



---

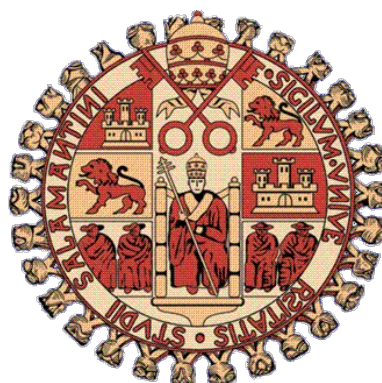
**Universidad de Salamanca**

Instituto Universitario de Iberoamérica

---

Programa de Doctorado en  
*Estudios Latinoamericanos*

---



**Narrativas y miradas Kaiowá y Guaraní:  
Un análisis antropológico de la autoimagen  
expresada en sus producciones audiovisuales**

Director  
Dr. D. Ángel B. Espina Barrio

Tesis doctoral presentada por el Ldo.

**D<sup>a</sup>. NATALY GUIMARÃES FOSCACHES**

Septiembre de 2015

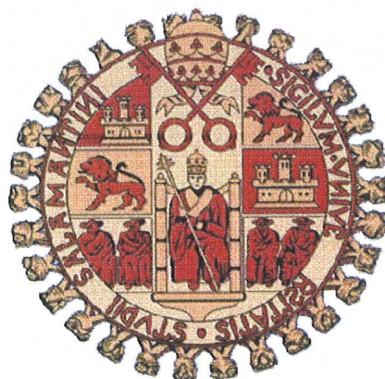
---

**Universidad de Salamanca**  
Instituto Universitario de Iberoamérica

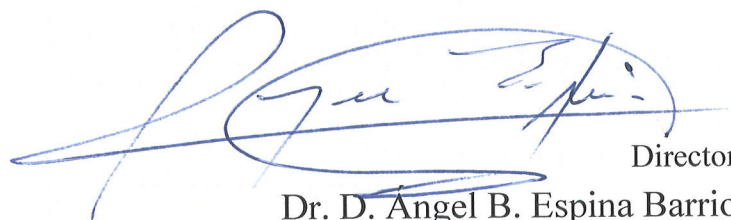
---

Programa de Doctorado en  
*Estudios Latinoamericanos*

---



**Narrativas y miradas Kaiowá y Guaraní:  
Un análisis antropológico de la autoimagen  
expresada en sus producciones audiovisuales**

  
Director

Dr. D. Ángel B. Espina Barrio



Tesis doctoral presentada por el Ldo.

**D<sup>a</sup>. NATALY GUIMARÃES FOSCACHES**

Septiembre de 2015

*“Homens do passado pisando no futuro, vivendo no presente  
Há três tipos de gente: os que imaginam que acontece, os que não sabem o que  
acontece e nós que faz acontecer (...) Unido a gente fica em pé, dividido a gente cai”.*  
**Sabotage- Um bom lugar**

**En homenaje a mi grande maestro  
ANTONIO BRAND (*in memoriam*) y mis referencias de vida,  
mis padres, ANTONIO y SANDRA y mi abuela, AUTA**

## AGRADECIMIENTOS

Después de dos años de máster y seis de doctorado encierro este ciclo y empiezo uno nuevo con la conclusión de este trabajo y con la seguridad de que he encontrado mi camino, mi propósito de vida.

Parafraseando la expresión que mi sabia madre, Sandra, suele repetir: todos nosotros tenemos que cruzar nuestro propio desierto en búsqueda de nosotros mismos; de este modo, quiero expresar mi gratitud a todas las almas hermanas que encontré en mi camino.

Empezando por mi gente de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do “céu” (cielo) y de la tierra roja, fuente de vida y de guerra, donde nací y donde fue plantada la semilla de mis sueños que hoy veo germinar.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mis padres, mi manantial de amor inagotable, Antonio y Sandra que, además de apoyarme psicológicamente me ayudaron en la economía para que pudiera terminar mis estudios en Europa; a mi principal motivadora y tutora en la vida: mi abuela Auta; a mi inspiración, mi tía Lucy Idila; al hombre de corazón de diamante, mi hermano Leandro; a mi tío Romuald por ayudarme en mis comienzos; a las razones de mi esperanza en la humanidad, mis hermanos pequeños, María Izabel, Vinicius y Luiza y mis primos Caetano y Lorenzo; y a las amigas y compañeras de vida, Rafaela, Vanuza, Larissa y Marcela.

También quisiera dar las gracias a los profesores, investigadores y estudiantes que integran el Núcleo de Estudios e Investigaciones sobre los Pueblos Indígenas (NEPPI), la “escuela” donde nació y maduró mi pensamiento, el lugar donde aprendí a valorar y a contemplar la diversidad en todo su esplendor de manos de los profesores con sentido humano, Antonio Brand (*in memoriam*) que tanta falta me hace y Antonio H., que compartieron su sabiduría, me motivaron a buscar el conocimiento y me dieron alas.

Agradezco de todo corazón a los Kaiowá y Guaraní, especialmente a los habitantes de las tierras indígenas Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue, por abrir la puerta de sus casas, por contarme sus historias, por enseñarme muchísimas cosas pero, principalmente, a resistir en la espiritualidad y a los beneficios del *oguatá*. También quiero expresar mi gratitud a los jóvenes de la Asociación Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI) que cambiaron mi visión del mundo, que me demostraron que es posible vivir en este mundo a partir de los nobles valores de su cultura, en particular al amigo y compañero de trabajo que me abrió el camino y que tiene la capacidad de ver las cosas más allá de su superficie, Gilmar.

A los amigos del otro lado del charco (en Europa), agradezco a mi director de tesis, Ángel Espina, por haberme acompañado a lo largo de estos años de doctorado; a los profesores y funcionarios de la Universidad de Salamanca por la amabilidad y disponibilidad para ayudarme; al profesor José Carmelo Lisón Arcal por invitarme a sus clases y por iniciarme en el fascinante mundo de la Antropología visual; al maestro Massimo, por contagiarme con su entusiasmo, por las conversaciones, por inspirarme intelectual y personalmente; a los traductores y revisores, María, Lidia, Juan Carlos, Lisa, Renato, Dalva y Daniel, por la atención, por atender mis demandas en los momentos más inoportunos y por el trabajo impecable.

Quiero cerrar estos agradecimientos expresando mi eterna gratitud a los amigos, fuerzas de la naturaleza, que me cuidaron, me nutrieron y me ayudaron, sobre todo, en esta última etapa, la más dura, Camille y su madre Marie Claude Burgat, Izabel, Barbara, María Renée, Juan, Stephanie, Clemence y Amanda.





# Narrativas Kaiowá y Guaraní: Un análisis antropológico de la autoimagen expresada en sus producciones audiovisuales

## ÍNDICE

I. Introducción.....	1
1.1 Estado de la cuestión- La apropiación del cine y de las TIC a favor del empoderamiento Kaiowá y Guaraní.....	7
1.2 Preguntas de investigación.....	17
1.3 Hipótesis.....	17
1.4 Objeto de Estudio y objetivos.....	18
1.4.1 Objetivo general.....	18
1.4.1.1 Objetivos específicos.....	18
1.4.2 Objeto de estudio y muestreo de la población.....	19
1.4.2.1 Guyraroká .....	21
1.4.2.2 Panambizinho.....	22
1.4.2.3 TI Caarapó, aldea Te'Yikue.....	23
1.5 Procedimientos metodológicos.....	24
1.5.1 Etnografía.....	31
1.5.2 Análisis de las películas Kaiowá y Guaraní.....	35

## PRIMERA PARTE

2.. Marco teórico y antropológico de la investigación .....	37
2.1 Cultura, un concepto antropológico.....	37
2.1.1 Cultura como red y los mecanismos de control.....	42
2.1.2 Cultura como engranaje.....	44
2.1.3 Análisis de la cultura en el sistema cultural.....	45
2.2 Estudios Culturales.....	46
2.3 Poscolonialismo.....	48
2.4 Poscolonialismo, Colonialidad del Poder y Estudios Culturales en América Latina.....	49
2.5 El Poscolonial y el Posmoderno.....	51
2.5.1 Temporalidad disyuntiva.....	53
2.5.2 Entre-tiempo.....	54
2.5.3 <i>Agency, advocacy</i> y entre-lugar.....	55
2.5.4 Traducción cultural.....	57
2.5.5 Comunidad.....	60
2.6 Pensar en y desde la diáspora.....	62
2.6.1 Globalización cultural.....	63
2.6.2 Recuperación cultural.....	65
2.6.3 Poscolonialismo: el pensar desde la frontera y la crítica al universalismo.....	66
2.6.4 Transmodernidad.....	70
2.7 Una historia de hibridaciones.....	73
2.7.1 Mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización = hibridación.....	74
2.7.2 Modernismo y Modernización latinoamericana.....	75

