

Experiencias en torno al documental *Madres*. Formas de representación y etnografía colaborativa (Córdoba, Argentina)

Experiences surrounding the documentary Madres. Forms of representation and collaborative ethnography (Córdoba, Argentina)

Experiências do documentário Madres. Formas de representação e etnografia colaborativa (Córdoba, Argentina)

Natalia Bermúdez¹

ORCID: 0000-0003-0351-3293

Josefina Cordera²

ORCID: 0000-0001-8186-7295

DOI: 10.22235/d.v37i1.3030

Recepción: 05/09/2022

Revisión: 14/04/2023

Aceptación: 20/04/2023

¹IDACOR-CONICET; Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

²Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, josefinacordera@gmail.com

RESUMEN. En este artículo describimos y reflexionamos sobre modelos de representación en la construcción de un documental etnográfico, y damos cuenta de cómo la etnografía colaborativa permeó parte del proceso. Estas reflexiones, entramadas en situaciones concretas y con personas socialmente situadas, permiten desafiar al conocimiento más normativo sobre las implicancias de la participación y la intervención cuando trabajamos con personas en situaciones límite. Compartimos aspectos que pueden aportar a proyectos similares, en relación con puntos de partida, incorporación de los resultados de investigaciones etnográficas previas y actividades de intervención, así como las presencias de antropólogos y realizadores junto a los interlocutores en escena. Mostraremos que la mediación de la cámara crea una dialéctica reflexiva que complejiza las interacciones de quienes intervienen en una producción audiovisual. Asimismo, analizamos la importancia de confrontar las visualidades comprometidas en proyectos audiovisuales para orientarse hacia una politización de las imágenes.

Palabras clave: formas de representación audiovisual; etnografía colaborativa; visualidades; violencia policial; politización.

ABSTRACT. In this article, we describe and reflect on models of representation in the construction of an ethnographic documentary, and we account for how collaborative ethnography permeated part of the process. These reflections, intertwined in concrete situations and with socially situated people, allow us to challenge more normative knowledge about the implications of participation and intervention when working with people in extreme situations. We share aspects that can contribute to similar projects, in relation to starting points, incorporation of the results of previous ethnographic research, intervention activities, as well as the presence of anthropologists and filmmakers alongside the interlocutors on the scene. We will show that the mediation of the camera creates a reflective dialectic that complicates the interactions of those involved in an audiovisual production. Likewise, we analyze the importance of confronting the visualities involved in audiovisual projects to orient themselves towards a politicization of images.

Keywords: forms of representation; collaborative ethnography; visuals; police violence; politicization.

RESUMO. Neste artigo descrevemos e refletimos sobre modelos de representação na construção de um documentário etnográfico, e como a etnografia colaborativa permeou parte do processo. Estas reflexões, embutidas em situações concretas e com pessoas socialmente situadas, nos permitem desafiar um conhecimento mais normativo sobre as implicações da participação e intervenção quando se trabalha com pessoas em situações de fronteira. Compartilhamos aspectos que podem contribuir para projetos similares, em relação a pontos de partida, incorporação dos resultados de pesquisas etnográficas anteriores e atividades de intervenção, assim como a presença de antropólogos e cineastas ao lado dos interlocutores em cena. Mostraremos que a mediação da câmera cria uma dialéctica reflexiva que complica as interações das pessoas envolvidas em uma produção audiovisual. Também analisaremos a importância de confrontar as visualidades envolvidas em projetos audiovisuais a fim de avançar em direção a uma politização das imagens.

Palavras-chave: formas de representação; etnografia colaborativa; visuais; violência policial; politização.

Palabras introductorias

Madres (Bermúdez & Cordera, 2018) es el título del documental basado en la lucha de *madres*,¹ familiares y allegades² de víctimas de *gatillo fácil*,³ realizado por un equipo conformado por antropólogos, realizadores —cineastas y comunicadores— y las propias *madres* y familiares, convertidos en “activistas familiares”.

El audiovisual se centra en tres historias: las de Rodrigo Sánchez, Exequiel Barraza y Güere Pellico. El común denominador es que estos jóvenes fueron asesinados por la policía de la provincia de Córdoba y que las *madres*, familias y allegades emprendieron un camino de lucha para esclarecer los casos, para legitimar sus memorias y tomarlos “víctimas”. Sin embargo, se diferencian en las situaciones contextuales que llevaron a sus muertes: Rodrigo, en un intento de robo, fue baleado por un policía vestido de civil; Exequiel fue asesinado en un supuesto intento de robo y a Güere lo mata un policía cuando circulaba junto a su primo en una motocicleta por el barrio. Este último es el único caso, de los analizados en este trabajo, que llegó a juicio. Los policías involucrados fueron condenados a cadena perpetua.

En un marco general donde estas muertes son posibles y percibidas como “merecidas” por la mirada social hegemónica —difundida además por medios de comunicación masivos—, les familiares y allegades desarrollan un trabajo político, social y simbólico para confrontar las significaciones que estigmatizan esas muertes y que las tornan en “muertes merecidas” (Bermúdez, 2019). En este sentido, resulta necesario considerar la importancia que tiene la fuerza policial en todo el proceso. Como señala Crisafulli (2020):

En la producción de estas muertes y también en la producción de sentidos de estas muertes: causa la muerte; produce la versión del hecho que luego transmite la prensa hegemónica; ese hecho es tratado como hipótesis en la investigación judicial que, no casualmente, también es llevada adelante en la mayoría de los casos por la propia policía (p. 11).

Las estigmatizaciones sociales a las que hacemos referencia en torno al “merecimiento de la muerte” se vinculan con la clase social en términos generales, pero también con la figura de la víctima “no inocente”, de modo que se van generando procesos de jerarquización de las muertes. El caso de Rodrigo, por ejemplo, sería aquel que cuenta con menos legitimidad para demandar justicia. De hecho, vecinos circularon un mensaje por redes sociales con la imagen de Rodrigo muerto sobre el asfalto seguida de la leyenda “una rata menos en la calle Colón”, haciendo alusión a su condición de delincuente. Esta referencia, que despoja de humanidad a la víctima, da cuenta de las contiendas morales por las que tiene que atravesar su mamá, Gabriela, para transformar su muerte en una muerte condenable.

En este contexto, el documental tuvo entre sus objetivos constituirse como contrapunto de ese relato oficial, y sumar y potenciar las versiones de *madres* y familiares a las disputas puestas en escena por significar esas muertes, mostrando “desde dentro” las luchas que emprenden. En este proyecto confluyeron la disciplina antropológica, el trabajo audiovisual como medio de divulgación científica, y la *expertise* de las *madres* y les familiares. Por esta razón, desde la idea hasta la realización final y estreno del documental se buscó generar un enfoque de trabajo basado en la etnografía colaborativa (Katzer & Manzanelli, 2022; Rappaport, 2007).

En este artículo intentaremos describir y reflexionar sobre los modelos de representación implicados en la

1:: Las categorías significativas para el artículo se marcarán en cursiva.

2:: Utilizaremos la “e” para reconocer identidades no contempladas dentro de términos binarios o masculinizantes. Cuando sea necesario, remarcaremos la significatividad de identidades de género cis, especialmente al referirnos a la persecución policial a jóvenes varones cis de sectores populares. Este texto se centra en esos casos, pero las prácticas abusivas y arbitrarias de la policía abarcan también a quienes eligen otras identidades de género.

3:: Las *madres* con las que trabajamos se refieren a casos de *gatillo fácil* como las muertes producidas por las fuerzas policiales. Complejizaremos esta categoría a lo largo del artículo.

construcción de este filme de comunicación etnográfica, así como dar cuenta de cómo la etnografía colaborativa permeó buena parte del proceso. Consideramos que estas reflexiones, entramadas en situaciones concretas y con personas socialmente situadas, permiten desafiar al conocimiento más normativo sobre las implicancias de la participación y de la intervención cuando trabajamos con personas que están atravesadas por situaciones límites.

