



Tensiones epistemológicas, éticas y metodológicas en la colaboración entre cine documental y ciencias sociales en el trabajo con comunidades rurales de Misiones.

María Luz Roa

Question/Cuestión, Nro.71, Vol.3, abril 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e680>

Tensiones epistemológicas, éticas y metodológicas
La colaboración entre cine documental y ciencias sociales en el trabajo con
comunidades rurales de Misiones

Epistemological, ethical and methodological tensions
The collaboration between documentary cinema and social sciences in the work with
rural communities of Misiones

María Luz Roa

UBA / CONICET

Argentina

chiluz_84@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9733-2463>

Resumen

El artículo reflexiona sobre las tensiones epistemológicas, éticas y metodológicas en las colaboraciones interdisciplinarias entre cine documental y ciencias sociales en el trabajo

con comunidades rurales. Para ello, se analiza críticamente el caso de la realización del film "Raídos", el cual se basa y construye a partir de una investigación etnográfica sobre las subjetividades de jóvenes cosecheros/as de yerba mate de la provincia de Misiones, Argentina. A partir de estas críticas, se propone apelar a una transdisciplina desde una micropolítica colaborativa recíproca en un horizonte decolonial.

Palabras clave: transdisciplina; etnografía colaborativa; documental

Abstract

This article reflects on the epistemological, ethical and methodological tensions in interdisciplinary collaborations between documentary film and social sciences in working with rural communities. We analyse the case of the making of the film "Raídos", which is based on and constructed from an ethnographic investigation on the subjectivities of young yerba mate harvesters in the province of Misiones, Argentina. Based on these criticisms, it is proposed to appeal to a transdiscipline from a reciprocal collaborative micropolitics in a decolonial horizon.

Key Words: transdiscipline; ethnography; documentary

Introducción

En este artículo reflexiono sobre las tensiones epistemológicas, éticas y metodológicas en las colaboraciones interdisciplinarias entre el cine documental y las ciencias sociales para el trabajo con comunidades rurales. Para ello, a continuación analizo críticamente el caso de la producción, realización y circulación del film *Raídos* (2016) dirigida por Diego Marcone, el cual se basa y construye a partir de mi investigación doctoral referente a las subjetividades de jóvenes cosecheros/as de yerba mate de la provincia de Misiones, Argentina (xxx, 2015, 2017a y b) y que se propone no sólo dar voz a un grupo altamente discriminado e invisibilizado como lxs tareferxs de Misiones, sino también comunicar preguntas, miradas y temáticas surgidas de una investigación etnográfica.

En las ciencias sociales y humanas el debate sobre las micropolíticas de conocimiento no es algo nuevo. Las/os investigadorxs de mi generación nos formamos con metodologías que abogan sobre la “reflexividad”, la “objetivación observante” y el involucramiento carnal en el proceso investigativo (ver Guber, 2001; Ylönen, 2003; Wacquant, 2004; Citro, 2009; Jackson, 2011; Aschieri y Puglisi, 2011; Scribano, 2013; Carozzi, 2015 entre otros). Por otro lado, desde los años ‘70, las ciencias Sociales y Humanas desarrollaron diferentes modalidades de investigación participativa, colaborativa o de investigación-acción, cuyo denominador común es la participación activa de los sujetos investigados en la reflexión de las problemáticas estudiadas (Fals Borda, 1986; Freire, 1995; Lassiter, 2005). Asimismo, desde el ámbito de la antropología y el cine a partir de la década del ‘80 comenzaron a implementarse con mayor viabilidad metodologías de “cine colaborativo” y “cine etnográfico” en consonancia con la búsqueda al impulso de una antropología más dialógica y polifónica (ver estado del arte de Torres Agüero, 2013). Pese a la existencia de este nutrido corpus experiencial, teórico y ético-metodológico, las líneas de financiamiento, los espacios de formación y de circulación de cine documental en Argentina continúan estando hegemonizados por la lógica del campo de la industria cultural cinematográfica que llevan a reproducir formatos tradicionales.

Es así que me propongo comprender las diferentes tensiones que se presentan a la hora de realizar una investigación colaborativa desde la interdisciplina, y las presiones que tenemos desde los campos del arte y académicos respecto a los formatos de estas obras para que a) sean financiadas, b) sean reconocidas como obras al interior de los campos, c) puedan ser presentadas y ser vistas según los criterios de selección de tales campos. En nuestro caso, como jóvenes investigadores y realizadores, nos encontramos con líneas hegemónicas de financiamiento en artes y ciencias, circuitos artísticos y espacios de formación vinculados que continuaban generando escenarios que sitúan a las artes separadas de las ciencias, fomentando maneras de hacer cine documental que toman los conocimientos científicos a la manera de asesorías instrumentales, limitando las posibilidades de colaboración.

A continuación, tomo la experiencia en *Ráidos* para preguntarme sobre las micropolíticas presentes en las colaboraciones interdisciplinarias entre arte y ciencia considerando cuatro instancias: a) los trabajos de campo, elaboración de teoría emergente, y los trabajos de producción-investigación y construcción de un tema-problema y mirada en el rodaje documental en su relación con el/la otro/a, b) las relaciones de género en los modos de hacer cine documental en comunidades rurales atravesadas por violencia patriarcal, c) los formatos resultantes del film, las jerarquías,

visibilizaciones y roles autorales promovidos por los financiamientos de la industria cinematográfica nacional, y d) los modos de circulación y presentación de estos productos en el ámbito artístico, científico-educativo y comunitario.

Me pregunto así cuáles fueron las tensiones en la colaboración arte-ciencia y cuál es el sentido por el que “damos voz” y “visibilizamos” desde el arte y las ciencias sociales a lxs “excluidxs”. Con estas reflexiones no intento opacar lo positivo de este proceso de investigación-creación que “dio voz y mirada” a lxs pibxs tareferxs de Montecarlo; sino que me pregunto por las relaciones de poder que se esconden detrás de nuestras buenas intenciones como investigadorxs-creadorxs y en el cruce entre campos disciplinares modernos. ¿Cómo colaboramos cuando colaboramos? ¿Qué performativizan los rótulos de los créditos, reconocimientos, roles y formas de comunicación de estos productos artístico-científicos-comunitarios? ¿Qué hay detrás de la figura (masculina) de “artista director” que entró en tensión con una lógica de campo etnográfico y la búsqueda experimental por “formas otras”, para dar cuenta del conocimiento etnográfico? ¿Qué se invisibiliza cuando se visibiliza? ¿Qué sucede después de la realización de estas piezas? ¿Quiénes se llevan los laureles de la “ópera prima”? Nuestrxs interlocutorxs tareferxs, ¿eran “subalternxs”?

Comencemos por una breve descripción del proceso de investigación-creación que dio vida a *Ráidos*.

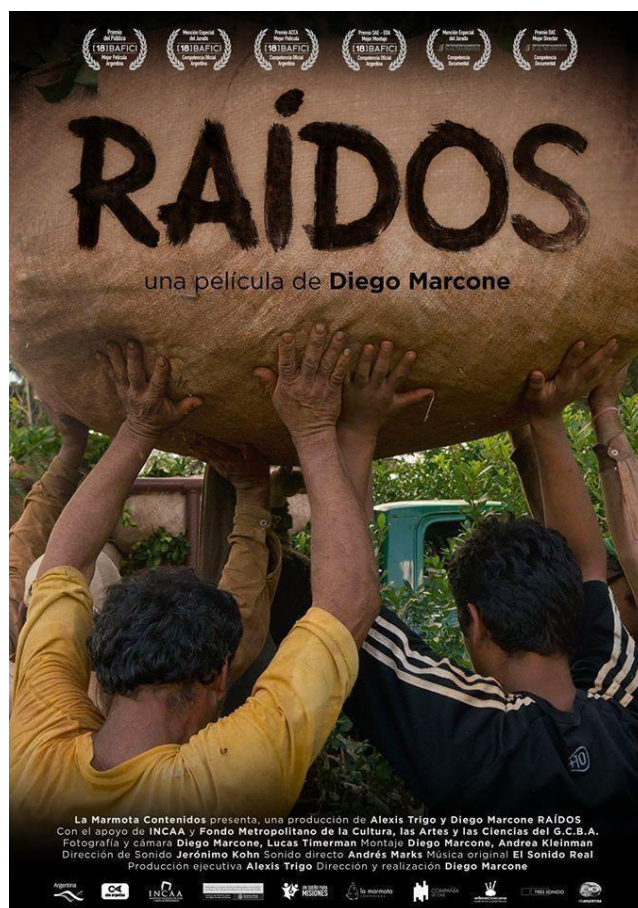


Imagen 1. Gráfica del film *Raidos* (2016).