2.7.3 Culturas híbridas.....	79
2.7.4 Descoleccionar.....	82
2.7.5 Desterritorializar y reterritoralizar.....	83
2.8 Antropología visual.....	87
2.8.1 Aportaciones del audiovisual y de las Nuevas Tecnologías para la antropología.....	88
2.8.2 Cine y antropología.....	90
2.8.3 Cine etnográfico, cine ficción y antropología visual.....	91
2.8.4 Etnograficidad y realidad virtual.....	93
2.8.5 Modos de representación y tendencias en el cine etnográfico.....	94
2.8.5.1.1 Cine explicativo.....	95
2.8.5.2 Direct cinema, observational cinema y cinema verité .....	95
2.8.5.3 Cine participativo y reflexivo.....	96
2.8.5.4 Cine reflexivo, autoreflexivo y autobiográfico.....	97
2.8.5.5 Cine evocativo y deconstruccionista.....	98
2.8.6 Autorepresentación.....	99
2.8.6.1.1 Autorepresentación audiovisual de los Pueblos Indígenas brasileños.....	100
2.8.6.1.2 Autoimagen.....	101
2.8.6.2.1 Juego de espejos.....	102
2.8.6.2.2 Nosotros, los indígenas.....	103
2.8.6.2.3 El Poder y la Cultura.....	105
2.8.6.2.4 Simulacro como estrategia.....	106
2.8.6.3 Tradición, mutación y autorepresentación.....	108
2.8.6.4 Vídeo indígena: instrumento de mediación cultural.....	114
3. Los Kaiowá y Guaraní: Una visión global y en el ámbito de Mato Grosso do Sul .....	116
3.1 Fundamentos de la Cultura Guaraní Tradicional y la Cultura Guaraní actual.....	118
3.1.2 Indumentaria.....	119
3.1.3 Música.....	123
3.1.4 Actividades de subsistencias y organización económica.....	126
3.1.4.1 La producción en la actualidad.....	129
3.1.5 Formación del ser Kaiowá y Guaraní y educación tradicional.....	130
3.1.5.1 Vida adulta en familia.....	131
3.1.5.2 Juventud Kaiowá y Guaraní en la actualidad.....	133
3.1.6 Situaciones de crisis en la vida Guaraní.....	134
3.1.6.1 El ritual de nacimiento.....	134
3.1.6.2 El rito de paso masculino: el <i>kunumy pepy</i> .....	135
3.1.6.3 El rito de paso femenino: la primera regla.....	137
3.1.6.4 Las prácticas rituales en la actualidad.....	138
3.1.7 La jefatura en el sistema tradicional Kaiowá y Guaraní.....	139
3.1.8 Religión y cosmología.....	139
3.1.8.1 <i>Porahêi</i> .....	141
3.1.8.2 Los hecheros.....	142
3.1.8.3 La muerte.....	142
3.2 Panorama histórico de las sociedades Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul.....	143
3.2.1 Empresa <i>Matte Larangeiras</i> .....	144
3.2.2 La Colonia Agrícola Nacional de Dourados (CAND).....	145
3.2.3 Las Reservas indígenas.....	148

3.2.4 Las plantas de etanol.....	150
3.2.5 El impacto del confinamiento.....	151
3.2.6 Cambios políticos.....	151
3.2.7 Crisis en la organización social Kaiowá y Guaraní y cambios en la economía.....	154
3.2.8 Otros tipos de asentamientos.....	156
3.2.9 Indígenas de la ciudad.....	157
3.2.10 Crisis y resistencia en la espiritualidad.....	157
3.2.11 El sistema antiguo y el Nuevo.....	158
3.2.12 La lucha por los territorios tradicionales Kaiowá y Guaraní.....	161
3.2.13 Compromiso de Ajuste de Conducta (CAC).....	163
3.2.14 Propuesta de Enmienda Constitucional PEC.....	165
3.2.15 Educación diferenciada indígena.....	167

## SEGUNDA PARTE

4. Video Indio Brasil y Ava Marandu “ <i>Os Guarani convidam</i> ”: Proyectos de no indígenas para indígenas bajo la óptica de la ASCURI .....	168
4.1 Antecedentes y principales políticas del Ministerio de la Cultura.....	169
4.1.1. Sistema Nacional de Cultura y el Plan Nacional de Cultura.....	172
4.1.2 Plan Sectorial para las Culturas Indígenas.....	174
4.1.3 Video Indio Brasil y <i>Ava Marandu- Os Guarani convidam</i> .....	177
4.1.3.1 Video Indio Brasil 2009.....	178
4.1.3.1.1 Talleres de cine.....	179
4.1.3.1.2 Exhibición de audiovisuales.....	179
4.1.3.2 Repercusión del VIB en la sociedad indígena y no indígena.....	181
4.1.3.3 Ava Marandu- Os Guarani convidam.....	183
4.1.3.3.1 Origen del proyecto.....	183
4.1.3.3.2 Programa Ava Marandu- Os Guarani convidam.....	184
4.1.3.3.3 Concursos sobre la cultura y los Derechos humanos del Pueblo Guarani.....	184
4.1.3.3.4 Talleres de Cine y Fotografía en las aldea.....	185
4.1.3.3.5 Acción Cultural en las escuelas.....	186
4.1.3.3.6 Concierto “Cultura y Derechos Humanos del Pueblo Guarani”.....	186
4.1.3.3.7 Website <i>Ava Marandu</i> .....	187
4.1.3.3.8 Documental <i>Ava Marandu</i> .....	187
4.1.3.4 Video Indio Brasil 2010.....	188
4.1.3.4.1 Exposición fotográfica, seminario y exhibición de películas.....	188
4.1.3.4.2 Talleres de cine.....	189
4.1.3.5 Video Indio Brasil 2011 y 2014.....	190
4.1.3.6 Falta de sostenibilidad de los proyectos y políticas culturales para Pueblos Indígena.....	191
4.2 Foro para Inclusión Digital Indígena (Fida).....	195
4.2.1 Propósito del empoderamiento del audiovisual y de las TIC.....	196
4.2.2 La percepción sobre el uso del audiovisual y de las TIC de las sociedades Kaiowá y Guaraní.....	198
4.2.3 Los medios audiovisuales en beneficio de la tradición.....	200
4.2.4 Término de Compromiso de los Realizadores Indígenas.....	201
4.3 Tercera edición Taller Internacional Sin Fronteras.....	202

5.. Experiencias de apropiación del cine y de las Nuevas Tecnologías en las Tierras Indígenas: Te'Yikue, Panambizinho y Guyraroká	
5.1 Guyraroká: el uso del video en un campamento.....	204
5.1.1 Contexto actual.....	207
5.1.2 La experiencia de apropiación de Guyraroká.....	209
5.1.2.1 Cine y las nuevas tecnologías: nuevas “armas” en la lucha de los Kaiowá y Guarani.....	211
5.1.2.2 Cine indígena: una alternativa para la transmisión de conocimiento tradicional.....	212
5.1.2.3 Perfil de los jóvenes realizadores de Guyraroka.....	213
5.1.2.4 El valor del cine para los Kaiowá de Guyraroka.....	214
5.2 Panambizinho: uso del video en tierra tradicional.....	216
5.2.1 Contexto actual.....	218
5.2.2 Experiencias con el cine y los Nuevos Medios.....	221
5.2.3 Cine indígena como extensión de la memoria.....	225
5.2.4 Cine indígena: estrategia contra la marginación de la juventud Kaiowá y Guarani.....	226
5.3 Te'Yikue: el uso del video y de las Nuevas Tecnologías en la Reserva.....	227
5.3.1 Te'Yikue en la actualidad.....	228
5.3.1.1 La escuela Indígena Nandejara Polo.....	229
5.3.2 Experimentaciones con el cine y las Nuevas Tecnologías.....	231
5.3.3 El audiovisual y las TIC como herramientas para la lucha de los derechos indígenas.....	232
5.3.4 Cine indígena y TIC: Del estigma a la visibilidad.....	235
5.3.5 Los problemas de los proyectos occidentales dirigidos a los Kaiowá y Guarani.....	236
5.3.6 Apoderando a los Pueblos Indígenas para beneficio de la humanidad.....	237