Sobre el documental

La investigación etnográfica que orientó el desarrollo del documental comenzó en 2007 como parte de la tesis doctoral de una de las autoras (Bermúdez, 2011). En los años posteriores, se conformó el Núcleo de Antropología de la Violencia, Muerte y Política, radicado en el Instituto de Antropología de Córdoba, Unidad ejecutora del CONICET,⁴ con otros investigadores que también llevan a cabo sus pesquisas etnográficas vinculadas a la temática de la violencia estatal. El objetivo de aquella tesis se centró en mostrar las jerarquías sociales de las muertes violentas en Córdoba y las prácticas políticas que desarrollan las *madres* y familiares para convertirse en activistas, incluyendo aquellas que no necesariamente se vinculan con la búsqueda de la justicia oficial, como la construcción de altares, murales, grutas y memoriales. De este modo fue que las imágenes empezaron a cobrar gran centralidad en los proyectos de investigación e intervención que empezamos a pergeñar junto a familiares y a diversas organizaciones sociales y organismos de derechos humanos. Producto de estas interlocuciones son la muestra de objetos e imágenes itinerante “Entre altares y pancartas. Imágenes, memorias y relatos de la violencia institucional en Córdoba”,⁵ de la que hablaremos más adelante, y el documental *Madres*.

Desde un comienzo, el punto de partida fue producir un documental basado en aquellas etnografías y actividades de intervención que veníamos produciendo en el marco del equipo de investigación. Sin embargo, fue necesario atravesar debates constantes sobre cómo mostrar

esas pesquisas, qué partes de las discusiones ya dadas en el Núcleo de Antropología de la Violencia, Muerte y Política serían integradas al documental, qué problematizaciones dejaríamos abiertas al descubrimiento, y cómo incluiríamos en la filmación el encuentro entre antropólogos, realizadores y familiares; realizadores que conocimos para este proyecto y que provenían de disciplinas vinculadas al cine y la comunicación social.

Madres fue financiado por un subsidio otorgado por la Secretaría de Políticas Universitarias de la Nación a través del concurso “La Universidad se proyecta”, en 2016. Fue uno de los proyectos ganadores de esta convocatoria que fomentó iniciativas audiovisuales sobre acciones que llevan a cabo las universidades, producidas por equipos interdisciplinarios. De modo que algunas pautas y fundamentalmente los tiempos de producción del documental estuvieron delimitados por esta financiación.

Para llevar a cabo este trabajo audiovisual nos organizamos, al principio, con un guion de pautas que indicaba qué momentos filmar (Marcha de la Gorra,⁶ celebraciones y rememoraciones en los barrios, altares, presentaciones de la muestra itinerante “Entre altares y pancartas”) y las entrevistas a realizar. Este pautado inicial fue realizado de forma colaborativa entre antropólogos y realizadores, cuyas vicisitudes y decisiones compartiremos en este artículo. A lo largo de las instancias de filmación, la pauta se fue modificando en función de la dinámica de campo. Las *madres* y familiares nos proponían escenas a filmar. Estas propuestas se producían especialmente cuando nos encontrábamos en sus barrios y viviendas. Esta flexibilidad permitió concentrarnos en aquello que era significativo para los interlocutores no solo en relación con sus propias

4:: En lo sucesivo nos referimos a esta entidad como Núcleo de Antropología de la Violencia, Muerte y Política.

5:: En lo sucesivo, para facilitar la lectura, nos referiremos a esta muestra itinerante acortando su título a “Entre altares y pancartas”.

6:: Intervención pública que se realiza en Córdoba desde hace 15 años en reclamo por situaciones de hostigamiento y abuso policial, la arbitrariedad de las detenciones en la vía pública y los casos de violencia letal.

subjetividades, sino también con los tiempos de duelo y los eventos judiciales y conmemorativos de cada caso. Al dar por finalizadas las filmaciones, se pasó de la pauta y sus modificaciones a un guion estructurado, que se plasmó en el corte final del documental. Este guion fue elaborado por los realizadores y revisado por los antropólogos.

El documental se desarrolla a partir de tres casos etnográficos como un hilo conductor narrativo. Los casos fueron seleccionados en función del objetivo del documental, pero también en torno a los vínculos establecidos previamente, y a las posibilidades de las *madres* y familiares de participar. Algunas de las preguntas que nos guiaron fueron: ¿Cómo se construyen las jerarquizaciones de las muertes producidas por la violencia estatal? ¿Cuáles muertes resultan legitimadas socialmente para reclamar en el espacio público? ¿Cuál es el trabajo social, político y simbólico que desarrollan las *madres* para conmemorar esas muertes y para tornarlas condenables?

Por esa razón trabajamos con Rodrigo Sánchez, Exequiel Barraza y Güere Pellico.⁷ El caso de Rodrigo es el único que se cuenta a partir del relato de su mamá y su tía de forma completa, y es el que estructura la incorporación de las otras historias. Fue elegido porque aparecía como el más deslegitimado socialmente para reclamar justicia, por las sospechas que recaían sobre la víctima. Por un lado, aparece la entrevista en la casa de Gabriela, su mamá. Ella y su hermana, Romina, sentadas a la mesa, de fondo el altar de Rodrigo que ocupa gran parte del aparador de la sala. A medida que cuenta su vida y la de su hijo, Gabriela señala los elementos del altar, muchos de los cuales le pertenecían. Este altar privado difiere de las grutas construidas por amigos y vecinos en barrios de la ciudad, y se relaciona con la trayectoria de lucha emprendida por Gabriela. Además, ella aparece en otros dos escenarios que se vinculan con los espacios y formas de llevar a cabo su *lucha*. Uno de ellos es su participación en la apertura de la muestra itinerante “Entre altares y pancartas”, montada en la Legislatura de Córdoba. En esa presentación se disponen fotos y objetos de altares y grutas de distintos casos de violencia policial. A su turno,

cada familiar presenta su caso frente a este nuevo altar. En el documental, Romina toma la palabra y da detalles de cómo matan a su sobrino Rodrigo. Gabriela habla después, entre sollozos. Son en esos relatos que reconocen, como lo hacen en diversas instancias y espacios, que, aunque Rodrigo hubiese sido ladrón, los policías cometieron un *error peor, un asesinato que debe ser juzgado*.

En contraste con esas escenas, en la intervención que realiza junto a algunos militantes (quienes la acompañan en general en sus reclamos) y otras madres frente de la Jefatura de Policía de la provincia de Córdoba, Gabriela muestra su fortaleza y potencia. Ella dirigió toda la acción: cortar la circulación de autos en la calle Colón, una de las más transitadas de la ciudad, y desplegar las banderas en la calle.

Gabriela protagoniza otra escena que no estaba en la pauta inicial, ya que sucedió de improviso. Se trata de la filmación en Tribunales II, lugar donde se encuentran las fiscalías de Instrucción encargadas de la investigación penal que, por lo tanto, es visitado continuamente por familiares para tener noticias sobre el estado judicial de sus reclamos. La intención primera era filmar el armado y la inauguración de la muestra itinerante allí montada. Gabriela acudió ese día para el evento, pero antes decidió preguntar sobre la causa de su hijo. Con su autorización, la cámara la acompañó en su recorrido.

Primero, se registra la espera en un escritorio y luego su ingreso a una oficina, de la cual sale llorando algunos minutos después. Cuando llega a la puerta de Tribunales II, empieza a gritar desesperada: se había enterado de que sobreyeron al único policía imputado. Los transeúntes casuales observan sin intervenir. La cámara se queda fija mientras Gabriela sale a la calle desconsolada del brazo de su hermana. Segundos después, el pasillo de Tribunales II vuelve a su rutina como si nada hubiera pasado.

Otro caso representado es el de Exequiel Barraza. Lorena, su hermana, fue quien llevó a cabo la lucha para

7:: Para ampliar sobre estos casos ver Bermúdez (2020), García Sotomayor (2020), Caminos Berton (2018).

intentar esclarecer su asesinato. A diferencia de Rodrigo, la muerte de Exequiel se produjo en su barrio. El documental muestra las actividades organizadas por los familiares y vecinos más cercanos, en torno a la construcción de una gruta o un mural para recordarlo, *para que la policía sepa que no nos vamos a olvidar de los pibes que matan*, como dice su hermano. Retratar su historia, permitió introducir otras aristas del activismo familiar.