Un problema de investigación etnográfico, una idea, un guión

Hacia el 2008 comencé mi investigación doctoral sobre las subjetividades de jóvenes cosecherxs de yerba mate de Misiones. En aquel entonces los/as pibxs eran el primer grupo etáreo que se socializaba en un constante movimiento campo-ciudad luego de una creciente precarización en el mercado de trabajo yerbatero, por lo que existían importantes transformaciones generacionales en el sector que generaban nuevas dinámicas discriminatorias y de ostracismo social, transformando sus modos de constitución subjetiva. La comprensión de lo con los años entendí que localmente se llamaba “ser tarefero” (ver xxx, 2015, 2017a, 2018) comenzó con una “paciente escucha” vinculada a

las existencias sensibles de los sujetos en el monte y la ciudad –la noción local de sufrimiento solapada a estados del ser sapucay-; con todas las especificidades de método que implica comprender a los sujetos desde su posicionamiento en el espacio social en sentido sociológico, así como la génesis social e histórica de sus habitus. El corazón de la perspectiva metodológica se adentró así en los modos de conocer la experiencia corporal, emocional y práctica de los sujetos en el campo y la ciudad. A medida que avanzaba en esta “travesía etnográfica”, y más me acercaba al momento de escritura de resultados preliminares de la investigación, comencé a sentir que las palabras escritas y la tesis no me alcanzaban para dar cuenta de aquello que definía la experiencia del sujeto en el yerbal. Fue entonces cuando comencé a preguntarme por los estilos y géneros de escritura etnográficos, como *formas* (Adorno, 2009).

Tempranamente, a fines del 2011 se me ocurrió realizar un film documental que diera cuenta de los resultados de la investigación etnográfica y que pudiera llegar a lxs propios tareferxs. En ese momento mi pareja, Diego Marcone, se había recibido de la carrera de Diseño imagen y sonido (UBA) así que compartí la idea con él y, luego de que me acompañara a un trabajo de campo a la ciudad de Montecarlo, escribimos el proyecto de film documental con las vigas de mi proyecto doctoral CONICET, entrevistas y observaciones recabadas durante 3 años previos de investigación en Oberá y Montecarlo, y un registro fotográfico de Diego de aquel campo compartido. El proyecto trataba sobre el tema de investigación de mi tesis que traducimos en el siguiente tema argumental: la vida de pibxs tareferos de un barrio rural de colonia Laharrague, situadas en Cuatro Bocas a escasos metros del secadero de la Cooperativa Agrícola Mixta, en el departamento de Montecarlo durante un año. La elección de un ciclo anual fue por la temporalidad del trabajo rural –algo clásico en la sociología rural-, que hace que el año se organice económica y experiencialmente en torno al momento de zafra e interzafra. La posibilidad de hacer un documental sobre las trayectorias de pibxs era posible por darse en un momento histórico de efervescencia política autónoma tarefera, con epicentro en la ciudad de Montecarlo desde 2008 (ver Rau, 2005; xxx, 2015). Este momento hizo que existieran redes organizativas sindicales tareferas, desde las cuales tuve un acceso a campo diferencial que en investigaciones precedentes a la mía. En este marco el trabajo colaborativo en la investigación con lxs delegados sindicales Sonia Lemos, el Pulga Sotelo, Cristóbal Maidana, Mónica y María Benítez entre otrxs me permitió un acceso a un barrio rural como el de Cuatro Bocas.

El proyecto de realización de film de manera simultánea al último tramo de mi investigación sociológica aunaba así diferentes objetivos artístico-científicos: 1) por una parte me permitía en

términos de acceso etnográfico, estar acompañada por un hombre en un trabajo de campo en donde resultan difíciles ciertas llegadas por el hecho de ser mujer (como ir a las cosechas con cuadrillas de hombres, y poder estar en las cotidianidades de lxs barrios periurbanos fuera del horario diurno). Como en otras investigaciones sobre cosecherxs agrícolas (ver Vazquez Laba, 2008; Rosso, 2020, entre otras) resultaban recurrentes los comentarios sobre lo “peligroso” que implicaba que una mujer sola esté viajando por los yerbales y barrios periurbanos. Estos comentarios se vinculan a las nociones de “peligrosidad” típicas de barrios estigmatizados, así como a modos patriarcales de organizar el trabajo en las cuadrillas de tareferos y una cultura local de violencia de género.

2) En segundo lugar, me permitía incluir en la etnografía un registro visual y audiovisual realizado con Diego y que se estableciera de una manera colaborativa, y no sólo como una asistencia de campo, el cual muchas veces es el rol que tienen las parejas “anónimas” que acompañan a lxs etnógrafxs a campo, y que no cuentan con autoría en las etnografías. Asimismo si hiciera el registro visual yo misma me hubiese alejado de mis interlocutores, en un momento de campo donde comencé a hacer más participación observante y observación participante prácticamente sin grabador ni notas simultáneas.

3) En tercer lugar, la colaboración simultánea entre ciencia y arte nos permitiría no sólo colaborar en los trabajos de campo complementando perspectivas metodológicas, sino que permitiría que los proyectos se pudieran retroalimentar financieramente con subsidios de CONICET y del INCAA.

4) Y en cuarto lugar, podría ensayar un formato donde el conocimiento etnográfico pudiera ser visto por lxs tareferxs, generando un mayor nivel de participación en el proceso de “escritura” –en este caso visual- etnográfica, ya que me parecía limitado el alcance que podrían tener mis escritos sociológicos. En este sentido, lxs jóvenes ubicaban mejor nuestro rol como “lxs pibxs que van a hacer la película”, que el rol de antropóloga o socióloga –profesión que lxs tareferxs no sabían qué era-. Asimismo esta era la oportunidad de hacer una película sobre un grupo social discriminado localmente y “olvidado” de la historia regional (ver xxx, 2017c).

5) Por último, en el caso de Diego, era la oportunidad de dirigir su primer película teniendo un campo abierto de relaciones conmigo como interlocutora y un problema/tema y sujeto sobre el cual indagar. Para él fue en esa colaboración que encontró no sólo el contenido temático, sino también una estética con una belleza inigualable: la estética del yerbal y de los raídos de yerba mate, que yo venía trabajando antropológicamente como “estética de la cultura” (ver xxx, 2017).

Fue desde esta colaboración interdisciplinar que surgió el nombre *Raidos*, los bolsones de 100kg de yerba mate que se cargan en el camión, y nos salió el primer financiamiento cinematográfico.

Las óperas primas y los escenarios de fomento de la industria cultural

Desde sus inicios, el cine documental se ha producido a partir de roles organizados en torno a la industria cultural cinematográfica, teniendo a la figura del productor y director (y en sus épocas clásicas también el montajista) como roles nodales desde los cuales se observa, entrevista y/o presenta una documentación respecto a un “tema” de la realidad a documentar. Pese a ello, a lo largo de la historia del cine documental, han existido diferentes modos de incluir al “otro a documentar” con un mayor o menor nivel de participación y colaboración en los procesos de investigación-creación. Desde los años ‘60 existen diferentes cruces metodológicos entre las ciencias sociales y humanas y el cine –como el cine etnográfico de Roushe- y las búsquedas por “dar voz” a los nativos han roto esta tradicional jerarquía, estableciendo diferentes diálogos que transformaron los formatos documentales y sus consecuentes créditos, roles y colaboraciones, así como una nutrida tradición de cine comunitario, con formas colectivas y más horizontales de producción. A pesar de ello, la formación universitaria y terciaria de lxs jóvenes cineastas en Argentina (con espacios de formación como la FADU-UBA, ENERC, Fundación ECA, ISEC, UNSAM, entre otras) tienen una fuerte hegemonía de la tradición industrial jerárquica. Desde los primeros años de las carreras, lxs estudiantes aprenden a trabajar y crear de y desde tales jerarquías y roles: dirección, asistencia de dirección, sonido, montaje, cámara, guión, producción, etc. En ellas, para hacer un buen film, el director debe saber manejar el barco, cual capitán y en el proceso creativo se respeta su última palabra a la manera jerárquica. Agreguémosle a ello un último condimento: en los espacios de formación cinematográficos sigue reproduciéndose la clásica separación entre reflexión y práctica, dada por una teoría del arte o la crítica del arte que observa críticamente las prácticas artísticas, y prácticas artísticas que se transmiten desde un hacer donde difícilmente se discuten dichas críticas en el estar haciendo, relegadas para el “crítico de arte”.