### TERCERA PARTE

6..La autoimagen de los Kaiowá y Guarani en su producción audiovisual como objeto de estudio	
6.1. Indicador de los atributos de los personajes.....	239
6.2 Indicador de elementos culturales.....	241
6.3 Indicador de las funciones y roles de los personajes indígenas.....	241
6.4 Indicador de articulación cultural.....	242
6.5 Indicador de discurso.....	242
6.6 Indicador de representación lingüística.....	243
6.7 Indicador de representación del factor étnico.....	243
6.8 Indicador de realidad virtual.....	243
6.9 Indicador de <i>etnograficidad</i> .....	243
6.10 Indicador del lenguaje del cine.....	244
6.11 Análisis de las películas Kaiowá y Guarani.....	247
6.11.1 T.I Guyraroká: Película <i>Guerreiro Guarani</i> .....	247
6.11.2 T.I.Panambizinho: Kaiaká Kumhatai.....	254
6.11.3 T.I Te'Yikue: Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani.....	261
6.12 Resultados.....	273
7. Una mirada antropológica en el proceso de empoderamiento de las Nuevas Tecnologías.....	277
8. Conclusiones	
8.1 Los pueblos indígenas ante los últimos acontecimientos políticos brasileños.....	304
8.2 Comprobación de la hipótesis.....	306

8.3 La viabilidad de la incorporación del cine y de las TIC por las sociedades Kaiowá y Guaraní estudiadas.....	309
8.4 La autoimagen Kaiowá y Guaraní en sus películas.....	310
8.5 La afirmación de la identidad étnica a través del cine Kaiowá y Guaraní.....	311
8.6 El fortalecimiento de los vínculos intergeneracionales a través del cine Kaiowá y Guaraní.....	313
8.7 El porqué de la insostenibilidad de los proyectos de promoción cultural pensados para pueblos indígenas.....	314
8.8 Una puerta abierta para discusiones y nuevas investigaciones.....	314
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....	316
ANEXOS	
ANEXO I: MAPAS	
Mapa Brasil	
Mapa Mato Grosso do Sul	
Mapa T.I Guyraroká 1	
Mapa T.I Guyraroká 2	
Mapa T.I Panambizinho 1	
Mapa T.I Panambizinho 2	
Mapa T.I Te'Yikue 1	
Mapa T.I Te'Yikue 2	
Mapa T.I Te'Yikue 3	
ANEXO II: Técnicas cinematográficas utilizadas en los talleres de formación desarrolladas por Iván Molina y Gilmar Galache	
Planos cinematográficos	
Ángulos y posiciones de cámaras de video	
Movimientos de cámara	
ANEXO III: Cuadro de análisis de las películas: <i>Guerreiro Guarani</i> , <i>Kaiowá Kunhatai</i> y <i>Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani</i>	
ANEXO IV: Registros fotográficos	

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consta de una investigación de doble fase. La primera fase consiste en un estudio sobre el proceso de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul (Brasil); la segunda corresponde al análisis de la autoimagen de estos grupos étnicos en las películas producidas en el marco de los proyectos *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu-Os Guarani convidam*.

En el proceso de investigación, estos dos enfoques se complementan pues las prácticas de apropiación de las herramientas de comunicación occidentales por estas poblaciones se reflejan en sus películas y nos ofrecen claves para descubrir cuál es la imagen que estos grupos étnicos pretenden transmitir de sí mismos.

Este estudio se realizó en Brasil, país conquistado por Portugal en 1500, del que obtuvo su independencia el 7 de septiembre de 1822. De acuerdo con el Instituto Socioambiental [ISA] (s.f) se estima que, cuando llegaron los conquistadores europeos, vivían en Brasil más de mil pueblos, alrededor de dos a cuatro millones de personas. Sin embargo, debido a la colonización, gran parte de estas poblaciones fueron diezmadas.

Según el Censo demográfico brasileño de 2010, actualmente 896,9 mil indígenas que se autoidentifican con una de las 305 etnias existentes y que hablan uno de los 274 idiomas registrados habitan en el territorio brasileño. En su mayoría, estos autóctonos viven en las tierras indígenas (TI) distribuidas a lo largo del país y corresponden a 0,47% del número total de los habitantes del país. Este porcentaje indica que, al contrario de lo que pasa en otros países latinoamericanos, en Brasil, los pueblos indígenas representan un sector minoritario de la población.

La elección del estado de Mato Grosso do Sul como zona de estudio de caso se justifica por su realidad contradictoria y por la trayectoria histórica de resistencia de los pueblos indígenas que habitan en esta zona. Entre estos grupos étnicos, el enfoque de esta investigación en los Kaiowá y Guaraní se fundamenta en la conquista de espacios de poder (principalmente en los ámbitos político y académico) por estos colectivos, motivada por la mala calidad de vida en las

tierras indígenas comprendidas como escenario de frontera (Hall, 2003). En estos espacios, estos grupos adaptan su modo de vida y organización al modelo occidental impuesto por la sociedad no indígena a través de la apropiación de las culturas nacional y global, creando de esta forma productos híbridos (Canclini, 1990) que, a su vez, les permiten intentar sobrevivir dignamente a la diáspora promovida por la invasión de sus territorios tradicionales.

Para completar la justificación de selección de este tema, citaremos algunos datos relevantes:

1°. Mato Grosso do Sul se caracteriza por ser el segundo estado con mayor población indígena del país, quedando solo por detrás de Amazonia. De los 2.449.341 habitantes sur-mato-grosenses, 67.574 individuos representantes de las etnias Kaiowá y Guaraní, Kadiwéu, Kĩniquinau, Atikum, Guató, Ofayé y Terena viven en unas de las 75 tierras indígenas (TI) dispersas en 29 ciudades.

2°. Además de esta característica poblacional, Mato Grosso do Sul también destaca por la economía basada en el agronegocio. Los territorios antes ocupados por los Kaiowá y Guaraní para reproducir su cultura actualmente son utilizados para la ganadería y para el cultivo de soja y caña de azúcar. Mientras los 21 millones de cabezas de ganado ocupan más de 20 millones de hectáreas (correspondiendo de 3 a 5 hectáreas por vaca), los cerca de 46 mil Kaiowá y Guaraní habitan solamente 35 mil hectáreas de tierras (que representan menos de una hectárea por indígena) (CIMI, 2015).

El confinamiento de las familias Kaiowá y Guaraní en pequeñas extensiones de tierra y la deforestación de las TI imposibilitaron la práctica de sus actividades de subsistencia (caza, pesca y cosecha) y el cultivo agrícola en estos territorios, lo que, a su vez, ha repercutido en la salud física y mental de estas poblaciones. Según denuncia el Informe de la Fundación Nacional de Salud publicado en 2003, 27,5% de los niños indígenas entre cero y cinco años sufren de desnutrición severa (Pellegrini, 2015). Estos datos llevaron al líder Kaiowá, Anastacio Peralta, a afirmar que en Mato Grosso do Sul “el buey tiene más valor que un niño guaraní” (Instituto Humanitas Unisinos, 2011).

Por otro lado, la élite rural, ignorando ostentosamente estos datos y apelando a los discursos del progreso económico a favor de la región y del país, de la producción de alimentos para mantener las familias brasileñas y de la erradicación del hambre, manipula a los brasileños (en especial a los sur-mato-grosenses) para posicionarse en contra de los derechos indígenas. Sin embargo, el crecimiento de este sector no ha evitado la crisis económica en la que ahora se encuentra Brasil y, al contrario de lo que dicen los defensores del *agrobusiness*, es la agricultura familiar y no la agricultura a gran escala la responsable de alimentar al 70% de los brasileños (Fachin & Costa, 2015).

Además de provocar la destrucción del medio ambiente, este modelo de crecimiento económico ofrecido por la élite rural tampoco favoreció una mayor igualdad social en la región. En Mato Grosso do Sul, 100 mil personas, o sea, 4,9% de la población, se encuentran por debajo del umbral de pobreza, constituyendo gran parte de este porcentaje los indígenas.

3°. Este Estado también es considerado el más antindígena de Brasil. Según el último informe sobre la violencia contra los pueblos indígenas en Brasil publicado por el Consejo Indigenista Misionario (CIMI) en 2014 (2014,p.17), fueron registrados 138 muertes de indígenas por asesinatos, en su mayoría, motivadas por los conflictos agrarios entre los autóctonos y los terratenientes. De este número, 41 asesinatos fueron cometidos en Mato Grosso do Sul, o sea, 29% de los casos. La franja etaria con mayor incidencia de víctimas en esta región es de los 20 a 29 años (32%). También es alarmante el número de asesinatos de niños y adolescentes en la franja etaria de 10 a 14 años (12% de los casos) (CIMI, 2014,p.76).