La presentación de Lorena se realiza en su lugar de trabajo, un hospital de la ciudad de Córdoba. Sin hablar a cámara, recorre los pasillos saludando a diversas personas; es el final de una jornada de trabajo. La cámara la sigue hasta la parada de colectivo, donde espera. Luego sube al colectivo que la llevará hacia su barrio, un largo recorrido de aproximadamente 40 minutos. Durante ese viaje, por las ventanas pasa la ciudad como un paisaje de fondo, que va cambiando su fisonomía a medida que el colectivo se aleja del centro, marcando los contrastes y desigualdades sociales. Lorena llega a una barriada de calles de tierra, casas bajas, donde solo se ven caballos, la principal fuerza de tracción de los carreros.⁸ Esa larga introducción intenta mostrar también uno de los tantos recorridos que deben hacer cotidianamente los familiares para demandar justicia, así como la disposición de recursos con los que deben contar para hacerlo.

El altar de Exequiel fue realizado por amigos y familiares el mismo día de su muerte, en la esquina donde solían juntarse. Sin embargo, como la policía les corría de esa esquina, el altar dejó de ser lugar de reunión y en 2016 pintaron un mural frente de la casa donde vivía con su mamá Silvia: la cara de Exequiel y la frase “Justicia por Exequiel”.

Ese mismo año, como una manera de salir de su duelo, junto a organizaciones estudiantiles, Silvia creó una huerta en un terreno baldío, un ropero comunitario y un comedor donde preparan cena y merienda para los vecinos (García Sotomayor, 2020). En 2017, al mural con la cara de Exequiel se anexó otro, realizado en el marco del festival en conmemoración de tres años de su muerte. Esta vez, los dibujos representaban las acciones y proyectos

de los vecinos en torno a niños y jóvenes del barrio. Las imágenes de ese festival forman parte del documental, e intentan dar cuenta de cómo el asesinato de Exequiel marcó un hito en la construcción de ciudadanía de su familia y vecinos, transmutando el reclamo por justicia en otras demandas vinculadas a infraestructura, infancia, salud y seguridad. La gruta de Exequiel está ubicada a una cuadra del mural. En el documental, su hermano Ricardo presenta el altar, va contando el porqué de cada objeto que todavía queda en ese memorial de material de dos pisos, mientras los limpia.

La muerte de Güeré Pellico fue uno de los casos de *gatilillo fácil* más resonantes en los medios de comunicación. Asesinado por un policía que hacía tiempo que los vecinos identificaban como hostigador de los jóvenes de la zona, fue el primer caso judicial en el que se condenó con cadena perpetua a los dos policías implicados. Güeré fue asesinado mientras andaba en moto por su barrio, junto a su primo. La versión oficial sostenía que los jóvenes estaban robando armados y que habían disparado contra el móvil policial, pero se comprobó que eran jóvenes trabajadores y que el arma había sido plantada por la misma policía para simular un enfrentamiento.

El caso de Güeré se muestra en el documental en dos instancias. Primero, en el momento del juicio con la condena a los policías, y luego en las calles del barrio. Allí, la cámara sigue a su tía Sonia y su mamá Curu, y familiares y amigos que llevan a los antropólogos a recorrer puntos particulares del barrio. En esta escena, la pauta de filmación era filmar la gran gruta que los amigos construyeron. Sin embargo, Sonia, quien guiaba la incursión, planteó un recorrido más largo, con paradas concretas en cortaderos de ladrillos y una fábrica de macetas que no tenían vinculación directa con la vida de Güeré, pero sí con la vida del barrio. Señalar los espacios de trabajo de los

8:: Con el término carrero se hace referencia a aquellos hombres y mujeres de sectores populares que conducen carros tirados por equinos y que realizan diversas actividades; entre ellas, trabajan recolectando residuos reciclables y transportando basuras (Pellón, 2016).

jóvenes era fundamental en la estrategia de los familiares para legitimar la memoria de Güeré y mostrar a los jóvenes como *trabajadores*. Y, en este mismo proceso, legitimar a Güeré como la “buena víctima”, la víctima “inocente”.

Modelos de representación implicados

En nuestra experiencia, pensar las filmaciones y abordajes a partir de “modelos de representación” nos permitió ser más conscientes de las decisiones teórico-metodológicas que tomamos a lo largo de todo el proceso de realización documental. En primer lugar, en relación con concebir el audiovisual dentro de la tradición de cine antropológico de comunicación/divulgación, pero también y fundamentalmente en la medida en que necesitábamos ir reflexionando en cada etapa sobre los modos y dimensiones que iba adquiriendo la colaboración entre realizadores, antropólogos e interlocutores —en especial las *madres* protagonistas—, tanto en las actividades de pesquisa como de intervención.

Conforme a ello, retomamos el análisis sobre los modelos de representación propuestos por Elisenda Ardèvol (1994, 1996) y Nichols (1991, como se cita en Ardèvol, 1996). Desde su perspectiva, Ardèvol se refiere a

modelos de representación al tratar las distintas corrientes históricas en cine etnográfico y la forma en que se combinan los distintos elementos para configurar el modo de representación en un producto cinematográfico —estilo de filmación, modelo de colaboración y la técnica de montaje— (Ardèvol, 1996, p. 7).

En nuestro caso, los modelos implicados se fueron dando de manera dinámica entre el llamado modelo “observacional”, caracterizado por la filmación de la “realidad tal cual es”; uno más “interactivo”, vinculado a la relación entre la persona filmada y realizadores y antropólogos; y un modelo “reflexivo” que refiere a hacer consciente al espectador del carácter mediatizado de la representación

visual (Nichols, 1991, como se cita en Ardèvol, 1996, pp. 32-75). Ardèvol agrega un punto nodal que recuperamos en tanto implica la explicitación de la metodología y de la posición teórica, ética y política del autor. Como se verá en este apartado, consideramos que estos modelos resultan orientaciones para analizar la forma en que creamos los audiovisuales etnográficos, aunque entendemos que no agotan las posibilidades que se abren al intervenir con una cámara en el mundo social. En lo que sigue desarrollaremos algunos de estos aspectos.

Desde un planteamiento teórico, y como punto de partida, nuestro objetivo era por un lado “representar” el enfoque etnográfico y sus métodos —en especial la observación participante y las entrevistas en profundidad—, pero también las actividades de intervención en el mundo social y político propuestas por los integrantes del equipo de antropólogos. Al mismo tiempo, dar cuenta del proceso de filmación y del encuentro entre quienes formamos parte de esta experiencia filmica: interlocutores, antropólogos y realizadores. Para abordar la primera cuestión —“representar” el trabajo antropológico y sus métodos— nos servimos del modelo observacional. Este modelo, por un lado, favorece ciertas cuestiones que tienen que ver con la intención del documental, especialmente la noción de verosimilitud: lo que pasa en la pantalla “es una realidad”. Sin embargo, también se buscó poner en cuestión esa mirada y disposición del espectador a experimentar lo que ve en pantalla como la reproducción de la “vida tal y como se vive” (Nichols, 1997) desde orientaciones vinculadas a un modelo de cine reflexivo (Ardèvol, 1994; Henley, 2001).

El cine observacional, basado en los principios del Direct Cinema, busca captar la vida social en su espontaneidad, sin intervenir en ella o modificarla; “su intención se centrará en mostrar los aspectos culturales de un pueblo o una comunidad directamente al espectador, sin la voz explicativa del antropólogo o del cineasta, pero tampoco con la intervención o interpretación posterior de las gentes representadas” (Ardèvol, 1994, p. 100). El discurso oído por casualidad, los diálogos de las personas que están

frente a la cámara pero que no hablan a la cámara, el sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes en nuestro documental. Estas técnicas anclan la puesta en escena en un momento y lugar histórico específicos, sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal, comparable a lo que podría experimentar un observador/participante (Nichols, 1997).

En la mayor parte de las escenas del documental podemos observar secuencias en las que “pasan cosas” y que presentamos como acontecimientos significativos para nuestras interlocutoras. Por ejemplo, los momentos previos a la Marcha de la Gorra y la intervención de Gabriela frente a la Jefatura de Policía de la provincia de Córdoba. En esas escenas se buscó filmar espontáneamente lo que sucedía, tal y como se presenta al observador. La pauta de filmación indicaba seguir a la protagonista en su caminata hacia la marcha.

Por otro lado, el modelo observacional se reconoce en dos momentos. Uno de ellos, el proceso, es decir, el desarrollo de relaciones a través del paso del tiempo. Un ejemplo es el trato de Gabriela con funcionarios del ámbito judicial: la policía, los abogados, los fiscales. El otro es la crisis, es decir, la modificación de la conducta de las individuos bajo presión o ante determinadas situaciones inusuales (Nichols, 1997). En el documental esta crisis puede reconocerse en los cambios corporales y los tonos de voz de Gabriela, cuando en Tribunales II le dan la noticia de que sobreyeron al asesino de su hijo. Como dijimos, intempestivamente Gabriela empieza a gritar en el pasillo.

