo visible/lo posible y promuevan un nuevo reparto de lo sensible. Por tanto, los procesos de investigación-creación deberían concebirse como un devenir plástico y dialéctico entre miradas-gestos-huellas-imaginaciones-géneros-soportes-dispositivos, en esta doble apuesta de montar imágenes y metodologías. Este interjuego posibilitaría ponerse en el lugar (en la piel) de otros, y habilitar nuevas instancias reflexivas y cambios en los puntos de vista habituales. Al mismo tiempo, ese diálogo históricamente situado podría desplegar nuevas tramas para la continuidad de los proyectos, nuevos circuitos de circulación y nuevas líneas de fuga, de ahí su potencial micropolítico transformador.

Por último, resta decir que el trabajo con imágenes en el desarrollo de estrategias metodológicas de performance-investigación tiene el potencial de devenir en práctica descolonizante. El acto de codocumentar y coelaborar en las investigaciones-creaciones socioantropológicas pone en escena, mediante otras prácticas y lenguajes estéticos, saberes que han sido subalternizados en la modernidad/colonialidad. En los tres casos, la experimentación y la realización colectiva con y desde el cuerpo crearon condiciones propicias para habilitar cruces afectivos entre las memorias personales y las memorias colectivas, que, en términos de Rolnik (2019), ponen en movimiento la descolonización del inconsciente, y dan lugar a la pulsión para que afloren subjetividades otras impulsando el deseo a actuar, a renombrar, a volver a sentir y percibir el mundo. En estas intersecciones es donde aparece lo (micro)político, espacio que habilita el cuestionamiento de las narrativas dominantes y favorece nuevos modos de sociabilidad y de afectaciones sensorio-emotivas (Citro, 2009).

En este sentido, creemos que una producción de imágenes basada en una estética-praxis decolonial supondría nuevas formas de creación y circulación del conocimiento, nuevos emplazamientos para la memoria y agenciamientos de los diversos grupos involucrados alrededor de hechos de violencia, racialización, discriminación, exotización, masacres, etnocidios y genocidios. La producción de estos saberes situada desde el sur, desde subjetividades y espacios geopolíticos históricamente subalternizados, solo será posible, siguiendo a Rivera Cusicanqui (2015), de manera heterodoxa a través de imágenes que permitan descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial y de “vagabundeos etnográficos callejeros” que pongan en práctica la reflexión, la comunicación, la ideación, la imaginación y el pensamiento (*amuyt'aña*).

Proponemos entonces una transmutación del cuerpo-ojo al cuerpo-todo, que será posible mediante una práctica intercultural que, desde la alteridad y la construcción colaborativa, se subleve para desmontar-remontar la representación eurocentrista, clasista, sexista, racial y patriarcal que aún rige el canon visual del pensamiento hegemónico y, a la vez, cuestione las relaciones entre objeto-sujeto y el reparto de agencia pasiva-activa que aquella produce en los distintos campos del saber-hacer-sentir-pensar.