Además de la muerte por asesinato, el alto índice de suicidio entre los jóvenes Kaiowá y Guaraní se convirtió en un aspecto extremadamente preocupante. Entre 2000 y 2014 fueron registrados 707 suicidios en la franja etaria de 15 a 19 años (CIMI, 2014,p.17). Este fenómeno es un problema que afecta a toda sociedad Kaiowá y Guaraní ya que los indígenas que viven en zonas rurales y tierras indígenas en la región centro-este son predominantemente jóvenes: del 93,6% de las TI, el 50% de la población no excede los 24 años, mientras la mayoría de los ancianos no llega a los 50 (IBGE, 2010).



4°. Ante este escenario de extrema violencia, los Kaiowá y Guaraní, junto a otros pueblos indígenas de Mato Grosso do Sul, desarrollan estrategias para resistir a las embestidas del sector rural. Las tácticas se llevan a cabo a través de la lucha por recuperar sus territorios de ocupación tradicional, de este modo, se produce una ocupación forzada de las tierras reivindicadas con el objetivo de presionar al Gobierno brasileño para que reconozcan su derecho a sus territorios de origen; mediante la formación en las escuelas indígenas diferenciadas; por medio del acceso a la universidad, y, más recientemente, a través de la apropiación de otros instrumentos ajenos a su cultura (como es el caso del cine y de las nuevas tecnologías). Dentro del contexto escolar, cabe resaltar que, actualmente, alrededor de 800 indígenas cursan la enseñanza superior. De este total, 270 son profesores Kaiowá y Guaraní matriculados en la Facultad Intercultural Indígena (FAIND) en la Universidad Federal de Grande Dourados (UFGD).

La actuación de las poblaciones indígenas de Mato Grosso do Sul a favor del empoderamiento de sus comunidades a través de la apropiación de las herramientas occidentales de dominación es parte de un contexto más amplio marcado por las movilizaciones de los pueblos indígenas de todo el país y de otras partes de América Latina en pro de sus derechos.

Así como las poblaciones autóctonas sur-mato-grosenses, los demás grupos étnicos de otras regiones brasileñas siempre asumieron una posición de resistencia; sin embargo, no han podido frenar las políticas colonizadoras aún vigentes. Ante los problemas generados por la imposición del modo de vida occidental, estas sociedades empezaron a organizarse en movimientos y asociaciones con la finalidad de reclamar sus derechos (Luciano, 2006,p.57).

En ese punto cabe resaltar que, a diferencia de las otras movilizaciones indígenas latinoamericanas caracterizadas por un movimiento más centralizado, en Brasil, debido a la gran dispersión geográfica y la diversidad lingüística y cultural, surgieron numerosos movimientos indígenas. Entre estas movilizaciones, podemos citar una de las principales organizaciones que representan los Kaiowá y Guaraní de Mato Grosos do Sul: la *Aty Guasu* (Gran Reunión) que tiene como uno de sus principales objetivos reunir líderes de distintas TI con la finalidad de discutir temas como la salud, la seguridad pública y, principalmente, cuestiones relacionadas con la recuperación de los territorios de ocupación tradicional indígena.

No obstante, aunque la política indígena brasileña sea caracterizada por su localidad, por su descentralización y por estar separada por colectivos, a los líderes indígenas les gusta afirmar que existe un movimiento indígena unificado que reúne las acciones y estrategias de las poblaciones indígenas brasileñas y que luchan por intereses comunes, conforme nos explica Luciano (2006, p.59).

El movimiento indígena brasileño como tal se consolidó, más precisamente, en la década de los 70 con el apoyo del Consejo Indigenista Misionario (CIMI) y de los sectores progresistas de la Academia. El fortalecimiento de estos colectivos, además de cuestionar las doctrinas civilizatorias, también resultó en la recuperación, aunque parcial, de su representatividad. Durante un siglo el Servicio de Protección Indígena (SPI), y posteriormente su organismo sucesor, la Fundación Nacional del Indio (FUNAI), actuaron como portavoces de estas poblaciones con el objetivo de encubrir los intereses del Estado brasileño de apropiarse de las tierras tradicionales autóctonas y explotarlas económicamente (Luciano, 2006, pp.72-73).

Sin embargo, el auge del levantamiento indígena fue durante la redemocratización de Brasil en la década de los 80. En este período, organizaciones indígenas de todo el país se movilizaron con el propósito de impulsar el proceso de la constituyente. Esta movilización dio lugar a importantes conquistas aseguradas por la Constitución de 1988, entre ellas conviene destacar: el abandono de la perspectiva asimilacionista que condenaba a los indígenas a la desaparición; el reconocimiento del hecho histórico de que los indígenas fueron los primeros ocupantes de Brasil; el derecho a la diferencia que asegura a las poblaciones indígenas el respeto a su organización social, costumbres, creencias, lenguas y tradiciones; el derecho a la tierra que establece la propiedad de los territorios de ocupación tradicional indígena a los autóctonos, y el respeto a la utilización de sus idiomas y a sus procesos propios de aprendizaje.

Es preciso señalar que, así como el movimiento indígena brasileño fue ganando fuerza, en otros países de América Latina también eclosionaron una serie de movilizaciones autóctonas que se oponían al neoliberalismo instaurado en el continente, especialmente en la década de los 90. Debido a sus resultados positivos, las estrategias llevadas a cabo por estos colectivos, posteriormente, sirvieron de sustento para la movilización social y política de otros grupos periféricos que, de igual manera, luchaban por sus derechos (Davalos, 2005, pp.17-20).

De acuerdo con Luciano (2006, p.79), los derechos reconocidos por la Constitución brasileña se convirtieron en un instrumento valiosísimo para la lucha de los pueblos indígenas. A partir de este conjunto de leyes, en el inicio de la década del 2000, el movimiento indígena consolidó su participación política en las instancias de toma de decisión de Brasil a través de la ocupación de funciones públicas y políticas en el ámbito de la administración pública.

La presencia indígena en el escenario político promovió importantes avances en los procesos de demarcación y reglamentación de las tierras indígenas; al mismo tiempo, fomentó la creación de nuevas políticas públicas específicas para los pueblos indígenas basadas en nuevos conceptos y distintas metodologías que tienen como finalidad superar las históricas prácticas tutelares, paternalistas y clientelistas de la política indigenista oficial. Entre los proyectos diseñados para las sociedades autóctonas se destacan la educación escolar indígena diferenciada que permite la definición de los procesos de enseñanza-aprendizaje, producción y reproducción de los conocimientos tradicionales de interés colectivo por cada grupo étnico y los distritos sanitarios especiales indígenas<sup>1</sup> (DSEI). Estas iniciativas, a su vez, conllevaron a los fenómenos de efervescencia étnica, de la etnogénesis y la autoafirmación de la identidad indígena (Luciano, 2006, p.79).

Según Luciano (2006, p.76), junto a los representantes políticos indígenas, también surgieron nuevos líderes en las sociedades autóctonas, como profesores, agentes de salud, de defensa ambiental y realizadores indígenas que asumieron el protagonismo de la lucha por los derechos indígenas y pasaron a actuar como interlocutores entre el Estado, la Academia y las organizaciones no gubernamentales.

No obstante, al reconocimiento legal de los derechos indígenas y a la participación política de estas poblaciones, representadas por el movimiento y las organizaciones autóctonas, todavía les queda un duro proceso para recuperar sus territorios tradicionales; para que sus comunidades sean aceptas e incluidas por la sociedad occidental para que puedan acceder tanto a los servicios básicos ofrecidos para la seguridad ciudadana (agua, alimentación, salud, saneamiento, etc.), como a la educación indígena diferenciada efectiva y de calidad, a la

---

<sup>1</sup> Son unidades de responsabilidad sanitaria federal correspondientes a una o más tierras indígenas creadas por la Ley n° 9.836 de 24 de septiembre de 1999, también conocida como Ley Arouca debido a la actuación del Diputado Sergio Arouca en su aprobación.

enseñanza superior o al uso de los medios de comunicación como el cine y las nuevas tecnologías, entre otras.

### **1.1 Estado de la cuestión- La apropiación del cine y de las TIC a favor del empoderamiento Kaiowá y Guaraní**

La voluntad de los Kaiowá y Guaraní de apropiarse del cine y de las nuevas tecnologías nace de la reflexión sobre su representación estereotipada difundida por la “gran” prensa brasileña al servicio de la élite del *agrobusiness*.

Durante el período que comprende los años 2005-2010 en los cuales estuve estudiando la representación de estos grupos étnicos, inicialmente en los periódicos de Mato Grosso do Sul, y posteriormente, en la prensa nacional, fue posible constatar la subordinación de estos medios de comunicación a los intereses de la élite rural. Tras hacer un análisis de una serie de noticias, llegué a la conclusión de que la prensa escrita hegemónica asume una campaña a través de imágenes y mensajes que contribuyen a la deshumanización de los pueblos indígenas. El objetivo de esta maniobra es legitimar las estrategias de boicot desarrolladas por los grupos dominantes para impedir la efectucción de los derechos indígenas reconocidos por ley (Foscaches, 2010, pp.70-72).