En oposición a estas escenas de alta acción y revelación, se encuentran otras que también colaboran con la intención de generar la sensación de observación y participación. Son secuencias en las que no ocurre nada de importancia narrativa, pero permiten establecer los ritmos de la vida cotidiana (Nichols, 1997). Un ejemplo de esta representación del tiempo “auténtico” es cuando Lorena, la hermana de Exequiel Barraza, sale de su trabajo y toma un colectivo hacia su casa. La cámara ocupa el lugar de un “otro” que la acompaña en silencio.

El documental recorre los ámbitos públicos y privados en los que se mueven las protagonistas, y en ese ir y venir construye el relato, en una combinación de eventos y de actividades cotidianas dentro de los entramados sociales a los que ellas pertenecen. La mayor parte de las tomas son con cámara en mano y próxima al sujeto. La “cámara viva tanto como las personas que se filman” da la sensación de penetrar la realidad en mayor medida que la cámara fija en trípode (Rouch, 1974). Por otro lado, es un intento de mostrar a todos los que intervienen en la escena, tanto dentro como fuera de cuadro, y también evitar la vigilancia panóptica de una cámara quieta, que mira y parece no ser parte del encuentro.

En algunas de las escenas aparecen movimientos bruscos de la cámara que decidimos dejarlos en el corte final. La intención fue poner en cuestión uno de los supuestos de este modelo: la presencia del realizador como una ausencia. Es decir, superar la invisibilización física de quien filma a partir de acciones que lo hagan presente, siguiendo un modelo entre “interactivo” y “reflexivo”, interrumpiendo así la sensación del observador de tener acceso a la realidad sin trabas ni mediaciones. Con ese objetivo, también se incluyeron algunas escenas del “fuera de campo” de la cámara. Este recurso tiene la intención de escapar al objetivismo y poner en evidencia que lo que se está mirando es una construcción. Un ejemplo de ello es la escena inicial del documental en la que una de las *madres* pregunta si el micrófono que le habíamos colocado antes de encender la cámara estaba funcionando.

Como dijimos anteriormente, la reflexividad nos atravesó como productores de las imágenes y cocreadores del documental. Como plantea Ruby (2000), ser reflexivo en términos de trabajo antropológico es insistir en que los antropólogos sistemática y rigurosamente revelen sus métodos y a ellos mismos como instrumentos de generación de datos, y reflexionen sobre cómo el medio a través del que transmiten sus trabajos predispone a los lectores/espectadores a construir significado de ese trabajo. Es decir, quisimos develar la representación hiperrealista de la realidad (Schneider, 2021) que los documentales más

clásicos generan y buscamos interrumpir la continuidad, revelar la artificialidad desafiando al espectador a romper sus hábitos visuales.

El audiovisual también incluye momentos en los que teníamos más control sobre lo que sucedería, como fueron las entrevistas. Las entrevistas se realizaron en los lugares elegidos por nuestros interlocutores. La intención fue representar la realización de las entrevistas etnográficas, dando el tiempo necesario a cada una para contar sus historias. En esas escenas, también aparece la intención de captar la atención del espectador develando el artificio de la puesta en escena. Por ejemplo, en la entrevista de Gabriela y su hermana, puede verse cómo sus gestos, diálogos y expresiones cambian cuando comienza la entrevista “formal”. Hay una modificación en la disposición de los cuerpos de las mujeres, la cámara se queda quieta, se produce silencio, el sonido cambia, se nota que se han prendido los micrófonos. Asimismo, en la escena previa se muestra la preparación de la situación de entrevista, se escuchan las voces de realizadores y de le antropólogo que entrevista, explicitando su presencia. Estos pasajes continúan con la intención de romper la ilusión de transparencia incorporando en el producto final el proceso de producción y la metodología empleada de forma manifiesta (Henley, 2001).

En estas situaciones, les antropólogos que estuvieron a cargo de entrevistar, solicitaron a les familiares que les volvieran a contar fragmentos significativos de sus historias, con el objetivo de incluirlas en este nuevo proyecto. De manera que, si bien las entrevistas eran abiertas, elegimos diseñar preguntas que consiguieran profundizar algunas vivencias, situaciones y recuerdos, en base a ese conocimiento previo.

Además de volverse hacia la propia práctica, mostrar el proceso de filmación y dar entidad a la presencia de realizadores y cámara en el campo, la reflexividad en el documental *Madres* la podemos rastrear en el modelo de participación propuesto entre quienes intervinieron en su realización. El filme prioriza las autodescripciones nativas frente a la interpretación antropológica, la autorreferencia

de las interlocutoras, es decir, “interesa filmar la expresión de los propios actores culturales hablando sobre ellos mismos y lo que piensan que hacen” (Ardèvol, 1994, p. 118). Al dar lugar a las versiones de nuestros interlocutores, a sus formas narrativas y suposiciones culturales, las personas frente a la cámara pueden pensarse de alguna manera como coproductores. No se busca “traducir” sus relatos ni sobreanalizarlos. Sin embargo, en las escenas donde aparecen interlocutores y antropólogos, la cámara acompaña o se ubica en torno a la posición del antropólogo. Esta fue una manera de poner en evidencia que, a pesar de los esfuerzos de generar dinámicas más participativas, el control, la mirada dominante, termina perteneciendo a quienes producimos el audiovisual.

Asimismo, en las actividades de intervención que se abordan en el documental se muestra el encuentro entre madres y familiares, antropólogos y realizadores, pero también, cómo cada actor se reconoce parte de ese encuentro (MacDougall, 1991), para evidenciar la confluencia de proyectos políticos comunes. Tal como plantea Guarini (2014): “la imagen no vehiculiza sólo información sino también expresión, pero el valor etnográfico o antropológico de la misma no es una propiedad del objeto producido (la imagen) sino el producto de una relación entre las partes que la constituyen” (p. 113). En lo que sigue problematizaremos cómo, dentro del modelo de representación más reflexivo, conseguimos enfocar este proyecto dentro de la antropología colaborativa.

Hacia una antropología colaborativa

Más allá de que la investigación etnográfica esté fundamentalmente atravesada por distintos procesos de colaboración, nos referimos a una serie de trabajos que nos proponen pensar en la colaboración y el compromiso como apuestas políticas (Katzer & Manzanelli, 2022; González Granados, 2016; Zirió Pérez, 2015; Bermúdez et al., 2021), y que implican un desplazamiento de un trabajo *sobre* a un trabajo *con* (Fernández Álvarez et al., 2022). En este sentido, Katzer (2022) señala la importancia de pensar a

nuestros interlocutores no solo como socios epistémicos o coteorizadores desde la perspectiva de Rappaport (2007), sino como socios políticos, en la medida en que “se fijan las coordenadas de un compromiso de acción colectiva compartida, así como de definición conjunta de metas respecto a una preocupación pública común” (Katzner, 2022, p. 16). Ahora bien, para que una iniciativa sea “en colaboración” depende sobre todo de la posibilidad de que los proyectos puedan establecer áreas comunes donde les involucra- des puedan combinar y materializar diferentes apuestas y modalidades de trabajo. Más allá de cuestiones normati- vas, consideramos que en cada proyecto se definirán los términos de la participación, especialmente si trabajamos junto con personas atravesadas por situaciones límites, como en nuestro caso. Coincidimos en que “las formas de lo común que configura la etnografía son fluctuantes de acuerdo a la dinámica propia de la micro-historicidad del proceso colaborativo” (Katzner, 2022, p. 17).

Como dijimos, el Núcleo de Antropología de la Violencia, Muerte y Política ya articulaba proyectos con diversos colectivos, organismos de derechos humanos y organiza- ciones sociales. Entre esas actividades de intervención, se destaca la muestra de fotografías y objetos “Entre altares y pancartas”. La mencionamos especialmente porque formó parte privilegiada del documental. Se trata de una muestra itinerante que congrega casos de violencia institucional/ policial y linchamientos producidos desde el retorno a la democracia hasta el presente. Desde una mirada colaborativa y próxima a lo que Segato (2015) define como una “antropología por demanda”, con estos proyectos buscamos producir reflexiones como respuestas a las inquietudes y propósitos de nuestros interlocutores. Así, los proyectos se van delineando en encuentros dialógicos con las personas y los grupos con los que trabajamos.