Estas maneras hegemónicas de hacer cine a nivel local, se condicen con las principales líneas de fomento estatales e internacionales a la realización cinematográfica documental desde los cuales lxs jóvenes directorxs se inician en sus óperas primas, siendo en Argentina las vías de fomento del

INCAA o de mecenazgo las que resultan más accesibles a lxs jóvenes emprendedores. Las mismas solicitan desagregar los montos a ser gastados en torno a los roles tradicionales de la industria audiovisual en sus proyectos –correspondientes a las distintas etapas de realización de los films–, los cuales asimismo se corresponden con el reconocimiento de figuras sindicales diversas del sector. Esta situación crea desde tempranamente un escenario de micropolíticas de producción jerárquicas e individualistas con un nivel de mando encabezado por el director-artista y el productor (roles tradicionalmente masculinos, que son realizados por mujeres en su minoría), y por debajo a sus asistentes, equipo técnico, asesores, actores, choferes, etc. Como veremos a continuación, me resulta ilustrativo que en el caso del proyecto *Ráidos* el equipo técnico del film en su etapa de realización estuvo compuesto en su mayoría por hombres porque en la industria cinematográfica los trabajos técnicos justamente están masculinizados –con la excepción de roles femeninos como el de maquillaje y vestuario–, a su vez que aquellas mujeres técnicas cumplen con roles masculinos en la producción. El lugar de una colaboración con una científica social, en esta estructura de poder suele prestarse a una *asesoría especializada* que se consume para dar criterios fácticos o de verosimilitud en las ficciones y parámetros de realidad sociocultural, económica e histórica a los trabajos documentales dados por un conocimiento de experto. Por otro lado, desde esta lógica, lxs protagonistas retratados en los documentales se presentan como personajes (que actúan de ellos mismos muchas veces en situaciones ficcionales creadas por el director) pero que muchas veces ni siquiera cobran lo acorde a los roles de actuación y los montos estipulados a esos roles por el Sindicato de Actores, a la vez que no se consideran como co-elaboradores del objeto artístico y de conocimiento que es el film. Entonces: no son ni trabajadores, ni co-creadores, son un sujeto que se observa. Es así que muchas veces los financiamientos solicitan guiones pre-establecidos sobre los documentales que se filmarán en el futuro, cuando uno nunca sabe qué sucederá en aquel encuentro con el otro/a.

Dicha estructura se condice con los créditos de los films solicitados por las fichas de los festivales y concursos con los respectivos roles a ser premiados o no en los circuitos previos al estreno de público general, reproduciendo los formatos de la industria desde los cuales se visibilizan ciertas autorías creativas vinculadas a dichos roles, y en donde el equipo de trabajo se presenta como un equipo técnico de trabajadores de la cultura que son “contratados” por el productor; siendo el director y guionista el ideólogo y autor artístico principal de la pieza final. En este tipo de procesos, el film se hace “sobre” un grupo social –como los tareferos– que se observa desde una mayor o

menor grado cercanía, empatía y confianza, y esta observación tiene un autor y una estética que se concibe desde lo que se da en una mirada unilateral: la del director. En este sentido, la estética de los documentales que se premia y visibiliza en estos espacios artísticos fundamentalmente es la del director.

A mi modo de ver, el problema de este caso que presento, fue que el film –financiado por estos organismos de apoyo y sus correspondientes solicitudes de roles- se realizó de y desde una etnografía colaborativa con cosecheros rurales en donde la mirada justamente se co-construyó con la ciencia y con las comunidades, por lo que esta estructura jerárquica de realización y formato final entró en tensión con un modo dialógico de construcción del conocimiento con otro/a. El film se montó sobre un campo que no era entre un director y productor con sus asistentes, asesores y el grupo social que se observa, ni del documentalista que se mete sólo en la cultura estudiada cual Malinowski en el Pacífico occidental o el heico Herzog luchando contra los avatares de la Amazonía para realizar su proyecto imposible; ni de un paracaidista que de Buenos Aires cayó en yerbales donde la población que desinteresadamente quisiera ser filmada; tampoco se dio entre el director que observaba a la etnógrafa trabajar. La intención de hacer un film en un trabajo de campo etnográfico, así, inevitablemente entró en tensión con la lógica dialógica antropológica.

Tensiones ético-metodológicas en el trabajo de campo etnográfico

Con el primer subsidio en mano, la segunda etapa de colaboración contempló 2 trabajos de campo etnográficos que sirvieron simultáneamente para la selección de locaciones a filmar (yerbales, contratistas y cuadrillas, el barrio donde residían los jóvenes y espacios urbanos juveniles). Para ello realizamos registros audiovisuales, participaciones observantes y entrevistas e historias de vida a jóvenes e informantes clave de los barrios, estableciendo el *rapport* e interés común en el proyecto de film e investigación sobre cosecherxs. En esta etapa fue fundamental el trabajo en conjunto con lxs delegadxs del Sindicato de Tareferos de Montecarlo mencionados anteriormente, quienes estaban interesadxs en la realización del film, ya que según ellos, el mismo visibilizaría “el trabajo esclavo que hay detrás de la yerba mate”, en un momento de efervescencia política en donde por primera vez llegaron reclamos autónomos de tareferos a Posadas (capital provincial) e incluso Buenos Aires (ver xxx, 2015). Sin esta colaboración e interés, hubiese sido imposible poder filmar, fotografiar y observar a las cuadrillas en los yerbales, debido a los temores de

los contratistas de posibles denuncias a la AFIP o del Ministerio de Trabajo. Fueron en estos trabajos de campo y de producción, donde comencé a percibir tensiones metodológicas, que debelaban diferentes miradas sobre el otro/a.

Aquella calurosa tarde, mientras Diego me acompañaba a hacer una entrevista un grupo de hermanas, noté en él gestos de desgano y aburrimiento. Una de las chicas nos contaba en tono confesional cómo hacían entre todas las hermanas para ayudar a su hermana menor a que pudiera continuar sus estudios, y cómo en esta familia de 4 hermanas, las posibilidades de tener un destino lejos de la tarea y ese barrio maldito quedaba sólo para la hermana menor. Ella ya había perdido el tren para un futuro mejor, pero su hermana tenía la oportunidad del cambio. En medio de esta situación, de profunda intimidad, Diego se aburría y comenzó a mirar para otro lado. La entrevista la sobrellevé tratando de que estos gestos se vieran lo menor posible, con una profunda vergüenza (Diario de campo, Montecarlo, 2012).

Como etnógrafa, una en campo calibra una atención y un respeto cuasi ontológico por el otro, adaptándonos a sus formas de organización espacio temporales, su mundo cultural, sus modos de alimentación y prácticas cotidianas, estableciendo un vínculo desde una con una ética de empatía y cuidado primordial. Estos cuidados éticos deben extremarse en el trabajo con sectores subalternos, fundamentalmente en temáticas vinculadas con violencia estructural y discriminación social, como son los modos de vida tareferos. Por otro lado, cuando una realiza trabajo de campo con cosecherxs rurales que tienen trabajo temporal y condiciones extremadamente precarias de trabajo y de vida, una valora el tiempo de trabajo que el otro/a pierde al concedernos las entrevistas y al permitirnos observar. Esta cuestión, muchas veces nos lleva a discusiones éticas sobre si pagar o no las entrevistas o focus groups, así como las tácticas y estrategias necesarias para no inducir nuestros encuentros hacia lo que “deseamos ver” nosotrxs mismxs como investigadorxs desde nuestros marcos teóricos. La etnografía como encuentro dialógico, es mucho más que un conjunto de métodos de investigación social, es un acercamiento ético hospitalario con el otro –como diría Levinas- en donde una misma es la extranjera en el mundo cultural otro, y desde allí una establece un puente entre culturas (Desjerlais, 2011) desde donde comprendemos al otro/a considerando empáticamente nuestras similitudes y diferencias. En este marco, la atención a nuestra gestualidad y la performatividad que ella involucra es central. Recuerdo que Diego –posiblemente por una diferencia disciplinar, quizá falta de empatía o cansancio- contestó en aquella oportunidad: “esto no

me sirve para la película. Acompañarte a campo a vos, para mí es como hacer un casting. Yo estoy castingando a los personajes que sirven para el proyecto, y esta historia no sirve, te sirve a vos para tu tesis.” (Diario de campo, Montecarlo, año 2012). Es que desde la lógica documental que tenía Diego, lo fundamental era contemplar qué historia servía estéticamente y narrativamente para ser contada, qué personaje era más atractivo para la película y qué joven se incomodaba menos con la cámara para ser filmado. Mientras mi búsqueda era hacia la comprensión, la de Diego era hacia la realización del proyecto que tenía en mente. Diego buscaba historias a ser contadas que lo “inspiren” bajo una estética artística a ser construida que consideraba como propia.