Entre las tácticas utilizadas por la prensa para conseguir este fin, podemos destacar el discurso desinformado determinado por la superficialidad antropológica e histórica que resalta los prejuicios sobre la sociedad indígena históricamente excluida; el interés, casi exclusivo, por la denuncia inmediata, sin considerar los motivos generadores o reflexiones complejas, sobre todo, en lo que se refiere a la diferencia; la invisibilidad de los indígenas en las noticias, y la omisión en relación a la búsqueda y averiguación de las fuentes ya que los periodistas que trabajan en estos grandes medios se restringen a entrevistar a las fuentes oficiales (terratenientes, empresariado, instituciones gubernamentales, como la FUNAI) y desconsideran el punto de vista indígena (Foscaches, 2010, pp.70-72).

Por todo ello, podemos afirmar que, aunque la amplia diversidad cultural caracteriza a la realidad brasileña, los medios de comunicación no están dispuestos a publicar las experiencias de estos grupos silenciados o a dar voz a los considerados “vencidos” (en este caso, las poblaciones indígenas). Ante la falta de espacio en el ámbito mediático, son los organismos internacionales los mayores responsables de denunciar la vida en condiciones infrahumanas a la cual están sometidas estas comunidades. Esta representación negativa de las sociedades autóctonas y la imposición de un modelo comercial que tiene como principal característica la sistematización de los saberes y que, por lo tanto, no se adapta a los modos de organización indígena, amplían la brecha entre estos dos sistemas culturales (indígena y no indígena), lo que, a su vez, imposibilita el diálogo intercultural (Foscaches, 2010, pp.70-72).

Dentro de este contexto, no solo los medios de comunicación de masas propician la formación de una autoimagen negativa (Novaes, 1993) por parte de las poblaciones autóctonas, también el cine y la propia Antropología. De acuerdo con Ruby (1995, p.85), tanto las películas como la escritura etnográfica surgieron del afán de la sociedad occidental de conocer y someter otros sistemas culturales a través de su dominio simbólico. En general, estas representaciones (sobre todo en el cine) se basan en la figura simbólica del indígena “salvaje”, “bárbaro”, “romántico”, entre otras características peyorativas. Estas imágenes resaltan el sentimiento de superioridad de la sociedad occidental, reforzando, así, la idea de que estos colectivos necesitan ser colonizados, asimilados pues se encuentran en “peligro de extinción”:

En general, los hombres indígenas han sido estereotipados por el cine hollywoodense como el bueno-tonto-salvaje que necesita ser civilizado/catequizado/esclavizado, para luego ser asimilado como asalariado en la sociedad industrial; como el “viejo jefe indio” opuesto a la lucha inútil contra el progreso y la civilización que traían consigo los emigrantes europeos. En todo caso, son representados como seres extinguidos, congelados en el tiempo, residuos de la prehistoria ya superada por la civilización occidental (Camero, 1997, p.104).

Sin embargo, aunque la Antropología en sus comienzos haya favorecido la dominación simbólica de los grupos considerados “subalternos”, con el paso del tiempo, las técnicas de representación de los sistemas culturales han ido evolucionando. De acuerdo con Ardévol (1998,

p.223), inicialmente, los antropólogos utilizaban las técnicas cinematográficas con la única finalidad de registrar el movimiento corporal y el comportamiento de los grupos sociales estudiados. Solo después de la producción de la película *Childhood rivalry in Bali and New Guinea* (entre 1940-1951) por Margaret Mead y George Bateson y la obra escrita *Balinese Character: A photographic Analysis* (1942), hubo un avance cualitativo en el uso de estos recursos en las investigaciones antropológicas.

A partir de este cambio de perspectiva, en el ámbito antropológico se inició una reflexión sobre el uso del recurso audiovisual como modo de representación, técnica de investigación y proceso de comunicación del trabajo etnográfico y de los resultados de investigación (Ardèvol, 1998, p.219).

El descubrimiento de los beneficios de la apropiación de los recursos audiovisuales por esta ciencia motivó a algunos antropólogos a utilizar la cámara para registrar su trabajo de campo según la estrategia de filmación del género documental. Sin embargo, aunque el documental comparta el mismo objeto de estudio que la Antropología, este género cinematográfico tiene su propio marco teórico y un método exclusivo de retratar la realidad social que no necesariamente tiene que estar relacionado con dicha disciplina (Ardèvol, 1996, p.128).

Según explica Ardèvol (1996, p.128), en el marco del cine documental se desarrolló el cine etnográfico dirigido a la televisión y al ámbito universitario. Este tipo de cinematografía producida por productores de cine o televisión y antropólogos tiene como objetivo la divulgación con fines pedagógicos de otras culturas, con base en una perspectiva holística a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de distintos sistemas culturales.

A diferencia del cine de investigación y de documentación etnológica basado en estrategias de carácter descriptivo, el cine etnográfico tiene como función comunicar y que el espectador experimente otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza. No obstante, el problema metodológico planteado por este tipo de producción es cómo elaborar una representación de la realidad cultural accesible al entendimiento del espectador (Ardèvol, 1996, p.128).

Además de estas características, el cine etnográfico también es determinado por la grabación de los hechos de forma directa y “natural” sin la ayuda de actores, en el sentido teatral

del término; por la ausencia de la intervención del productor, y por una sutil edición. Para los realizadores de este género filmográfico, el uso de estos criterios evita alteraciones en la realidad, conforme nos explica Lisón Arcal (1999, p.20).

No obstante, la meta de retratar la realidad “tal como ella es” es difícilmente alcanzable. Esto es así porque la composición selectiva de tomas, las escenas actuadas, la edición para conseguir el efecto de continuidad y la utilización de efectos y sonidos especiales grabados en otro contexto alteran la exactitud y la veracidad de los hechos (Heider, 1995, pp.79-82).

Conforme explica Rebollo (1998, p.317), el término *realidad* relacionado con los productos audiovisuales es un tema polémico que permanece en discusión en los debates teóricos en Antropología visual. El uso de los recursos cinematográficos y, más recientemente, de las nuevas tecnologías ha promovido el surgimiento de una realidad virtual.

Así como para los antropólogos occidentales, la virtualidad de la realidad también genera incertidumbre para los grupos sociales indígenas. Para los Kaiowá y Guaraní, la mayoría de las veces, la representación de su cultura en el cine realizada por occidentales fomenta el sentimiento de angustia y confusión ya que para ellos la imagen filmica está asociada a su día a día. Entre las películas producidas sobre la realidad indígena de Mato Grosso do Sul destacó el polémico filme *Birdwatchers* (2008) (título en portugués *Terra Vermelha*) con dirección del chileno-italiano Marcos Bechis y protagonizada por autóctonos de las tierras indígenas Guyaroká y Panambizinho. La producción retrata el conflicto entre un grupo Kaiowá y Guaraní y un terrateniente mientras su esposa guía a grupos de turistas interesados en la flora y fauna de la región y en los indios nativos.

Pese a las críticas de difamación, *Birdwatchers* ha generado en las sociedades Kaiowá y Guaraní una percepción más consciente de su respectiva representación. Dicha percepción está motivada por un proceso de concienciación que se viene desarrollando durante su formación escolar y superior, y ahora, con la experiencia de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías.

En el ámbito antropológico, el surgimiento de una serie de perspectivas teóricas (cine explicativo, *direct cinema*, *observation cinema*, *cinéma vérité*, cine participativo, cine reflexivo,

cine evocativo y deconstruccionista) no evitó la crisis de representación en la Etnografía visual. Con el objetivo de superar estos modelos representativos, algunos sectores de la Antropología visual empezaron a defender el método de la autorrepresentación. Este cambio de enfoque permitió que el antropólogo volviese la mirada hacia sí mismo y, consecuentemente, hacia su propia cultura.

Motivados por esta toma de conciencia, algunos etnógrafos comenzaron a poner en marcha investigaciones en las cuales los propios nativos fueron los encargados de registrar su cultura a través del uso de la cámara filmadora. Este método, conocido como *Indigenous filmmaking* o *autoetnografía*, tiene como finalidad dar voz a los informantes.

En el caso de las sociedades Kaiowá y Guaraní, los primeros pasos a favor de la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías fueron financiados por la *Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural* (SID) del Ministerio da Cultura (MinC) durante el Gobierno de Luíz Inácio Lula da Silva (2003-2011) a través de los proyectos *Ponto de Cultura Tekoarandu*, *Video Índio Brasil (VIB)* y *Ava Marandu-Os Guarani convidam*.