El corpus de imágenes que componen la muestra se fue conformando por aquellas fotografías que les familiares nos pedían o compartían de todos los lugares que, en tanto memoriales, santuarios o espacios sacralizados, les resultaban significativos. Asimismo, incluimos fragmentos escritos de los relatos sobre los casos desde las propias versiones

familiares, usualmente menos conocidas y legitimadas que los discursos policiales y judiciales. Luego de imprimir las imágenes realizamos un trabajo de selección conjunta de fotografías, acompañadas de charlas informales y entre- vistas, y de un ejercicio reflexivo de devolución de aquello que los familiares eligen para completar sus altares. Con estos materiales “reprodujimos” las imágenes de los alta- res y grutas impresas. Sin embargo, desde la primera vez que armamos la muestra, a estas “imágenes-objeto” se les enciende velitas, se los acompaña con recuerdos y flores, se les reza, se les escriben cartas y mensajes, se los rodea de pertenencias, se los acaricia, se los llora. Es decir que los familiares los convirtieron en nuevos altares y grutas.

En la medida en que los integrantes del Núcleo de Antropología de la Violencia, Muerte y Política ya conocían a los familiares, fue necesario ir desarrollando progresiva- mente nuevas empatías entre quienes conformaban este nuevo proyecto –el documental–, a través de encuentros de antropólogos y realizadores, y de estos equipos con los familiares. Creemos que estas prácticas de investigación e intervención antropológicas, más aún cuando existen imágenes de por medio, deben integrarse y remitirse a un entramado de relaciones de confianza.

En reuniones previas a las primeras filmaciones, des- arrolladas entre los equipos de investigación y de rea- lización, acordamos que el primer acercamiento con las *madres* protagonistas del documental sería en la Marcha de la Gorra. Esta marcha es emprendida por distintos co- lectivos y organizaciones sociales que, como se mencionó anteriormente, reclaman por situaciones de hostigamiento y abuso policial, por la arbitrariedad de las detenciones en la vía pública y los casos de violencia letal. La movili- zación incluye una caminata con pancartas y cánticos de protesta, así como también performances, bailes y pintadas (Bonvillani, 2015), por lo que muchas personas filman lo que ven a medida que la marcha se desplaza.

En ese contexto, las *madres* están acostumbradas a ser filmadas y por esa razón consideramos que era una buena oportunidad para que el equipo de realización, que no las conocía de antes, las contactara. En esa primera filmación

se formaron dos grupos de antropólogos y documentalistas que acompañaron a dos grupos de *madres*. El objetivo era filmarlas en los preparativos y durante la caminata desde la intersección de las calles Colón y General Paz —esquina icónica en la ciudad de Córdoba— hasta la Casa de Gobierno de la provincia, donde usualmente culmina.

En cuanto al vínculo a construir, el desafío para los realizadores fue mayor en las escenas más íntimas, como las entrevistas antropológicas en la casa de las protagonistas. Allí, a los realizadores audiovisuales les resultaba difícil establecer un vínculo con las *madres*, su rol se desdibujaba/superponía con el del antropólogo en el campo. Algunos protagonistas identificaban a los realizadores como “cineastas”, otros como “prensa”, otros como antropólogos. La relación con los interlocutores, sobre todo con quienes serían luego protagonistas del documental, se fue consolidando a lo largo de las filmaciones que se realizaron desde fines de noviembre de 2016 hasta marzo de 2018.

Por su parte, la decisión de incorporar o no a los antropólogos como participantes dentro del documental implicó un largo proceso reflexivo por parte del equipo de investigación y de los realizadores. En especial discutimos sobre cómo mantener el hilo argumental sin que la presencia de investigadores o de realizadores en escena fuera tan central que opacara la importancia de la historia o el protagonismo de los familiares.

Lo que nos interesaba a los antropólogos no era mostrar solamente la tarea que llevábamos adelante como etnógrafos “tradicionales”, sino que la presencia de los antropólogos en escena explicitara los entramados de relaciones construidas a partir de las actividades de intervención coorganizadas. Así, se consensuó que los antropólogos fueran incorporados interviniendo en los procesos de visibilización de las causas de los familiares, charlando, armando la muestra “Entre altares y pancartas” y presentándola. Es decir, como parte de las mismas actividades colaborativas que habitualmente desarrollamos. Escenas del montaje y de las inauguraciones en Tribunales II, en la Legislatura y en el barrio de Exequiel fueron traduciendo esos vínculos en imágenes. Las otras instancias en las que decidimos

privilejar la filmación de esos encuentros refieren a las entrevistas más formales o a las charlas producidas en las viviendas y los recorridos en los barrios con los familiares.

Lejos de considerarla un obstáculo o de intentar reflejar discursos “objetivos”, la incorporación en el cuadro de los antropólogos trató de mostrar cómo se producen los encuentros con los familiares. Es en ese contexto y ante esas personas que nuestros interlocutores se expresan. Asimismo, no se trata de cualquier tipo de encuentro, sino que implica producir “saberes implicados o situados”, es decir cómo investigadores y realizadores forman parte de las tensiones, las disputas y de los compromisos ético-políticos que se generan en torno a la problemática de la violencia policial en sectores empobrecidos económicamente. Incluir la presencia de investigadores —y de realizadores— buscaba explicitar esos posicionamientos.

Por su parte, para los realizadores, el audiovisual debía responder a un audiovisual de comunicación científica, debido a sus experiencias previas y en tanto consideraban que debería ser para “público general”. En esa estructura documental, los antropólogos tampoco podían quedar fuera del cuadro filmado, sino que eran una parte importante para representar la interacción que el trabajo antropológico y de intervención supone.

Las expectativas de los familiares respecto del documental también fueron debatidas. Si bien ya teníamos vínculos de confianza y de amistad, nuevos aspectos iban surgiendo, en especial, qué cuestiones legales debíamos considerar. Las *madres* tuvieron que sacrificar explicitar los nombres de los supuestos responsables en aquellos casos en que no hubiera una sentencia judicial que respaldara las acusaciones. Este hecho sin dudas las decepcionaba y cambiaba sus objetivos de participación. Otra de las cuestiones surgió respecto de la categoría en la cual inscribir sus casos. Como veremos más adelante, las *madres* hablaron de *gatillo fácil*, nosotros de violencia institucional/policial. Una de las cuestiones más sugerentes fue que las *madres* asociaron su colaboración en el documental como una forma de *mantener vivos* a sus hijos, por lo que el proyecto podría resguardar las memorias de sus seres queridos.

Por otro lado, se había planteado que les antropólogos, que no podían asistir a todas las instancias de filmación, realizaran visionados regulares de las imágenes filmadas. De acuerdo con las posibilidades, se realizó una sola reunión de visionado del material: entrevista a Gabriela y a su hermana Romina; familiares de Rodrigo; la inauguración de la Muestra itinerante “Entre altares y pancartas” en la Legislatura en 2017 y escenas tomadas en Tribunales II cuando Gabriela se entera que sobreyeron al único policía imputado. Esa reunión, en la que participaron menos integrantes y en la cual el eje de discusión no estaba pautado puramente desde la investigación previa, fue importante para relajar expectativas y exigencias. Allí, se pusieron en común otras cuestiones que veníamos conversando con todo el equipo de investigación que intervenía activamente de la instancia de realización documental, y que ayudaron a definir filmaciones futuras, tales como incorporar otros materiales filmados por les antropólogos con anterioridad, formas de edición y posibilidades de visionar las imágenes con las *madres* antes de la edición final. La mediación de la cámara crea una dialéctica reflexiva no solo entre investigador e investigado (Mardones & Riffo, 2018), sino que complejiza las interacciones de todos quienes están involucrados en su producción.

La metodología propuesta incluía el trabajo de las imágenes junto a les protagonistas. Este proceso consistió en compartir el visionado del corte final del documental, por lo que concertamos tres encuentros, uno con cada familia. El primero de ellos fue en el Pabellón Argentina, lugar de trabajo de les realizadores que se encuentra en la Ciudad Universitaria. Allí asistieron familiares de Güeré: su mamá, su tía, su novia y el pequeño hijo de Güeré. Luego, fuimos al barrio de Exequiel. En la casa de su mamá, Silvia, nos esperaba ella junto con Lorena y su papá. Finalmente, parte del equipo de realizadores visionó el documental junto a Gabriela, la mamá de Rodrigo, en su casa.