Recuerdo que en otra oportunidad en que estaba en un yerbal junto a Diego, mi amigo el Pulga levantó un raído a muque –por la espalda-, mostrándome la técnica para subir 100kg en la espalda y caminar con él por la línea del yerbal. Como estaba charlando con Pulga, salí en la grabación que tomó Diego. Para él había arruinado con mi presencia una toma difícil de tomar, ya que en los yerbales donde podíamos acceder, como eran los que contaban con mejores condiciones laborales la carga del raído ya no se hacía a muque, sino con carros cargadores, pero para Diego presentar el sacrificio de la carga a muque tenía más fuerza estética para la película. Para mí, como socióloga, generalizar esa práctica faltaba a un criterio de “realidad”, que el cine documental al fin de cuentas es menester de la decisión del “director”. Asimismo mi presencia pese a que resultaba necesaria para ver aquella escena, no tenía que verse a la cámara, porque arruinaba la estética de su film. Para mí, la toma era hermosa, porque daba cuenta cómo era el Pulga el que le enseñaba a la “gallo blanco” –como me decían en una cuadrilla- de la universidad cómo se carga el raído, en jornadas en donde yo aprendía a tarefeear en una cuadrilla mientras Diego filmaba. Para Diego, esa toma estaba arruinada porque existía premeditadamente la búsqueda de una estética de documental que aparentaba una pura observación sin intermediarios entre el director ojo y el tarefero. El deseaba un tipo de documental que presente una absoluta naturalidad del documentado con la cámara –algo que en la realidad nunca se logra del todo-, por lo que mi presencia molestaba.

Con el tiempo Diego logró la confianza de los tareferxs al aprender de la etnografía formas de hacer *rapport*, una manera de hacer investigación completamente diferente a la del documental de tipo expositivo, ayudado posiblemente por la desfachatez del humor sapucay y por la hospitalidad tan característica de lxs habitantes misioneros que ponían palabras a su extrema timidez.

Los trabajos de campo en el momento de pre-producción del film y de culminación de mi investigación doctoral (en donde ya había lo que llamamos *saturación teórica* en las categorías

nativas que organizaron la investigación) se dieron así desde una alquimia de relaciones, donde como investigadora fui desarrollando una suerte de cintura política para no quedar en medio de discusiones locales, y volverme una interlocutora para la comunidad. Fue así que se estableció la confianza y el *rapport* con el grupo de vecinxs del barrio Cuatro Bocas, principalmente gracias a la colaboración de Sonia Lemos y su familia, dirigente sindical del barrio, luchadora política y tarefera, y para mí gran maestra y amiga. Como el proyecto documental era parte de la etnografía, en los trabajos de campo de esta etapa tuve un rol que para cine es el de productora, ya que me encargué de generar los vínculos institucionales y redes de relaciones para que se pudiera establecer el rodaje: hacía las llamadas telefónicas y contactos con informantes clave, hablaba en las reuniones con contratistas, intendentes, una diputada, periodistas locales, dirigente gremiales, docentes, técnicos locales, periodistas; mientras Diego se presentaba como el director del film y contaba el proyecto. Para mí era natural aquel rol, porque era lo que hacía en la etnografía para ir abriendo campo a medida que avanzaba: el establecimiento en primer lugar de contactos institucionales que permitieran mi trabajo en los barrios, posteriormente los contactos con informantes clave que permitían el acceso a los barrios, y finalmente la llegada a lxs pibes. Y también era natural, ya que al ser mujer y siendo Diego mi pareja, yo hacía todas las consultas y pedidos, de la misma manera en que lo haría en un viaje de vacaciones juntos. Por otro lado, Sonia, Cristóbal, el Pulga y otros tareferos resultaron claves en estos roles de producción, ya que gracias a su contacto en los barrios y cuadrillas pudimos “llegar a lxs pibxs”. Ellos nos acompañaron en las entrevistas, nos llevaron con sus cuadrillas, nos recibieron en sus hogares e incluso invitaron a comer en numerosas oportunidades.

Luego de hacer entrevistas, observaciones e historias de vida a jóvenes de los barrios de San Lorenzo, Malvinas, Sarmiento y Cuatro Bocas de la ciudad de Montecarlo –y 3 años de trabajos de campo en la ciudad de Oberá- durante campos previos míos y compartidos, así como Diego realizó registros fotográficos y grabaciones en yerbales, mientras yo entrevistaba y hacía participaciones observantes; decidimos hacer el film siguiendo las experiencias de jóvenes del barrio rural de Cuatro Bocas que trabajaban en cuadrillas donde establecimos contacto con sus capataces (y familias, a través del sindicato de tareferos de Montecarlo) y contratistas. El barrio Cuatro Bocas en mi investigación era un caso contra fáctico, en donde se daba un menor movimiento residencial de las familias por lo que podría ser el escenario donde se rodara el film. Esto se debía a que la tendencia sociológica mayoritaria era que lxs pibxs migraran a barriadas periurbanas de las ciudades

intermedias de la provincia, teniendo trayectorias residenciales sumamente móviles que impedían preveer su establecimiento en un barrio durante un ciclo anual (xxx, 2015, 2017a). Asimismo las cuadrillas que llevaban a vecinos de barrio eran las que tenían mejores condiciones laborales, ya que sus contactos los establecimos desde dirigentes gremiales. Fueron estos factores investigativos durante la primera y segunda etapa de trabajo los que definieron finalmente el tema e idea, argumento, caso a documentar, factibilidad de la realización del film y establecieron el guión sobre el que posteriormente se hizo el rodaje, organizado en un año laboral que contemplara la zafra y contraestación. Por otro último, la tipología de trayectorias juveniles que elaboré para mi tesis (ver xxx) nos permitió seleccionar “casos” de jóvenes interesados para ser filmados, que contemplando la mayor variabilidad posible de diferencias subjetivas, según el ingreso de los jóvenes en el mercado de trabajo, los tipos familiares y trayectorias escolares.

Desde estos roles complementarios establecimos el *rapport* necesario para que los jóvenes quisieran ser filmados el año siguiente y se comprometieran con esta posibilidad, así como el Sindicato de Tareferos de Montecarlo, con sus diferentes dirigentes, se interesó en la posibilidad de tener una película sobre su mundo y establecimos los vínculos institucionales con la Municipalidad de Montecarlo y la provincia de Misiones para conseguir los apoyos provinciales que servirían para que nos salgan los subsidios. Entregamos el informe del primer subsidio y nos salió el segundo subsidio del INCAA para hacer el rodaje.

Rodaje y habitus de género: cuando la que se va es una

En 2014 Diego y yo nos separamos. Entonces me pregunté ¿qué hago con el film? En los trabajos de campo ya había llegado a la *saturación teórica* suficiente para la escritura de la tesis doctoral y me encontraba en la etapa final de montaje de la obra de teatro etnográfico que integraba dicha tesis, por lo que dadas las circunstancias de la separación opté por no participar en el rodaje final que se realizó luego de la etapa de investigación en la que colaboramos. Justo nos había salido el subsidio para el rodaje del INCAA, y como sentía que no podía trabajar con mi ex, fui yo la que dejó su cuaderno de contactos en manos del asistente de dirección y preferí no estar en el rodaje del film ya que era Diego quien lo dirigiría. Hoy mirando hacia atrás reconozco la limitación de esta práctica que aprendí a hacer fundamentalmente con hombres que disputan espacios compartidos: ser yo la que se vaya y dejarles el campo abierto.