Los Pontos de Cultura integran la iniciativa más importante del MinC, el Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía, Cultura Viva. Creado en 2004, el programa tiene como objetivo promover el acceso a los medios de producción y difusión cultural y está dirigido a la población en situación vulnerable (estudiantes de escuelas públicas, sociedades indígenas, campesinos, *quilombolas*<sup>2</sup>, homosexuales y bisexuales, transgéneros, agentes culturales, artistas, profesores y militantes) que desarrollan proyectos de combate a la exclusión social y cultural (Reis, 2013, p.91).

El programa Cultura Viva favorece la promoción de la descentralización de las políticas culturales en términos territoriales y temáticos. A través de los Pontos de Cultura, el MinC empezó a atender las regiones de Brasil que en el pasado no fueron beneficiadas por la Institución

---

<sup>2</sup> *Quilombolas*: es la denominación atribuida a los esclavos refugiados en quilombos o los descendientes de esclavos negros cuyos antepasados, en el periodo de la esclavitud, huyeron de los ingenios azucareros, fincas y propiedades para formar pequeños villorrios conocidos como quilombos. En Brasil se encuentran más de dos mil comunidades *quilombolas* que se mantienen activas y luchan por el derecho a la propiedad de sus tierras garantizado por la Constitución Federal de 1988.



(Reis, 2013, p.91). Es importante destacar que, el 23 de julio de 2014, el programa Cultura Viva se convirtió en una política de Estado. Según el Ministerio de Cultura (2014), esta nueva legislación garantiza la longevidad y los recursos para el fomento de nuevos Pontos de Cultura. La meta actual del Plan Nacional de Cultura es establecer 15 mil Pontos de Cultura hasta 2020 distribuidos en más de mil municipios de todo el país. Sin embargo, la crisis política brasileña es un obstáculo para la creación y manutención de estas iniciativas.

Entre los Pontos de Cultura se destacan los Pontos de Cultura Indígenas. Desde su implementación, organizaciones indígenas e indigenistas se presentan a las convocatorias. Entre 2005 y 2007, el MinC estableció un convenio con 23 Pontos de Cultura Indígenas y en 2010, 30 Pontos fueron inaugurados en tierras indígenas en el Acre, Amazonas y Rondônia.

De estas iniciativas, en este trabajo me dedico a analizar el caso del Ponto de Cultura *Tekoarandu*<sup>3</sup> (TI Caarapó, Mato Grosso do Sul) que tuvo su inicio con la presentación a la convocatoria en 2005. No obstante, el proyecto entró en vigor tres años después, en febrero de 2008, cuando los idealizadores recibieron el dinero del Gobierno Federal brasileño.

El Ponto de Cultura *Tekoarandu* tiene como objetivo principal la recopilación, digitalización, catalogación, producción, análisis y divulgación de la cultura e historia de los Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul a partir de la creación de una red digital de información y comunicación entre los Pontos de Cultura. Este trabajo es realizado en el aula de informática de la Escuela Ñandejara Polo donde la comunidad tiene acceso a las cámaras fotográficas, equipos audiovisuales e Internet.

En cuanto a la realización del *Video Indio Brasil*, el surgimiento de este proyecto fue debido a la urgencia de dar visibilidad a la cultura indígena brasileña (en especial la cultura indígena sur-mato-grossense) por medio de la producción audiovisual a favor de la inclusión social de los pueblos indígenas. El objetivo principal de esta iniciativa fue divulgar la representación y la autorrepresentación de los pueblos indígenas en el cine y en la prensa. En total, fueron realizadas cinco ediciones.

---

<sup>3</sup> Modo sabio de vivir.

En las ediciones de 2009 y 2010 se realizaron dos talleres de formación en cine (con un total de 144 horas de curso) dirigidos a los jóvenes autóctonos e impartidos por cineastas indígenas y no indígenas que trabajan con temas relacionados con los pueblos indígenas. El plan de estudios incluyó temas como planos de encuadramiento, elaboración del guion, producción, edición, fotografía, sonoridad y elaboración de proyectos audiovisuales.

Aunque el evento haya tenido una buena repercusión (especialmente entre la sociedad no indígena), la edición de 2011 se limitó a exhibir las películas producidas por los participantes en las ediciones anteriores y en el *Ava Marandu*. En 2014, el evento fue realizado en el Cine Cultura de Brasilia, donde fueron expuestas películas de temática indígena de forma más genérica.

Relacionado con el *Ava Marandu-Os Guaraní convidam*, este proyecto cultural consistió en una serie de actividades enfocadas en los derechos humanos del pueblo guaraní. Esta acción tuvo lugar del 1 al 30 de enero de 2010 y contó con 15 mil participantes directos y 60 mil participantes indirectos.

El objetivo del proyecto fue sensibilizar a la población general de las graves violaciones de los derechos humanos que afectan a las poblaciones Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul; además de promover la reflexión sobre el confinamiento social y cultural al cual están sometidos estos grupos étnicos por medio de la valoración cultural a partir de acciones orientadas al fortalecimiento de la autoestima, principalmente de los jóvenes autóctonos.

Esta iniciativa se basó en la realización de talleres de cine y fotografía en las TI, concursos sobre cultura y derechos humanos, publicación de la Cartilla sobre la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, acciones culturales en las escuelas, muestras, exposiciones, manifestaciones y conciertos en pro de la cultura y de los derechos del pueblo guaraní.

Durante el período comprendido entre los meses de febrero y abril de 2010, fueron realizados 12 talleres de cine y fotografía en las tierras indígenas de Mato Grosso do Sul. Las sociedades beneficiadas por el proyecto fueron seleccionadas por los líderes indígenas que participan de la *Aty Guasu*.

En total, siete tierras indígenas fueron contempladas: Guyraroká, Te'Yikue (Caarapó,

MS), Panambizinho, Jaguapiru (Dourados, MS), Yvy Katu (Japorã, MS), Amambai (Amambai, MS) y Jaguapire (Tacuru, MS). Posteriormente, los vídeos y las fotos producidas por los jóvenes Kaiowá y Guaraní durante el curso fueron presentadas en la feria cultural realizada el 15 de mayo del mismo año.

Sin embargo, aunque estas iniciativas hayan sido innovadoras, también han sido duramente criticadas por los realizadores indígenas debido a una serie de motivos: la falta de continuidad en los talleres de formación en cine y fotografía dirigidos a la juventud indígena; los discursos genéricos sobre los pueblos autóctonos proferidos por sectores de población no indígena en el ámbito del evento; problemas de accesibilidad en el *Ponto de Cultura Tekoarandu* puesto que el aula de informática quedó limitada al uso de los profesores y estudiantes; la falta de dominio de la escritura periodística por parte de los jóvenes que participan en esta acción a la hora de redactar las noticias y difundir la información en la web del proyecto, y el incumplimiento de los objetivos del proyecto *Ava Marandu* debido a su corta duración (6 meses) ya que el propósito de esta acción está relacionada con las consecuencias de una ideología colonial impuesta por la sociedad no indígena a estas comunidades y que, por esto, demandan iniciativas que favorezcan una reflexión más profundizada sobre las relaciones de poder que fomentan y se benefician de las atrocidades cometidas en contra del pueblo guaraní.

Dentro de este panorama, también es importante recalcar que el contexto político vigente brasileño tampoco favorece la realización de estos tipos de iniciativas puesto que la mayoría de los partidos que ocupan el poder político actualmente y que cuentan con una mayor representatividad en el Congreso Nacional son defensores del sector rural, como por ejemplo, el Partido del Movimiento Democrático Brasileño (PMDB) que se dedica a luchar por la explotación económica de los territorios de ocupación tradicional indígena, a facilitar la compra de estas tierras a extranjeros y a negociar las deudas de los representantes del *agrobusiness* a través de estrategias que tienen como finalidad alterar la legislación de la tierra que garantiza los derechos de los pueblos indígenas a sus territorios.

Otro factor importante que pone en peligro la efectividad de proyectos como los Pontos de Cultura y no favorecen la continuidad de acciones como el *Video Índio Brasil* y *Ava Marandu* es

la destitución de la presidenta Dilma Roussef y la ascensión de Michel Temer que, desde su llegada al poder, viene implementando políticas que suponen el debilitamiento del Ministerio de Cultura.

Pasado el período de abundancia de proyectos de promoción cultural, durante los días 2 y 4 de diciembre de 2010, la aldea Te'Yikue se convirtió en el escenario de la primera edición del Foro para Inclusión Digital Indígena (FIDA). El encuentro, idealizado por académicos y ex académicos indígenas que participaron o participan en el proyecto *Rede de Saberes*<sup>4</sup> y fueron beneficiados por los proyectos anteriormente mencionados, tuvo lugar en la casa de oración de la comunidad.