En los tres encuentros el documental se miró en completo silencio. Les familiares de Exequiel fueron los más habladores, pero comentaban el look totalmente

diferente de Lorena. En los meses que pasaron desde las filmaciones hasta el visionado, ella había cambiado el corte de pelo y había *aflojado* con la lucha. En ningún momento hubo críticas que comprometieran el contenido del documental, por lo que esa instancia no generó cambios en el corte final. El documental se estrenó el 28 de noviembre de 2018 y fue cubierto por varios medios. Las madres estuvieron presentes en el evento y tomaron la palabra al finalizar la proyección.

Las imágenes filmadas —el documental y las filmaciones en bruto— fueron entregadas a cada una de les interlocutores como parte de esta metodología, asumiendo el uso activo que ellas podrían hacer de estas grabaciones (Macdougall como se cita en Mardones & Riffo, 2018, p. 24). Al entregar el material, les dijimos que podrían usarlo para lo que quisieran o necesitaran. Sin embargo, más importante que el material mismo fue que quedáramos a disposición para continuar en el futuro con el intercambio de esas u otras imágenes.

Pudimos rastrear luego que algunas imágenes del documental, mezcladas junto a otras producidas por las *madres* u organizaciones que las acompañan en su lucha, forman parte de sus activismos, resignificándolas en distintos contextos. En ese sentido, cabe reconocer como parte del propio proceso que los conocimientos producidos colaborativamente se fueron difundiendo y replicando en distintos espacios.

A casi cuatro años del estreno del documental, Gabriela remarca lo que significó en términos de visibilidad y reconocimiento.

Lo que nunca me voy a olvidar, es el alcance y la visibilidad del documental. ¡En la feria donde trabajo mis compañeros me gritaban de otros puestos: ¡sos famosa! ¡¡¡Saliste en el diario!!! Era la foto que estamos con la [nombre tía Caso 1] que salió cuando se presentaba el documental. Yo tengo todos guardados esos diarios. Me gustó la visibilidad, que se muestre mi casa...

Incorporar y tensionar conceptos abstractos en y a partir del documental

Así como el trabajo de campo etnográfico busca ir problematizando aquellos aspectos de la vida social que van tornándose significativos durante el proceso de investigación, la selección del material filmado también implicó ir (re)considerando aquello que se tornaba revelador en el mismo proceso de encuentro entre interlocutores y antropólogos (Rollwagen, 1995).

Para este apartado nos enfocaremos en presentar algunos conceptos teórico-metodológicos que se trataron de representar y poner en tensión en imágenes en el documental. Para ello consideramos no solo las investigaciones etnográficas previamente realizadas —y que ya contaban con publicaciones escritas en revistas científicas—, sino también las que surgen, desde la perspectiva de la etnografía colaborativa implicada en el proyecto, de nuestros interlocutores como coteorizadores. Coincidimos con Rappaport en que “el campo opera como lugar para crear conceptualizaciones, en contraste con la idea de campo como espacio de recolección de datos” (Rappaport, 2007, p. 207).

El concepto de *Justicia* fue uno de los constructos más trabajados. Este término implica, por un lado, la búsqueda de una justicia formal, en Tribunales y llevada adelante por *madres* y familiares de las víctimas en las diversas instancias judiciales ordinarias. Y, por otro lado, otras formas de justicia y territorialización de las muertes que se dan en el marco de los procesos de activismo familiar y barrial, y que buscan dotar de sentido a esas muertes, cómo deben ser interpretadas, leídas y conmemoradas (Bermúdez, 2019). Esta última forma de abordar las prácticas políticas desarrolladas por los familiares desde lo micro, más allá de la justicia oficial, formó parte de un hallazgo etnográfico del equipo. Filmar esos espacios, conocer qué elementos están allí dispuestos en las grutas, altares y murales, responde a estas prácticas de conmemoración de los muertos, donde los familiares pueden contar lo que pasó desde

sus propias versiones, emociones y vivencias. Durante las filmaciones los familiares volvieron a recalcar la importancia de incorporar esa materialidad de la memoria al documental.

En cambio, para el primer punto, teníamos una serie de complicaciones. Queríamos representar en imágenes el recorrido por espacios del ámbito judicial formal. El proceso fue sin dudas más largo, ya que al testimonio de las madres era necesario sumarle contexto para poder transmitir y hacer comprensible lo que planteaban en sus demandas. El grado de avance del trabajo de investigación brindó una gran precisión conceptual para filmar. Fue posible filmar las largas esperas, la falta de acceso cotidiano al mundo de Tribunales, las trabas constantes, las dificultades de conocer un mundo nuevo que parece inalcanzable. En este punto fue importante también el aporte de los realizadores a partir de la búsqueda de acciones a filmar, de eventos que no se relacionaban directamente con todos los protagonistas del documental. Abrir el juego y estar atentos a estas posibilidades implica considerar las interacciones entre sujetos autónomos que participan activamente en el documental (Canals, 2010).

Una de las escenas producto de esta búsqueda es la secuencia filmada Tribunales I. Allí, abogados y familiares de víctimas de *gatillo fácil* tienen la intención de entregar un petitorio al fiscal general de la provincia de Córdoba, quien muestra reticencias para recibirlos. En el documental, a lo largo de su camino dentro de Tribunales hasta llegar a la oficina del fiscal, se muestran las trabas físicas y simbólicas constantes: los controles policiales a los que son sometidos, la negativa a recibir a los familiares, las esperas en los pasillos, hasta que finalmente sólo los abogados pueden entrevistarse con el fiscal general. Esas imágenes condensaron las experiencias que las madres nos relataban constantemente y que surgían en el trabajo etnográfico previo.

Otro término trabajado es la categoría *negro*. Este concepto atraviesa la investigación antropológica y resulta explícitamente pronunciado numerosas veces en el discurso de los interlocutores. Los jóvenes que mueren en

manos de la policía por *gatillo fácil* cumplen en general con el estereotipo de jóvenes varones provenientes de clases populares con determinados consumos culturales (forma de vestir, consumo de música vinculada al cuarteto, etc.) (Blázquez, 2008). Como dijimos, usualmente las historias de estos jóvenes no se problematizan ni se contextualizan en los medios hegemónicos; tampoco se da lugar a sus propias versiones.

En Argentina, el proyecto modernizador se vinculó con un proceso de homogeneización y construcción de una ciudadanía blanca y europea. Ese proyecto de transformación social que se puso en marcha hacia fines del siglo XIX, buscando conformar una comunidad nacional “civilizada”, favoreció la configuración de una nación formada por ideales extranjeros para cambiar hábitos culturales concebidos como negativos y que la población nativa representaba. De modo que “los componentes ‘negro’ e ‘indígena’ fueron instituidos como las huellas ausentes de la genealogía nacional” (Grimson & Soria, 2017, p. 97). El relato fundante de la Argentina, según advierte Grimson, se construyó sobre un proceso hegemónico que fue articulando un proceso de invisibilización de la diversidad. Según Blázquez (2008) la palabra *negro*, en el sentido común nacional y por lo tanto blanco, no está vinculado al color de piel sino a su alma. Los “negros y negras de alma”, de acuerdo con el punto de vista de quienes no se describen a sí mismos como tales, se caracterizarían en el plano estético por su “mal gusto” (mersas); y en el plano ético por su falta de dedicación al trabajo (vagos) y su carácter peligroso (chorros).

Un momento importante en este proceso, por medio del cual la raza se desprende parcialmente de los cuerpos, puede reconocerse en los años 40 y 50 del siglo XX, época de surgimiento del peronismo y del término “cabecitas negras”. De esta manera se referían la oligarquía local y algunos sectores de las clases medias urbanas a los migrantes provenientes del interior que llegaban a las grandes ciudades –especialmente a Buenos Aires– para trabajar en los sectores industriales

en desarrollo. Estos nuevos negros provenían entonces ya no del África ni de Europa, sino del interior del país. En este punto, nos interesa retomar el concepto de raza como signo (Segato, 2007), ya que permite abordarlo en una dualidad que se corresponde con el abordaje etic/emic de esta categoría. A lo largo del documental es posible rastrear imágenes y testimonios que dan cuenta de cómo el término raza depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación. Es el contexto histórico de la lectura y no una determinación del sujeto lo que lleva al encuadramiento, al proceso de “otrosificación” y consecuente exclusión (Segato, 2007).