En esta práctica me resuena fundamentalmente una importante huella sensorio-emotiva (Citro, 2009) que tuve al inicio de mi formación como investigadora en 2010, que me marcó en este modo práctico de correrme por ser mujer. Esto se dio cuando viví una situación de abuso laboral por mi primer director de tesis. En el momento en que denuncié el incremento de maltratos psicológicos y el temor a tener maltratos físicos, en el equipo de investigación en el que participaba me sugirieron que mejor no dijera nada y que me fuera a trabajar a otro equipo, manteniendo mi beca con un cambio de dirección. Las épocas eran otras, y aunque varixs compañerxs supieran de situaciones de violencia a mujeres por este investigador, la mejor solución al conflicto que evitara un manchón negro en mi incipiente carrera era que me fuera. Fue así que en mi primer año de beca tuve que cambiar del equipo de investigación, dejé de participar en subsidios que financiaban mis trabajos de campo, y así como también dejé la cátedra universitaria donde participaba como docente donde también daba clases mi director. Con este bautismo de fuego en la academia, aprendí a “correrme” cuando se daban disputas en espacios laborales compartidos con figuras masculinas, pero también aprendí a generar financiamientos compartidos que permitieran sostener mi investigación –como el de este film-. Aprendí que era mejor callar sobre estas situaciones de conflicto con un hombre –en las que se nos suele acusar de locas o histéricas-. Es así que debo admitir, que con la excusa de que lo fundamental era que los pibxs tuvieran el film, dejé la mesa servida al equipo del film –conformado exclusivamente por miembros varones- para hacer el rodaje sin mi participación. Quiero destacar que esta intención de “no tener que ver”, en mi caso estuvo estructurada por una multiplicidad de factores, en el que fue determinante mi posicionamiento de género. El film se rodó entre 2014 y 2015, y se estrenó en 2016.

Los festivales: entre créditos y tensiones disciplinares

2016. Comenzaron los preestrenos de *Ráidos* en festivales de la característica manera previa al estreno. Entonces me sorprendí. En primer lugar, no me comunicaron que el film estaba terminado hasta que Diego me informó que venían los hermanos Lemos (tareferos que participaron en el film) a Buenos Aires para el pre-estreno en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). Al pedir ver el film y consultar cómo se mencionaba nuestra colaboración en los créditos me dijo que lo habían puesto como “asesoría” y que no podían darme una copia del film, ya que el mismo se podría ver en el festival. Los productores -Diego Marcone y Alexis Trigo- consideraron que

no hacía falta consultar cómo llamar a mi rol, ya que era lo que decía en la factura que presenté por honorarios (prácticamente simbólicos) que cobre del subsidio del INCAA por mi trabajo. Como figuraba en la factura –de acuerdo a los roles autorizados para gastar el financiamiento en INCAA-, figuraban los créditos. Por otro lado, me sorprendí que no figurara mi participación en ninguno de los medios de comunicación ni gacetillas donde se promocionaba la película (redes sociales, páginas de internet, reportajes). Ellos contestaron que esos eran los roles que se solían comunicar, pero que sus intenciones eran las mejores.

Lo que comenzó por un aparente malentendido abrió un intercambio de tensiones por los créditos: ¿cómo se podía rotular mi trabajo? Diego y Alexis no consideraban que yo haya sido productora ni ideóloga del film, y yo no entendía cómo era posible que discutieran mi participación como investigadora en diferentes facetas del proceso creativo. Según Alexis, mi trabajo de investigación efectiva y activa se extendió durante el desarrollo del proyecto, pero no durante la real pre-producción y rodaje de la película, que, si bien contaba con la ayuda de los contactos les facilité, estuvo exclusivamente en manos de Diego Marcone, Diego Bogarín (jefe de producción) y Alexis Trigo durante los 2 años posteriores a mi participación en el proyecto. Por otro lado, Diego M. sostenía que la investigación era de él ya que no estuve en el rodaje, por lo que colaborar conmigo en el rol de investigación invisibilizaba su trabajo. En términos de derechos no tenía mucho que decir, porque la idea la había registrado Diego bajo su nombre y no de los dos, ya que en ese momento convenía para que saliera el subsidio. Luego de una discusión por semanas sobre los créditos, Diego terminó cediendo en diferenciar el rol de investigación social como mío, y de investigación documental como de él, y mencionar mi tesis en los créditos como “material de referencia”. Pese a ello, el film –que ganó sus premios y laureles- tenía el tema e idea que compartimos, los protagonistas con quienes establecimos el vínculo, incluso extractos de la sinopsis y de la primera frase que lo encabeza eran de mi propia pluma (provenían de mi proyecto CONICET), compartía la mirada sobre la estética de la cultura tarefera que presentaba en mi tesis (con ciertas elecciones en sonido, imagen, coloraturas, cadencias, el uso del humor, etc.), así como daba cuenta de las historias de vida de jóvenes que habían sido casos de investigación biográfica en campos compartidos y previos.

En la comunicación pública de la ficha técnica del film no se mencionó mi rol ya que no era el formato estándar de las páginas de internet, carteles y festivales, el cual tampoco se correspondía con roles a concursar en los premios de los festivales de cine y que tienen visibilidad en el campo del

arte. Diego sostuvo que la “no mención” era culpa de los periodistas y los portales de noticias que copian y pegan lo que les place, así como algunos olvidos en la difusión por redes del propio equipo del film debido al apuro, mientras que Alexis calificó mis reclamos como falta de comprensión sobre cómo se hacían las películas. Yo califiqué estos rótulos como una falta de comprensión sobre cuál era la naturaleza del trabajo compartido.

Por otro lado, durante las presentaciones del film en los espacios artísticos y académicos (ya sea festivales, estrenos, entrevistas, clases etc.) la película se presentó como del director, no de los pibes y pibas retratadxs, no del equipo técnico-creativo. En este sentido llamó mi atención que en las entrevistas a prensa Diego caracterizaba la situación del sector yerbatero con las mismas categorías nativas con las que yo lo hacía en mis artículos y tesis, pero desde un yo observador, nunca un nosotros (ver por ejemplo nociones de sufrimiento, y estados del ser sapucay en xxx, 2012, 2015, 2017^a, 2019), ni involucrando el vínculo con lxs tareferxs, ni equipo del film; únicamente desde su experiencia como director. Asimismo la manera en la que Diego mencionó mi participación en los reportajes que comunicaron las proyecciones de la película, ante la reiterada pregunta de cómo fue que se le ocurrió documentar a lxs tareferxs, terminó siendo la de una “novia socióloga que lo inspiró” y no el de una interlocutora y colaboradora en un proceso de investigación de un film documental.

Por último, en la comunicación del film Diego se volvía una voz autorizada para dar cuenta de la situación del sector, generalizando ciertos aspectos referentes a las características cualitativas del mercado de trabajo yerbatero que eran vinculados al caso contrafáctico de “Cuatro Bocas” y no a la totalidad de la realidad provincial, lo que para las ciencias sociales sería un sesgo metodológico. Esta situación tomaba al conocimiento científico recibido como dado, sin contemplar sus alcances y limitaciones.

Más allá de quién tenga la razón en esta pelea disciplinar entre blancos y blanca de clase media, me parecen ilustrativas las lógicas que terminan primando en la forma final de estos procesos investigativos. Si la figura del director en la tradición de cine documental corresponde a la construcción de una mirada y la estética artística que esta conlleva, ¿la mirada en el proyecto *Raidos* fue sólo de Diego? ¿*Raidos*, era de Diego Marcone? ¿La idea, casos a documentar, acercamiento vincular, la mirada conceptual que subyace a la trama argumental, era sólo de Diego? Sí el film era con los/as jóvenes tareferos, pero ¿dónde quedó la comunidad y la colaboración con las ciencias sociales en los créditos y autorías del film? ¿Lxs pibes eran protagonistas o personajes? Sonia,

Cristóbal, el Pulga, Mónica y el resto de colaboradores tareferxs que aparecían en los agradecimientos, junto con las novias y familiares del equipo técnico, intendentes, informantes clave, la empresa de micros que facilitó el traslado, etc. ¿eran sólo sujetos externos al film para agradecer? Eran sorprendentes las similitudes estéticas del film con la tesis doctoral –que abarcaba una obra de teatro etnográfico- tales como el diseño sorono, las coloraturas, los planos en la imagen, los relatos presentes como textos, la organización espacio-temporal-. ¿Había una estética de autor o la misma se elaboraba dialógicamente con una estética de la cultura colectiva comprendida mediante recursos antropológicos y artísticos? ¿Qué se ganaba en los festivales? ¿Qué ganaba la comunidad de aquella fiesta simbólica?