El FIDA, distinto a los otros proyectos, tuvo como objetivos principales proporcionar un espacio de reflexión sobre el uso de los recursos audiovisuales y de las TIC por parte de las comunidades de Mato Grosso do Sul y discutir los proyectos prioritarios, la captación de recursos y una política para difundir las producciones indígenas. Las discusiones y decisiones tomadas durante el evento resultaron en el Término de Compromiso de los Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul. Este documento oficializa la creación de la Asociación Cultural de los Realizadores Indígenas (ASCURI) y describe los compromisos asumidos por este colectivo. En ese punto, es importante resaltar que el término *realizadores indígenas* corresponde a la forma en la que se autodenominan los jóvenes Kaiowá, Guaraní y Terena (los principales interlocutores de esta investigación) que producen películas y contenido mediático.

El FIDA fue el primer paso en dirección a la conquista de la autonomía de los realizadores. En total, se realizaron seis ediciones del evento en distintas tierras indígenas (además de la TI Caarapó): Panambizinho, Pirajuí (Paranhos, Mato Grosso do Sul) y Porto Lindo (Japorã, Mato Grosso do Sul). Así como en la primera edición, en estas ocasiones se discutió sobre cómo el uso de los medios audiovisuales y de las TIC puede beneficiar a las poblaciones

---

<sup>4</sup> El proyecto *Rede de Saberes* tiene como objetivo favorecer la permanencia de estudiantes indígenas en las universidades. En sus comienzos, la iniciativa alcanzaba solamente la UCDB y la Universidad Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Actualmente, el programa también incluye la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) y la Universidad de Grande Dourados (UFGD).

indígenas y favorecer aspectos tradicionales de la cultura. En este punto, es importante señalar que tanto el FIDA como la ASCURI corresponden a experiencias de apropiación de los modelos de organización occidental por las sociedades autóctonas con el objetivo de discutir temas de su interés y reivindicar sus derechos.

Actualmente, esta asociación, aunque afronte muchas dificultades (sobre todo financieras), dio continuidad a los trabajos desarrollados a través de la participación en el proyecto de Gestión Ambiental y Territorial Indígena (GATI) y de otros trabajos realizados junto a la Facultad Intercultural Indígena (FAIND). El GATI consistió en un proyecto promovido por el movimiento indígena FUNAI, el Ministerio de Medio Ambiente, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la ONG *The Nature Conservance* (TNC), y tuvo como objetivo la adopción de estrategias de gestión ambiental en tierras indígenas por pueblos indígenas para la conservación y uso sostenible de la biodiversidad forestal. Durante esta acción, la ASCURI se encargó de registrar los intercambios entre indígenas de distintas etnias para el fortalecimiento de las redes de experiencia de gestión ambiental y territorial en las áreas de sistemas agroforestales, agroecológicos, recuperación ambiental y centros de formación indígena. En junio de 2013, por ejemplo, el programa llevó a los Kaiowá y Guaraní y Terena de Mato Grosso do Sul a conocer el Centro de Formación de los Pueblos de la Foresta de la Comisión Pro Indio del Acre (CPI). El encuentro dio lugar a la construcción del Centro de Formación Indígena en Mato Grosso do Sul.

Además de estas acciones, este colectivo, motivado por la intensificación de los conflictos entre indígenas y terratenientes, también se ha dedicado a producir vídeos de denuncia con la finalidad de dar visibilidad a la versión de los hechos narrada por representantes de estos grupos étnicos. Entre estas películas cabe destacar los filmes *Força e luta de Pindo Rock* (2013) y *Retomada Te'Yikue* (2016). El primer vídeo retrata la situación en la que se encuentran sectores de la comunidad Te'Yikue que en este período ocupaba parte de su territorio de ocupación tradicional al cual denominan *Pindo Rock* después del asesinato del joven Kaiowá, Denilson Barbosa, con un disparo en la cabeza. Ya en el segundo filme, la ASCURI da voz a los Kaiowá y Guaraní de la Tierra Indígena Dourados-Amambai Peguá (Caarapó, Mato Grosso do Sul) después

del ataque ordenado por los terratenientes y capataces de la región que terminó con la muerte del agente de salud indígena, Clodioli Aquileu Rodrigues de Souza, y el ingreso de seis heridos de bala en el hospital, entre ellos, un niño de 12 años.

## **1.2 Preguntas de investigación**

Ante la trayectoria de representación de las poblaciones autóctonas por sectores de la sociedad occidental, el surgimiento de la autorrepresentación como una solución posible a la crisis de la representación en la Antropología y el interés cada vez más acentuado por parte de los Kaiowá y Guaraní de apropiarse de las herramientas del colonizador, surgen algunas cuestiones que favorecen la comprensión del proceso de empoderamiento de los Kaiowá y Guaraní a través de la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías y el entendimiento sobre las estrategias utilizadas por la juventud indígena para favorecer la construcción de una autoimagen positiva por sus respectivas comunidades a través de sus películas:

1) ¿Cuál es la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní en sus películas? 2) ¿Cómo se representa la cultura Guaraní y cuáles son los impactos en la realidad? 3) ¿Cuál es la finalidad real de la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los realizadores indígenas? 4) ¿Cómo fue aplicado el conocimiento obtenido por la juventud Kaiowá y Guaraní durante los talleres de formación promovidos por los proyectos mencionados dentro de las tierras indígenas?

## **1.3 Hipótesis**

Este trabajo parte de la hipótesis de que la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por las sociedades Kaiowá y Guaraní tiene como objetivo principal romper con el estereotipo del indígena creado por la prensa. Sin embargo, a lo largo de esta investigación, fue posible comprobar que existen otros factores que impulsaron la creación de la ASCURI y el surgimiento del cine indígena sur-mato-grosense; además de la necesidad de la construcción de una nueva representación en la cual estas poblaciones se reconozcan.

Los principales motivos apuntados por los entrevistados fueron: los conflictos intergeneracionales relacionados al confinamiento de estas poblaciones en las reservas que dificultan la continuidad de sus tradiciones; la falta de sostenibilidad de los proyectos de promoción cultural, y principalmente, la reflexión promovida por la conquista de la educación escolar diferenciada y el acceso a las universidades.

En ese sentido, podemos afirmar que el movimiento audiovisual indígena en esta región forma parte de un proyecto más amplio basado en el rescate de la autoestima de estas poblaciones, en la reafirmación de su identidad autóctona, en la recuperación de sus prácticas culturales y sus visiones de mundo y en la superación de la tensión entre modernidad y tradición.

#### **1.4 Objeto de Estudio y objetivos**

Con la finalidad de contestar a estas preguntas, esta investigación estará enfocada en los siguientes objetivos:

##### **1.4.1 Objetivo general**

Por un lado, investigar cómo se da el proceso de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los Kaiowá y Guaraní; y por otro lado, analizar la autoimagen de estos grupos étnicos en sus películas.

##### **1.4.1.1 Objetivos específicos**

a) Presentar una visión global y en el ámbito de Mato Grosso do Sul sobre los Kaiowá y Guaraní que habitan la región a partir de la revisión bibliográfica y de la experiencia adquirida durante el trabajo etnográfico.

b) Describir el marco político en el que están insertados los proyectos *Video Índio Brasil*, *Ava Marandu-Os Guarani convidam*, *Ponto de Cultura Tekoarandu*; la forma en que se llevaron a cabo estas acciones; las actividades propuestas por estas iniciativas; las críticas recibidas por representantes de las sociedades beneficiadas, y su repercusión en la sociedad indígena y no indígena.

c) Exponer el trabajo etnográfico sobre cómo se dio el proceso de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los jóvenes autóctonos representantes de las tierras indígenas Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue.

d) Analizar la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní construidas por los realizadores autóctonos en sus películas *Guerreiro Guarani*, *Kaiowá Kunhatai* y *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* rodadas en las tierras indígenas donde se realizó el trabajo etnográfico.

e) Interpretar los datos recopilados durante el trabajo de campo y los resultados del análisis de representación de los Kaiowá y Guaraní a la luz de las teorías seleccionadas previamente.

#### **1.4.2 Objeto de estudio y muestreo de la población**

Conforme se ha mencionado anteriormente, esta investigación está enfocada en el estudio de la población Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul (Brasil). De acuerdo con la enciclopedia *Povos Indígenas do Brasil* (2006), los Kaiowá y Guaraní, conocidos como “pueblos de la mata”, ocupaban un amplio territorio y se organizaban en pequeños núcleos poblacionales constituidos por macro familias lideradas por los jefes de familia mayores, denominados *tekoaruvicha* (Jefes de aldea) o *ñanderu* (nuestros padres). Su territorio comprendía la actual frontera Brasil- Paraguay.