Llevada esta cuestión a los casos de violencia institucional, los jóvenes que poseen un cierto fenotipo o lucen determinados adornos corporales suelen ser detenidos arbitrariamente por la policía por “portación de cara”. De manera que:

Con esta frase, que repite de manera diferente e ironiza la “portación de armas” como causa de detención, los sujetos procuran denunciar la discriminación policial de la que son víctimas. Estos jóvenes se presentan como trabajadores, estudiantes, dedicados a su familia, en síntesis, buenos ciudadanos que sufren el acoso policial por sus formas corporales (Blázquez, 2008, p. 16).

En las escenas del documental sobre la muestra itinerante “Entre altares y pancartas” se pueden ver imágenes de las víctimas en situaciones familiares que muestran sus vidas cotidianas, con sus redes de afecto y sus deseos. Asimismo, en el proceso de legitimación de las demandas de justicia, las *madres* inscriben las reputaciones de sus hijos dentro de valores hegemónicos relacionados con el trabajo, la amistad, la familia (Bermúdez, 2019).

En ese sentido, la escena en Tribunales es muy elocuente en cuanto a cómo una institución fundante del estado nación argentino, como el sistema judicial, crea sus otros significativos en su interior. En esa caminata

desde el exterior al interior de Tribunales se muestra cómo las instituciones estatales son otrisificadoras, alterofílicas y alterofóbicas (Segato, 2007). Como dijimos, les abogades lideran la marcha y todo el grupo de familiares debe lidiar con la interrupción de su paso por parte de diversos agentes policiales. Finalmente, solo se les permite acceder a la oficina a les abogades, y les familiares quedan afuera fuertemente custodiados por policías.

Los altares, las marchas públicas y la confrontación con los poderes estatales pueden ser leídos como pedagogías ciudadanas (Segato, 2007), ya que, en estas acciones, familiares y allegados de las víctimas actúan de forma deliberada para interferir en el curso de la historia, asociando el signo raza no a un lugar de opresión sino de (re)creación desde sus propias versiones y experiencias frente a la vida y a la muerte, disputando los sentidos de las muertes de sus hijos (Bermúdez, 2019).

“Ser negro” es tomado durante su lucha como un valor, no a partir de un propio deseo de diferenciarse sino como contradiscurso después de vivir experiencias extremas que les colocan como sujetos marcados como la otredad en la sociedad, identidades residuales o periféricas (Segato, 2007). El documental en sí mismo se inscribe en esas pedagogías, intentando instalar nuevos sentidos vinculados a la violencia institucional para “modificar gradualmente la forma como miramos y leemos el paisaje humano en los ambientes por los que transitamos” (Segato, 2007, p. 143). En varios pasajes, las *madres* asocian los abusos y arbitrariedades que padecen sus hijos con la clase social a la que pertenecen. Cada vez que se inaugura la muestra itinerante y las madres presentan sus casos lo hacen tratando de desnaturalizar esos presupuestos de sentido común en torno a sus pertenencias. Lejos de negarlas, las exponen para provocar indignación. Incluso en momentos de mayor distensión, las burlas y la ironía (Radcliffe-Brown, 1940/1986; Pitt-Rivers, 1979) se convierten en herramientas utilizadas para revelar y discutir el desprestigio que muchos le adjudican a la organización a la que pertenecen porque *acá estamos las mamás de los negros*.

Otro constructo teórico es el de “activista familiar”. En la investigación antropológica, este concepto es fundamental para analizar la intervención política en la esfera pública de familiares y allegados de las víctimas para reclamar justicia. De esta manera la investigación retoma y amplía este concepto definido por Pita (2010) para complejizar cómo, a pesar de que exista una tradición en la que los referentes empíricos de la lucha son especialmente las *madres*, el aporte de vecines, amigos y familiares resulta fundamental para construir una muerte como condenable. Sin embargo, las *madres* ocupan un lugar importante para moralizar al muerto y tornarlo un caso denunciante, para legitimar su intervención y reconocimiento públicos (Bermúdez, 2015). Vinculado a una tradición histórica que comenzó con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, las narrativas de quienes reclaman contra la violencia estatal resignifican nuevamente nociones ligadas a los lazos primordiales: madres del dolor, madres de piqueteros asesinados, padres de Cromañón (Da Silva Catela, 2008), extendiéndose simbólicamente a otras personas y colectivos (Vecchioli, 2014).

El activismo familiar con la centralidad de la *madre* (a veces encarnada simbólicamente por otra figura femenina como hermanas o tías) en el documental se percibe desde el mismo título elegido, con la intención de marcar esa extensión y continuidad de lucha. También buscamos aportar algunas herramientas que problematicen el proceso por el cual algunos familiares se convierten —o no— en activistas. Tal es el caso de Gabriela, mamá de Rodrigo, quien, a pesar de que la muerte de su hijo no cuente con la legitimidad necesaria por tratarse de una víctima no-inocente, consigue posicionarse en el entramado de colectivos y organizaciones expertas. Como queda claro en varios pasajes, Gabriela busca superar las acusaciones de la víctima culpable, reconociendo la responsabilidad que podría haber tenido su hijo. Inscribe su reclamo en el fundamento de los derechos humanos: *lucho por el derecho a vivir que tenía mi hijo*, dice.

Finalmente, las categorías que se pusieron en tensión a partir del documental se vincularon con aquellas que denominan la violencia policial/institucional como *gatillo fácil*. Sucedió al finalizar la entrevista filmada con Gabriela. Como parte de la Coordinadora de Familiares de Víctimas de Gatillo Fácil, ella habló de la categoría de *gatillo fácil*, entendida como una práctica represiva del Estado. Desde nuestro punto de vista, cierto supuesto de irracionalidad subyace a esa noción como si la violencia y arbitrariedades no respondieran a una política explícitamente planificada de los gobiernos, sino solo a la falta de *expertise* de agentes que no sabrían operar. De todos modos, en ambos casos coincidíamos en señalar que los responsables no solo incluyen a agentes policiales (Tiscornia, 2008). Es esta mirada compartida la que nos permitió sostener ambas nociones en el documental y en el sentido en que Mariza Peirano (1992) entiende a la etnografía, esto es, como un diálogo o confrontación entre las teorías nativas y la de los etnógrafos.

Reflexiones finales

En este artículo buscamos reflexionar sobre los modelos de representación implicados y sobre el proceso de trabajo colaborativo en torno al documental *Madres*, que enmarcamos como un proyecto de cine de comunicación etnográfico (Ardèvol, 1994).

En este análisis se intentaron evidenciar algunas decisiones que nos permitieron imbricar etnografías textuales basadas en trabajos de campo extendidos en el tiempo, las actividades de intervención de antropólogos desde el enfoque de las etnografías colaborativas –entre las que se centra el mismo documental– y la combinación de modelos de representación.

La metodología reflexiva nos atravesó desde los inicios del trabajo, y a medida que pasaban las instancias de filmación y conversaciones se hizo más evidente la necesidad de la constante mirada sobre nuestro hacer en el campo. Asimismo, comprendimos que la

mediación de la cámara crea una dialéctica reflexiva no solo entre investigador e investigado (Mardones & Riffo, 2018), sino que complejiza las interacciones de todas las personas involucradas en la producción de imágenes. En el documental primaron una combinación fluida de modelos de representación. Para cuestionar el objetivismo que el modelo observacional estimula, y poner en evidencia que lo que se está mirando es una construcción, se trabajó con el afuera de campo para dar cuenta de la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación (Nichols, 1997). El modelo pretendidamente reflexivo buscó explicitar en el documental la participación de los antropólogos, *madres* y familiares en los mismos entramados políticos de los que forman parte.

A pesar de los esfuerzos de aplicar una antropología colaborativa a lo largo de todo el proceso, dificultades vinculadas a la realidad que atraviesan nuestras interlocutoras –las *madres* y familiares– los tiempos institucionales requeridos para producir audiovisuales y realizar las rendiciones correspondientes, como así también los tiempos y actividades de realizadores y antropólogos, nos impidieron poder profundizar en esta metodología a lo largo de todo el proceso. Por lo tanto, a pesar del intento de correalización entre todos los intervinientes, el documental siguió respondiendo en buena medida a una mirada parcial y selectiva de quienes dirigimos el proceso de realización.