Dar voz a quien está gritando

Lo positivo de todo ello es que la película llegó a los barrios tareferos y fue vista por las familias co-elaboradoras de la etnografía de Montecarlo, a quienes les gustó muchísimo el film y resaltaron la posibilidad de tener una película sobre ellos. Asimismo fue utilizado como material pedagógico en diferentes espacios educativos locales. Se cumplió así nuestra intencionalidad primera, y fueron los tareferos quienes reconocieron que el film les daba “voz”.

El film ganó festivales, y sus protagonistas viajaron del barrio rural de Cuatro Bocas (Montecarlo) a Buenos Aires para su pre-estreno en el festival BAFICI –así como algunos de los jóvenes que estaban en Buenos Aires se acercaron al barrio de la Recoleta para su estreno- en una situación extremadamente abrupta que temí que rozara el exotismo propio de una exposición de feria, en una sala colmada de sectores medios cinéfilos que se emocionaron al ver la pobreza y precariedad de sector. Diego se había quedado en sus casas durante semanas enteras desarrollando un excelente trabajo de observación, mientras que los hermanos Lemos se quedaron en un hotel sólo por la noche que pagó el festival. Me pregunto si habrán estado en la casa de Diego, tomando mate como Diego lo hizo en el corredor de sus casas. Recuerdo que en medio del apuro de saber que venían a la ciudad me acerqué a saludarlos, y los encontré perdidos por el aristocrático barrio de Recoleta, aún sin dormir luego de la emoción de viajar por primera vez en micro de larga distancia. Ellos querían conocer la Plaza de Mayo, pero apenas pudimos visitarla unos minutos para tomar una foto, porque tenían que volver al festival. Ni tiempo para conocer Buenos Aires tuvieron.

Fue entonces que me pregunté ¿qué ganaban lxs jóvenes que estaban en el film? ¿Qué ganaba la comunidad tarefera? Sí, Alejandro consiguió un mejor trabajo en un secadero –un trabajo mejor calificado que el de la tarefa- luego de que fuera vista la película. Sí, les habían dado voz. Pero luego del bullicio del estreno a nivel provincial, donde nuevamente en los medios sólo figuraba Diego ¿Con dar voz alcanzaba? ¿El hecho de que el film “sea de alguien” no implicaba al fin y al cabo que alguien que hablara por ellos? El film visibilizaba una historia poco contada en la tradición documental y lxs pibxs se sentían orgullosos. Pero, la circulación de estas películas documentales era hacia un público de sectores medios que ya estaba sensibilizado por los temas, y no el público general que al fin y al cabo discriminaba al sector –algo recurrente en los films nacionales independientes y de tipo documental-. Eso era muy valioso. Pero ¿qué hacían con ello, luego del film? ¿Con ello superábamos los procesos de discriminación conjugada que eran constitutivos de las subjetividades de lxs jóvenes rurales? ¿Con dar la voz, algo que en el campo del cine político y documental de los años '60 y '70 fue fundamental en su momento, alcanzaba para transformar prácticas de exclusión y discriminación social centenarias como las tareferas? ¿Quiénes se llevaron al fin y al cabo los laureles de a parafarnalia simbólica del campo del arte, tan lejano de las barriadas de lxs pibes? ¿Quiénes seguían teniendo la voz?

En mi caso, durante los trabajos de campo nunca creí que lo que estaba haciendo sea dar voz como investigadora a un sujeto subalterno, meta que sí habían tenido investigadores previos desde la época del mensú como el épico Rafael Barrett, el periodismo de investigación de Rodolfo Walsh, estudios de corte de tipo marxista precedentes como el de Víctor Rau, films de cine político como “Las aguas bajan turbias”, o la trayectoria literaria y musical sobre el tema de lxs tareferxs y mensú en la región. En mi caso, el diálogo se situó justamente en un momento histórico en el que por primera vez lxs tareferxs tenían protestas autónomas (no ligadas necesariamente a grupos de colonos como protestas previas) con fuerte impacto en los medios de comunicación y visibilidad local, y con epicentro en la ciudad de Montecarlo.

Hacia 2008, y de manera simultánea al inicio de mis trabajos de campo, la evolución de la protesta *tarefera* tuvo un viraje cualitativo a partir del conflicto con el ANSES. Su epicentro se situó en la ciudad de Montecarlo y conllevó el incremento de la organización gremial y protestas a nivel provincial que situaron la cuestión *tarefera* en la agenda política local. En ese momento –recordemos que aún no existía la AUH- los cosecheros que se encontraban registrados cobraban sus ingresos por la *tarefa* en dos momentos diferenciales:

por un lado de manera semanal o quincenal el monto por la cantidad cosechada; y por otro lado posteriormente al período de cosecha: los beneficios sociales que se les descontaban como cargas sociales, como las asignaciones familiares, pagos por nacimiento, ayuda escolar, etc. El segundo de los cobros, muchas veces resultaba uno de los únicos ingresos monetarios accesibles para el cosechero durante la interzafra, por lo que era un ingreso fundamental para la subsistencia de las familias. Al finalizar la cosecha de invierno de 2008 más de 200 cosecheros dejaron de percibir estos beneficios sociales por el ANSES, los cuales habían sido descontados de sus respectivos jornales. A mediados de 2009 se hicieron públicos los motivos del cese de pagos: el ANSES estaba investigando a un grupo de empresas contratistas de la zona que cosechaban yerba mate por un fraude millonario para con el organismo. En lugar de descontarles a los empresarios el dinero no aportado, el descuento se les hizo a los trabajadores a partir del cese del pago de las asignaciones (sin ningún tipo de aviso ni explicación) (Agencia de Noticias de la CTA, 2014). [...]

Ante el conocimiento público de la estafa, se detectaron hechos similares en el resto de la provincia, extendiéndose el reclamo en varias ciudades, dentro de las que se destaca Oberá (con las consecuentes protestas de varias organizaciones *tareferas*). [...]

En el marco del conflicto que se extendió entre el 2008 hasta la fecha, se formó el Sindicato de Tareferos de Montecarlo en 2011 (reconocido por la CTA), el cual disputó la representatividad de UATRE, al mismo tiempo que posicionó en la arena pública la situación de alta precariedad y explotación de los *tareferos*. [...] (xxx, 2015, p. 271-275)

Esta transformación significativa en el modo y escala de las protestas implicó un proceso de conversión subjetiva que los cosecheros llamaron *despertar*, y que actualmente interpreto como el pasaje de un sujeto oprimido a dejar de ser subalterno. El término *despertar* es utilizado localmente para dar cuenta de un cambio súbito en la apertura del ser-en-el-mundo de los sujetos. Para lxs tareferxs que participaron activamente en las protestas –con fuerte presencia femenina- el *despertar* político-colectivo refiere a un darse cuenta de cuáles son sus derechos, y un “poner la voz” en la protesta y el cuerpo en la ruta. En esta coyuntura, ellos ya tenían su voz, se escuchaba por los medios de comunicación y se veía en las rutas, plazas y en el centro de la ciudad de Oberá y hasta Buenos Aires. Por ello, cuando me percaté de que la película tenía un dueño y ganador de laureles que daba voz a lxs tareferos, no pude más que sentir el riesgo de caer en expropiación simbólica

propia del campo del arte (Cusicanqui, 2017): de ideas, estéticas, de la voz del otro. Estas mujeres guapas tareferas que ponían el pecho a la ruta, no eran pobres sujetos sin historia. Eran sujetos que en su *despertar* no sólo aprendieron a cortar la ruta y a hablar de y desde su posicionamiento en el mundo, sino también aprendieron a re-existir creativamente en sus comunidades. Una re-existencia emocional, corporal y simbólica.

Concluyendo: hacia un giro colaborativo

Con todo, la acumulación de capital presupone el plusvalor, el plusvalor la producción capitalista, y ésta la preexistencia de masas de capital relativamente grandes en manos de los productores de mercancías. Todo el proceso, pues, parece suponer una acumulación “*originaria*” previa a la acumulación capitalista (“*previous accumulation*”, como la llama Adam Smith), una acumulación que no es el *resultado* del modo de producción capitalista, sino su *punto de partida*.

Esta *acumulación originaria* desempeña en la economía política aproximadamente el mismo papel que el *pecado original* en la teología. Adán mordió la manzana, y con ello el pecado se posesionó del género humano. Se nos explica su origen contándolo como una anécdota del pasado. [...] En la historia real el gran papel lo desempeñan, como es sabido, la conquista, el sojuzgamiento, el homicidio motivado por el robo: en una palabra, la violencia. [...] En realidad, los métodos de la acumulación originaria son cualquier cosa menos idílicos.