Bibliografía

- Balbé, W. (2013). *Cuando las aguas bajan. Entre imágenes y recuerdos: el pueblo y las ruinas de Villa Epecuén* (tesis de Licenciatura en Antropología Social). Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de www.academia.edu/7163869/Cuando_las_aguas_bajan-Entre_imagenes_y_recuertos-el_pueblo_de_epecuen_y_sus_ruinas
- (2019). Y en esas aguas se sumergió. Narrativas mixtas para hablar de la inundación. Artículo en preparación.
- Balbé, W., y Díaz, M. (2012). Cuerpos, performances y ciudadanía: los desafíos de tensionar el espacio público. Ponencia presentada en las *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata. Recuperado de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1692/ev.1692.pdf
- Balbé, W., y Díaz, M. (2014). Veranos de agua. Reflexiones sobre el cruce entre movimiento, imagen y antropología en la experiencia de filmar y producir un video-danza. Ponencia presentada en el *XI Congreso Argentino de Antropología Social*, Rosario.
- Balbé, W., y Torres Agüero, S. (2020). Entre la documentación y la experimentación: el uso de imágenes en el desarrollo de estrategias transdisciplinarias en investigaciones socio-antropológicas. Ponencia presentada en el *VI Congreso ALA 2020*. En prensa.
- Benjamin, W. (2005 [1940]). Sobre el concepto de historia. *Obras completas* (Libro 2, pp. 303-318). Madrid: Abada.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Boal, A. (1980). *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Citro, S. (1999). La multiplicidad de la práctica etnográfica: reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 18, 91-107.
- (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- (2019). Taller de performance-investigación. Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos. En A. Reyes., J. I. Piovani y E. Potaschner (coords.). *La investigación social y su práctica: Aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las ciencias sociales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, CABA: Teseo; CLACSO. (Coediciones; 6). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/128>
- Citro, S.; Pinski, C.; Podhajcer, A.; Rivero, T.; Batalla, S., y Do Brito, C. (2018). Pasajes del NiUnaMenos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Clarusculo*, 17, 1-28.
- Citro, S.; Pinski, C.; Podhajcer, A.; Rivero, T.; Batalla, S.; Do Brito, C., y Ascheri, P. (2018b). La performance-investigación participativa como estrategia metodológica para la re-existencia colectiva. Ponencia presentada en *II Encuentro Nacional de investigación-creación sobre el cuerpo "El Giro Corporal"*. Bogotá: Universidad Distrital de Bogotá.
- Citro, S., y Torres Agüero, S. (2012). Es un ejemplo no solamente para los de su raza qom sino para toda la juventud formoseña. El patrimonio cultural inmaterial y la controvertida política formoseña. *RUNA*, XXXIII(2), 157-17.
- Citro, S.; Podhajcer, A., Roa, L., y Rodríguez, M. (2017). Hacia una metodología de performance-investigación. Aportes desde la intervención performática y el teatro etnográfico. Ponencia presentada en la *XII Reunión de Antropología del Mercosur*, Posadas, Misiones, UNaM.

- Citro, S.; Podhajcer, A.; Roa, L., y Rodríguez, M. (2019). Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas. *Revista Antropología Experimental*, 20, 13-24. <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>
- Crossley, N. (2004). The Circuit Trainer's Habitus: Reflexive Body Techniques and the Sociality of the Workout. *Body & Society*, 10(1), 37-69.
- Didi-Huberman, G. (2007a). Cuando las imágenes tocan lo real. *Archivo FX Documentos y Materiales*, 1, 2-10.
- (2007b). Un conocimiento sobre el montaje. Entrevista de Pedro G. Romero. Recuperada de www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141
- (2008). La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En: VV. AA. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- Gutiérrez De Angelis, M. (2014). Jean Rouch, comme si: Antropología, surrealismo y cine trance. *e-imagen Revista 2.0*, 1.
- Lastra, M. (2017). *Cuerpo, danza y memoria. Breve registro de cruces entre antropología y danza en el cortometraje Veranos de agua* (Trabajo de Graduación). Universidad Nacional de Artes, Buenos Aires.
- Lipkau Henríquez, E. (2009). La mirada erótica. Cuerpo y Performance en la antropología visual. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 231-262.
- MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Londres: Princeton University Press.
- Min-Ha Trinh, T. (2012) *Cinema Interval*. Nueva York: Routledge.
- Pink, S. (2009). *About doing sensory ethnography*. Londres: Sage.
- Pink, S.; Hubbard, P.; O'Neill, M., y Radley, A. (2010). Walking across disciplines: from ethnography to arts practice. *Visual Studies*, 25(1), 1-7. doi: 10.1080/14725861003606670
- Rancière, J. (2007). El teatro de las imágenes. En VV. AA. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Roa, M. L. (2015). *Ser-en-el-yerbal. La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)* (tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Rodríguez, M. (2007). *Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Roig, E. (1992). La música toba urbana contemporánea: aproximación al tema del cambio musical. *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 203-208). Buenos Aires.: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Rolnik, S. (2019). *Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rouch, J. (1995) [1975]. El hombre y la cámara. En E. Ardevol y Pérez Tolón (ed.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación de Granada.
- Ruby, J. (1992). Speaking for, speaking about, speaking with or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma. *Journal of Film and Video*, 44(1/2), 42-66.
- Ruiz, I. (1978). Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central. *Scripta Ethnologica*, 2, 157-169.
- (1985). Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 6, 35-78.
- Ruiz, I., y Citro, S. (2002). Toba. En *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana* (pp. 308-315). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Torres Agüero, S. (2013). *Na lavill' llaGá c qataq nalquii na qarhuo*: Apuntes sobre una experiencia de video participativo con jóvenes indígenas toba en Formosa, Argentina. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 22, 68-90.
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircean Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255.
- Wright, P. (1990). *NqataGako (advice): a Toba oral genre*. Ponencia presentada en el 90th Meeting of the American Anthropological Association. Chicago.