Sin embargo, resaltamos la importancia de generar confrontaciones entre las perspectivas de las personas involucradas, para un cuestionamiento de las visualidades comprometidas en los proyectos audiovisuales. En ese sentido, la antropología visual supuso un proceso colaborativo, reflexivo y situado en relación con la politización de las imágenes. Con este proceso nos referimos a la posibilidad de generar proyectos colaborativos en los que, adecuados a las posibilidades de los participantes, se acuerden objetivos de colaboración comunes. La tarea antropológica puede contribuir en un doble sentido, al interpretar con una mirada más

global lo que observa y, al mismo tiempo, al potenciar con su análisis la coproducción de saberes.

Conforme a ello, creemos que el documental contribuyó a visibilizar las versiones de los familiares sobre las muertes, mostrando la complejidad de las prácticas políticas que desarrollan; a legitimar algunos de sus activismos familiares cuestionando la división entre las “buenas” y “malas” víctimas; y, sobre todo, a generar conocimientos que podrán ser retomados, resignificados y puestos en circulación por sus protagonistas, como parte de la politización de esas imágenes.

Referencias

- Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video. Tomo 1*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra]. Versión electrónica de la autora. https://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_tesis.pdf
- Ardèvol, E. (1996). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, (10). https://www.academia.edu/704870/Representaci%C3%B3n_y_cine_etnogr%C3%A1fico
- Bermúdez, N. (2011). *Y los muertos no mueren. Una etnografía sobre clasificaciones, valores morales y prácticas sobre muertes violentas (Córdoba, Argentina)*. Editorial Académica Española.
- Bermúdez, N. (2015). "Algo habrán hecho...": Un análisis sobre las contiendas morales en el acceso a la condición de activista familiar en casos de muertes violentas (Córdoba, Argentina). *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (25), 59-73. <https://doi.org/10.7440/antipoda25.2016.03>
- Bermúdez, N. (2019). Grutas y altares moralizados. O de cómo territorializar las muertes violentas en sectores populares (Córdoba, Argentina). *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 9(2), 1-24. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3267>
- Bermúdez, N. (2020). Entre murales, grutas y altares. Una etnografía sobre trayectorias de familiares de víctimas "no inocentes" (Córdoba, Argentina). En M. Pita & S. Pereyra (Eds.), *Movilización de víctimas y demandas de justicia en la Argentina contemporánea* (pp. 259-282). Teseo Press.
- Bermúdez, N., Blázquez, N., Cabrera, N., & Koopmann, A. (Comps.). (2021). *Uno hace lo que puede, ¿no? Visualidades en tiempos de pandemia*. Consejo Nacional Investigaciones Científicas Técnicas.
- Blázquez, G. (2008). Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina). *Estudios en Antropología Social*, 1(1), 7-34.
- Bonvillani, A. (2015). Habitar la Marcha: notas etnográficas sobre una experiencia de protesta juvenil. *Universitas Psychologica*, 14(5), 1599-1612. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.upsy14-5.hmne>.
- Caminos Berton, F. (2018). "¿Justicia para quién?". *Una etnografía sobre prácticas y representaciones en torno a los sentidos de justicia en un proceso judicial vinculado a una muerte por violencia institucional. Córdoba, 2014-2016*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina]. Mimeo.
- Da Silva Catela, L. (2008). Derechos humanos y memoria. Historia y dilemas de una relación particular en Argentina. *Teoría e cultura*, 3(1-2), 9-20. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12123>
- Canals, R. (2010). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. (Con) textos. *Revista d'antropologia i investigació social*, (1), 91-106.
- Crisafulli, L. (2020). La Sangre Rebelada: duelo y muerte por Violencia Institucional. *Revista Apertura*, 3(3), 8-19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/apertura/article/view/31301>
- Fernández Álvarez, M. I., Florencia Pacífico, F., & Wolansky, S. (2022) ¿A qué llamamos colabor? La producción de conocimiento con organizaciones de trabajadores y trabajadoras. En L. Katzer & M. Manzanelli (Eds.), *Etnografías colaborativas y comprometidas contemporáneas* (pp. 45-74). Asociación Argentina de Geofísicos y Geodestas.
- García Sotomayor, C. (2020). El mural de Exequiel. Una mirada etnográfica sobre la trayectoria de los familiares en la (re)construcción de sentidos de una muerte violenta en Villa Boedo (Córdoba, Argentina). En M. Pita & S. Pereyra (Eds.), *Movilización de víctimas y demandas de justicia en la Argentina contemporánea* (pp. 309-331). Teseo Press.
- González Granados, P. (2016). Hacia una Antropología compartida. Reflexiones, experiencias y propuestas acerca de la fotografía participativa en investigación antropológica. *Revista Antropología Social*, 25(1), 61-84. https://doi.org/10.5209/rev_RASO.2016.v25.n1.52625

- Guarini, C. (2014). Filmando la alteridad. En C. Guarini & M. Angelis (Eds.), *Antropología e imagen. Pensar lo visual* (pp.113-121). Sans Soleil Ediciones.
- Grimson, A., & Soria, S. (2017). Diferencia y desigualdad en las migraciones. En A. Grimson & G. Karasik (Eds.), *Estudios sobre diversidad cultural en la Argentina contemporánea*. (1.ª ed.) (pp. 97-140). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Henley, P. (2001). Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica. *Desacatos*, (8), 17- 36. <https://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n8/n8a2.pdf>
- Katzer, L. (2022). Más allá de la co-teorización: formas comunes de la etnografía colaborativa. En L. Katzer & M. Manzanelli (Eds.), *Etnografías colaborativas y comprometidas contemporáneas* (pp. 16-44). Asociación Argentina de Geofísicos y Geodestas.
- Katzer, L., & Manzanelli, M. (Eds.). (2022). *Etnografías colaborativas y comprometidas contemporáneas*. Asociación Argentina de Geofísicos y Geodestas.
- MacDougall, D. (1991). Whose Story Is It? *Visual Anthropology Review*, 7(2), 2-10. <https://doi.org/10.1525/var.1991.7.2.2>
- Mardones, P., & Riffo, R. (2018). *¿Y para dónde vamos? Antropología Audiovisual en América Latina* (1.ª ed.). Caronte.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Pellón, I. (2016, 6-8 de junio). *Trabajo y Conflicto Social: los carreros de Córdoba y sus emociones en conflicto* [Ponencia]. II Congreso de la Asociación Argentina de Sociología, Villa María, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-046/147>
- Peirano, M. (1992). A favor da etnografía. *Série Antropologia*, (130), 1-21. http://www.marizapeirano.com.br/livros/a_favor_da_etnografia.pdf
- Pita, M. (2010). *Formas de morir y formas de vivir. El activismo contra la violencia policial*. Ediciones El Puerto.
- Pitt-Rivers, J. (1979). *Antropología del honor o política de los sexos. Ensayos de antropología mediterránea*. Editorial Crítica.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1986). Sobre las relaciones burlescas. En *Estructura y función en la sociedad primitiva* (pp. 107-122). Planeta-Agostini. (Trabajo publicado originalmente en 1940).
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, (43), 197-229.
- Rollwagen, J. (1995). La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico. En E. Ardévol, & L. Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico* (pp. 325-362). Diputación Provincial de Granada.
- Rouch, J. (1974). The Camera and Man. *Studies in Visual Communication*, 1(1), Article 6.
- Ruby, J. (2000). *Picturing Cultures: explorations of films and anthropology*. The University of Chicago.
- Schneider, A. (2021). *Expanded Visions. A new Anthropology of the moving image*. Routledge.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros. raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Prometeo.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.
- Tiscornia, S. (2008). *Activismo de los derechos humanos y burocracias estatales. El caso Walter Bulacio*. Ediciones del Puerto; CELS.
- Vecchioli, V. (2014). La recreación de una comunidad moral y la institución de un relato legítimo sobre los derechos humanos en la Argentina. *PUBLICAR - En Antropología y Ciencias Sociales*, 12(17), 67-94. <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/209>
- Zirión Pérez, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (78), 45-70.

Filmografía

Bermúdez, N. (Productora), & Cordera, J. (Directora). (2018). *Madres* [Película en DVD]. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. www.ceppa.unc.edu.ar

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

N. B. ha contribuido en a, b, c, d, e; J. C. en a, b, c, d.

Editor responsable: L. D.