El dinero y la mercancía no son capital desde un primer momento, como tampoco lo son los medios de producción y de subsistencia. Requieren ser *transformados en capital*. [...] (Marx, 2004, p. 891-892).

Sin embargo, no nos concierne aquí la situación de las colonias. Lo único que nos interesa es el secreto que la economía política del Viejo Mundo descubre en el Nuevo y proclama en alta voz: *el modo capitalista de producción y acumulación, y por ende también la propiedad privada capitalista, presuponen el aniquilamiento de la propiedad privada que se funda en el trabajo propio, esto es, la expropiación del trabajador*. (Marx, 2004, p. 967)

A partir del análisis de *Raídos* intenté dar cuenta de diferentes tensiones epistemológicas y metodológicas que se presentan a la hora de realizar una investigación colaborativa desde la

interdisciplina, en el marco de colaboraciones entre los campos del arte y las ciencias sociales. En nuestro caso, como jóvenes investigadorxs y realizadorxs, nos encontramos con líneas hegemónicas de financiamiento en artes y ciencias, circuitos artísticos y espacios de formación vinculados al mundo documental que fomentaron maneras de hacer cine documental desde las cuales se reproducían jerarquías e instrumentalizaciones de la industria cinematográfica, generando diferentes niveles de tensión en con las maneras de hacer ciencias sociales, así como modos de vincularse con un otro/a que merecen revisarse éticamente.

Claramente en *Ráidos*, como todo proceso de investigación-creación, hubo roles y jerarquías. Nuestra limitación estuvo en, parafraseando a Adorno (2009), la violencia de la *forma* estética –y no del concepto– que implicó caratular la colaboración bajo la rúbrica unilineal de la jerarquía de la industria audiovisual. Sostengo a modo de hipótesis que la organización jerárquica de estos roles estandarizados –los cuales se corresponden con ciertas visibilizaciones e invisibilizaciones en el aspecto creativo, legitimadas y fomentadas por las líneas de incentivos, los festivales y premios artísticos del campo cinematográfico–, generó un proceso de violencia estética que fagocitó la colaboración intercultural e interdisciplinar. Se posicionó al arte como único campo creativo, glorificando el yo del artista individual (masculino) y negando en este mismo acto simbólico el modo de producción colaborativa del film a la manera de un fetichismo de la mercancía. Este fetichismo se dio en distintos niveles: a) en el uso instrumental del conocimiento de las ciencias sociales, que no contempló sus límites y alcances, ni el sentido epistemológico-metodológico-ético en su vínculo con el otro/a y creación de teoría emergente; b) un vínculo con un que en momentos se convirtió en un sujeto a observar o un personaje en una pieza donde no todo es relato en fiel simetría con la realidad social; c) una confusión entre el dar voz al otro subalterno con la reproducción de un esencialismo estratégico que los propios tareferos realizan consigo mismos para posicionarse en las luchas sociales.

El problema de estos fetichismos es que niegan el trabajo intercultural con las comunidades, generando extractivismos simbólicos de corte colonial (Cusicanqui, 2019), que alimentan circuitos globales de depredación e intercambio desigual en el campo del arte a favor de estéticas individuales modernas. Cuando estas lógicas se presentan en los escenarios iniciáticos de las óperas primas, se promueve una expropiación que deja la ganancia simbólica en una acumulación originaria muchas veces en manos los hombres blancos de clases medias (o quienes se comportan como tales) y creadores del futuro.

En la actualidad, existen diferentes proyectos de pensamiento, arte y militancias fronterizas que apelan por la creación de y desde un horizonte decolonial, proponiendo la transdisciplina como una superación a la interdisciplina y que cuestionan la episteme moderna colonial de la disciplina en sí. Pero por más buenas intenciones que tengamos, esta experiencia me enseñó, que para llevar a la práctica un giro colaborativo, precisamos de una micropolítica de conocimiento recíproca entre las ciencias y las artes, que ponga en cuestión las jerarquías de poder de ambos campos. Muchas de estas tensiones pueden liberarse si hay una lógica del don y contra don (que también es intergeneracional e intergenérica), que reconozca a la jerarquía como necesaria para todo trabajo de coordinación de áreas, de una manera rizomática y vincular. No se trata de negociar roles a ser reconocidos, ni de donar sacrificialmente el trabajo. Se trata de co-elaborar creativamente en la práctica investigativa con otro/a desde una ética de la hospitalidad.

En el arte, con estas metodologías no proponemos sólo comprender las estéticas de las culturas otras (o lo que Walter Dignolo llama esté(s)icas), sino que co-creamos desde ellas, hibridando lenguajes y técnicas. Sería una trampa moderna caer en que las similitudes entre la tesis y el documental (en el argumento, tema, guión, mirada de dirección, diseño sonoro, etc.) fueron un plagio. Hablar de derechos individuales de autor rompería con la colaboración real que se llevó a cabo en un campo que nos encontró juntos y separados con el mismo grupo social. La extrema similitud en obra y tesis justamente se dio porque la misma se organizaba bajo los principios estéticos tareaferos, que como etnógrafa interpreté y que transpusimos (y no traducimos) desde el cine, la escritura y el teatro. En este sentido, creo que en *Ráidos* no hubo una autoría individual moderna de estos principios estéticos, sino una trasposición intercultural de una estética tareafera que es co-creativa con la comunidad.

Epílogo volcánico visceral

En agosto de 2020, un alumno de una materia que doy en un profesorado, al leer un artículo mío sobre jóvenes tareaferos me dijo, “tu tema se parece al de una película que ví: *Ráidos* de Diego Marcone. Y nos la compartió el link del film a la clase. Entonces me enteré que Diego había dejado a libre el acceso al film por youtube. Como es de suponer, cuando una busca por internet algo vinculado a *Ráidos*, sale el link de youtube que dice *Ráidos* de Diego Marcone. Al verla de esa manera en la plataforma, con la sinopsis del film (que incluía frases de mi propia pluma), hubo algo

en el de que me hizo explotar. Entonces llamé a Diego al celular –hace años que no hablábamos- y le pedí que pusiera los roles que habíamos quedado en esa descripción de youtube. Instantáneamente volvió la discusión de figurar y no figurar en la comunicación del film, una discusión donde Diego seguía defendiendo su posición –de privilegio, entiendo hoy- a regañadientes. Entonces le dije: “qué te molesta tanto de aceptar que colaboramos”. “Es que no fue así” -contestó él- “vos estás en la ficha técnica, como el sonidista, asistente de dirección y los demás”. Sí, estaba en los créditos al final del film, pero nunca en lo que se publicaba de las fichas técnicas en la comunicación del film. Le pedí que pusiera los créditos en la descripción youtube o sino tendría que hacer pública la discusión. “¿Me estás amenazando?” -me contestó-. “Vos me llamás después de todo este tiempo y lo que hacés es generar violencia, porque sos violenta”. Sí, me había puesto nerviosa, sí mi tono de voz no era amable, sí quería gritar, pero cuando me dijo “violenta” sospeché. ¿Soy yo la violenta? Entonces me calmé y respiré. Y le dije, “no es una amenaza, lo que te digo es que voy a hacer pública esta discusión si no ponés los créditos como acordamos.” A los dos o tres días Diego agregó luego de la sinopsis la ficha técnica, pero esta vez olvidando los nombres de los protagonistas del film. (Notas del proceso de investigación, septiembre de 2020).

Al ver este “olvido” sentí que con los créditos ya no me alcanzaba. Los créditos daban cuenta de algo más complejo, eran el síntoma, la punta del iceberg de algo más. Había poder, había fetichismo en esa magia simbólica y estaba todo ahí mezclado. Fue entonces como si mi cuerpo se volviese una erupción volcánica donde estallaran cual lava diferentes huellas de violencias de género que tenía latentes. El dolor que sentí cuando tuve que reclamar que no me pusieran como asesora en el film, y tener que justificar el involucramiento en mi propio trabajo de campo durante semanas cuando tenía una tesis doctoral defendida. La dificultad que tuve para ver el film. Verlo era observar como si me hubieran sacado un pedazo de mi historia con estxs amigxs que tanto me habían enseñado. Y volví acordarme del terror que sentí aquella vez en que temí que mi primer director de tesis pudiera agredirme físicamente si me quedaba sola con él, y recordé aquella vez que me dijo “vos nunca vas a ser investigadora, vos no tenés cualidades para investigar”. Cuando Diego me dijo “violenta”, sospeché.

Me tomó 10 años poder mencionar no sólo sobre la violencia que viví como investigadora en formación con mi primer director de tesis; sino poder posicionarme como persona que vivió esa violencia como constitutiva en su formación. Por haber vivido esa violencia investigo como investigo,

trabajo donde trabajo y por haber vivido esa violencia definí mi estilo de dirección de tesis, sabiendo qué es lo que quiero y no quiero hacer. Me tomó 5 años poder poner en palabras estas tensiones en el proceso de realización con la forma del film *Ráidos*, desde una crítica reflexiva en la cual pudiera verme como mujer investigadora inmersa en aquellas relaciones de poder. Cuando esto sucedió me atemorizaba opacar lo que creía más importante de mi investigación: la relación con mis interlocutores y amigxs tareferos, con quienes siento una infinita gratitud. Tenía miedo a que se viera como una pelea de blancxs privilegiados y que se opacaran las historias de lxs pibxs. Tenía miedo a que me tildaran como despechada, porque quien se había beneficiado de los laureles esto había sido mi ex y porque había “cagado donde se come”. Me daba vergüenza mi enojo, porque yo misma justificaba el accionar de Diego. Todos esos temores y culpas estaban en tensión con la crítica que hacía no a Diego, sino a las maneras de hacer de la industria audiovisual, con la crítica a la intención de dar voz que nunca sentí orgánica en mis trabajos de campo. Posiblemente mi error fue no comunicar a lxs tareferxs el por qué de mi alejamiento durante aquel año de rodaje. Entonces no pude ser equitativa en nuestro vínculo, y esperé a volver a verlos una vez terminado el proceso del film.

Me tomó 5 años poder incluir *Ráidos* no en el proceso de investigación, sino en verme a mí misma en el proceso de construcción de *Ráidos*.

No elegí cuándo escribir sobre esto. Mi cuerpo simplemente entró en erupción. Fue en esa erupción donde entendí carnalmente que lo personal es político desde múltiples sentidos y niveles. Una alumna de una materia que damos junto con Silvia Citro, Adil Podhajer y Manuela Rodríguez en la Maestría de Estudios Latinoamericanos de FSOC UBA escribió en un trabajo final entregado en la cuarentena una frase que me resuena una y otra vez.

Mientras escribo estas palabras me doy cuenta de que más que un trabajo final para la maestría o un documento académico, estoy escribiendo un manifiesto de sanación, mi historia sobre cómo el feminismo y el encuentro con otras mujeres me han sanado. Resalto todos los aportes que este trasegar ha hecho a mi tesis, cómo me ha enseñado que también se puede investigar a partir de la corporalidad, cómo ha hecho evidente lo que pasa por los cuerpos, cómo lo indecible es fundamental para entender los fenómenos sociales. Temo porque no sé si lo que escribo es una fundamentación teórico-metodológica, porque me he extendido más allá de las páginas solicitadas; sin embargo, mi cuerpo no para de recordar, de mi cabeza no paran de salir palabras, mis manos obedientes siguen tecleando. Escribir se hace también ritual y me

ayuda a sanar, me permite hacer un cierre emocional a las violencias ejercidas sobre mi cuerpo. Me ayuda a encontrar en mí que me siento cada vez más latinoamericana, cada vez más conectada con mi ancestralidad, cada vez más abigarrada, cada vez más feminista. Me sigo haciendo feminista, sigo sanando. (Cortés Buitrago, p. 2020: 18).

Fueron los aprendizajes con mis jóvenes alumnas y tesistas, y el abrazo de mis compañeras que me escucharon, comprendieron y me ayudaron a emprender estas iniciáticas reflexiones que hoy tienen palabras como forma y que esperan contribuir a la construcción de metodologías transdisciplinarias colaborativas en un horizonte intercultural decolonial.

Referencias Bibliográficas

Adorno, Theodor. W. (2009). Notas sobre literatura. Obra completa, 11, Madrid: Akal 2009.

Aparicio, Susana T.; Re, Daniel, xxx y Gortari, Javier (2019). Informe Técnico Evaluación rápida acerca de la seguridad y la salud en el trabajo de los adolescentes y jóvenes trabajadores en el cultivo de yerba mate, OIT, Buenos Aires, Argentina.

Aschieri, Patricia y Puglisi, Rodolfo (2011). "Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo: Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales". En Citro, Silvia (comp.) Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Carozzi, María Julia, (2015). Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Citro, Silvia (2009). Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica. Buenos Aires: Biblos/Culturalia.

Cusicanqui, Silvia Rivera (2016). Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, Colección Nociones Comunes.

Desjerlais, Robert (2011). "Cuerpo y emoción. La estética de la enfermedad y la curación en el Himalaya Nepal" y "Cuerpo, discurso y mente.". En Cabrera, P. Faretta, F., Lozano Rivera, C. y Pepe, M.B. Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad. Alquimias Etnográficas Parte I, Buenos Aires: OPFYL, Universidad de Buenos Aires.

Fals Borda, Orlando (1986). El problema de cómo investigar la realidad, para transformarla. Bogotá: Tercer Mundo.

Freire, Paulo (1995). Pedagogía: diálogo y conflicto. Sao Paulo: Editora Cortez.

Guber, R. (1991). El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Ed. Legasa.

Hall, Budd L. (1981). "Participatory research, popular knowledge and power. A personal reflection". En Convergence, XIV, 3, pp. 7-11, 1981.:

Jackson, Michael (2011). "Conocimiento del cuerpo". En Citro, S. (coord.). Cuerpos plurales, Buenos Aires: Ed. Biblios/Culturalia.

Kusch, Rodolfo (2009). "América profunda" (1962) y "Esbozo de una antropología filosófica americana" (1978). en Obras completas. Tomo I y II. Santa Fe: Fundación Ross.

Lassiter, Luke E. (2005). "Collaborative Ethnography and Public Anthropology". En Current Anthropology, Volume 46, Number 1, February 2005.

Marcone, Diego (productor y director) y Trigo Alexis (productor) (2016). Raídos [película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2uE2jrF7cac>

Marx, Karl [1973] (1994). El Capital. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

Mignolo, Walter (2005). "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires: CLACSO. Pp. 55.86, 2005.

Quinajo, Aníbal, (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En Edgardo Lander (comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas

Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, p. 246, 2000.

Rau, Víctor H. (2005). "Los cosecheros de yerba mate: mercado de trabajo agrario y lucha social en Misiones", Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Roa, María 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 Doctoral en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

(2017a). Juventud rural y subjetividad. La vida entre el monte y la ciudad. Buenos Aires: Colección Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas y debates, Grupo Editor Universitario.

(2017b). "Subjetividades juveniles tareferas". En Gortari, Javier; Gortari, Javier; Re, Daniel, xxxx (comp.). Tareferos. Vida y trabajo en los yerbales. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones, 2017

(2018). "Injuria y Subjetividad. La constitución de subjetividades juveniles en los barrios periurbanos de Misiones". En Revista Trabajo y Sociedad, N° 30, Universidad Nacional de Santiago del Estero, 2018

Rosso, María Celeste (2020). "Entre 'montes' de eucalipto. Etnografía sobre el trabajo forestal en los departamentos de Colón y Concordia, provincia de Entre Ríos 1980-2016, Tesis doctoral en Antropología Social, IDAES, UNSAM.

Scribano, Adrián (2013). "Expressive Creative Encounters: A Strategy for Sociological Research of Expressiveness Global". En Journal of Human Social Sciences. Sociology & Culture GJHSS, Volume 13. Issue 5: 33-38, 2013.

Torres Agüero, Soledad (2013). "Na lavill'llaGa'c qataq nalquii na qarhuo: Apuntes sobre una experiencia colaborativa de viideo con jóvenes indígenas toba en Formosa, Argentina". En Revista Chilena de Antropología Visual, número 22, Santiago de Chile, 2013.

Vazquez Laba, V. (2008). "Desorganizando la tradicional división sexual del trabajo familiar: un estudio comparativo de familias asalariadas rurales del Noroeste Argentino", Tesis Doctoral en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Wacquant Loic (2004). Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador. Buenos Aires: Siglo XXI.

Walsh, Catherine (2008). "Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial". En Villa W. y Grueso A. (comp.) Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional/Alcaldía Mayor, 2008.

Ylönen, M. (2003). "Bodily Flashes of dancing Women: Dance as a Method of Inquiry". En Qualitative Inquiry, n° 9, vol. 4, pp. 554-568, 2003.