Según Brand (2004, p.139), en el período de 1880, después de la Guerra de Paraguay, se impusieron los primeros frentes no-indígenas con la instalación de la Compañía Matte Laranjeira



dedicada a la explotación de la hierba mate. Por otro lado, en el inicio del siglo XX, se instalaron las primeras haciendas de ganado en las regiones de campo, entre Amambaí, Ponta Porã y Bela Vista, que acarrearón el desplazamiento de familias y núcleos poblacionales Kaiowá y Guaraní.

Entre 1915 y 1928, el Gobierno Federal de Brasil, utilizando el Servicio de Protección al Indígena (SPI), demarca un total de ocho pequeñas parcelas de tierra para usufructo de los indígenas, liberando lo restante de la tierra indígena con la finalidad de que sea distribuida a colonos y sometiendo, así, a las poblaciones indígenas a los proyectos de ocupación y explotación de los recursos.

Con la implantación en 1943 de la Colonia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) que favorecía el acceso a la tierra de familias de migrantes de otras regiones del país, la presencia indígena pasa a ser cuestionada, y con esto, las familias Kaiowá y Guaraní son obligadas a trasladarse hacia otros espacios.

En 1950, la deforestación abre espacio a la instalación de emprendimientos agropecuarios, la biodiversidad pasa a ser sustituida por la soja. Consecuentemente, en 1970, la mano de obra indígena ya no es necesaria, poniendo fin, así, a las “aldeas-refugio” que se localizaban en las haciendas y dando lugar al proceso de confinamiento de estos pueblos.

Debido a la escasez de los recursos naturales y la pérdida de sus territorios tradicionales, las familias Kaiowá y Guaraní, en su mayoría, sobreviven actualmente en reservas superpobladas, enfrentando dificultades en el mantenimiento de su organización social.

Dentro de este contexto, me dedico a estudiar sectores de la juventud Kaiowá y Guaraní oriundos de las tierras indígenas Guyraroká (Caarapó, Mato Grosso do Sul), Panambizinho (Dourados, Mato Grosso do Sul) y Te'Yikue (Caarapó, Mato Grosso do Sul) que participaron de los proyectos *Video Indio Brasil*, *Ava Marandu-Os Guaraní convidam* y participan de las actividades propuestas por la iniciativa *Ponto de Cultura Tekoarandu*. Además de estos jóvenes, también tuve la oportunidad de entrevistar y contar con la ayuda de otros representantes de la juventud Terena, en especial, el diseñador gráfico, realizador de vídeos e integrante de la ASCURI, Gilmar Galache, que también contribuyeron en la comprensión del movimiento audiovisual indígena sur-mato-grosense de una forma más general.

La opción de hacer un estudio etnográfico de las experiencias de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los realizadores indígenas de distintas tierras indígenas tuvo como finalidad averiguar cómo los distintos contextos en los cuales están insertos estos jóvenes influyen a la hora de construir su autoimagen en sus producciones audiovisuales y comprobar la viabilidad del uso de estas herramientas en dichos lugares.

A continuación se presentará una síntesis de la realidad de las tierras indígenas, donde se realizó la etnografía:

#### **1.4.2.1 Guyaroká**

La tierra indígena Guyaroká ubicada en el municipio de Caarapó (Mato Grosso do Sul, Brasil) refleja la realidad de un campamento indígena. En este punto cabe explicar que los campamentos indígenas constituyen un tipo de asentamiento construido por estos colectivos con el objetivo de reivindicar su territorio de ocupación tradicional o de rechazar la imposición de la reserva por el Gobierno brasileño como único modo de vida para estas sociedades. Estos campamentos suelen estar montados al margen de las carreteras o dentro de una pequeña porción de la tierra reivindicada, como es el caso de Guyaroká (Cavalcante, 2013, p.107).

De acuerdo con el Instituto Socioambiental (ISA), el número total de habitantes de la tierra indígena Guyaroká es de 841 (incluyendo a las familias residentes en las reservas demarcadas), propietarios de 11.513 hectáreas que aún están siendo negociadas. No obstante, se estima que la densidad poblacional en Guyaroká es mucho mayor. De este total, solamente 112 indígenas ocupan las 50 hectáreas de Guyaroká, lo que equivale a 2,23 hectáreas para cada familia con cinco integrantes (Cavalcante, 2013, p.110).

La población que vive en campamentos como Guyaroká afronta numerosas dificultades que ponen en riesgo sus vidas, como el constante clima de inseguridad debido a las amenazas de los sicarios contratados por los terratenientes que habitan esta región, la falta de agua potable, de saneamiento, el acceso a la salud, a la educación y a otros servicios ofrecidos por los organismos de atención ciudadana.

### 1.4.2.2 Panambizinho

Actualmente viven en Panambizinho 333 personas organizadas en familias en 1.272 hectáreas reconquistadas en 2004. Después de 50 años resistiendo a las embestidas de los colonos, esta población recuperó parte de sus tierras de ocupación tradicional. La colonización de estas tierras integraba una de las políticas denominadas “marcha para el Oeste” realizadas durante el Gobierno de Getulio Vargas<sup>5</sup>.

La TI Panambizinho se diferencia de las demás tierras indígenas por su carácter conservador que implica la manutención de una serie de características tradicionales, como por ejemplo, el lugar de prestigio del chamán, la participación, casi total, de la población en los rituales, una mayor estabilidad política y cohesión entre las familias y la prohibición del ingreso de familias autóctonas oriundas de otros lugares (Vietta, 2007, p.15). Este aprecio a las tradiciones se relaciona con la idea del “Kaiowá puro” infundida por el fundador de la Panambizinho, Chiquito Pedro o Pa’i Chiquito.

Aunque los Kaiowá de Panambizinho hayan permanecido en parte de sus tierras tradicionales, no significa que no sufran en la actualidad las consecuencias de la colonización: la falta de espacio para su reproducción física y cultural, la ausencia de condiciones que favorezcan el cultivo agrícola, la escasa zona verde debido a los impactos ambientales durante la primera mitad del siglo XX o la inseguridad debido a la violencia externa e interna son algunas de las secuelas de este proceso (Maciel, 2012, p.89).

---

<sup>5</sup> Período de mandato: de 1930 a 1945 y de 1951 a 1954.

### 1.4.2.3 TI Caarapó, aldea Te'Yikue

En Mato Grosso do Sul, se considera la Reserva Indígena José Bonifácio (actual TI Caarapó), también conocida como aldea Te'Yikue (ubicada en la ciudad de Caarapó, Mato Grosso do Sul), un ejemplo para otras tierras indígenas debido a los exitosos proyectos desarrollados en colaboración con sectores de la población no indígena como el Ayuntamiento de Caarapó, el Núcleo de Estudios e Investigaciones sobre las poblaciones indígenas (NEPPI) y el CIMI. Entre estas iniciativas, podemos destacar la creación de la Escuela Indígena diferenciada y bilingüe Ñandejara Polo que, además de ser la sede del *Ponto de Cultura Tekoarandu*, también abarca acciones como la construcción de represas hidráulicas para pesca; la recuperación de áreas degradadas y producción de plantas nativas, y la organización del Foro Indígena de Caarapó que tiene como finalidad favorecer la autonomía de esta comunidad para solucionar sus problemas, entre otras acciones.

Cabe resaltar que, por tratarse de la realidad de una reserva, los autóctonos que viven en este territorio tienen acceso a esta y otras cuatro escuelas, a los puestos de la FUNAI y de la Secretaria de Salud Indígena (SESAI) y al Centro de Asistencia de Servicio Social (CRAS), además de otros servicios básicos como el suministro de agua por cañerías y la red de distribución de energía eléctrica.

Sin embargo, estas experiencias positivas, aunque demuestren el alto grado de resistencia de los habitantes de la Te'Yikue a través de la adaptación de su forma de vida al modelo occidental que les fue impuesto, no indican la funcionalidad de las reservas puesto que, para que estas personas logren unas mínimas condiciones de vida, se ven forzadas a negociar con las muchas instituciones que actúan dentro de las reservas a través de programas sociales y económicos. Esta “ayuda” ofrecida por los grupos coercitivos (sobre todo misioneros y agentes públicos), a su vez, es utilizada como un medio para impedir la lucha por la recuperación de los territorios de ocupación tradicional por los autóctonos.

El confinamiento de los Kaiowá y Guaraní en pequeñas extensiones de tierra, como es el caso de la aldea Te'Yikue, provocó una serie de problemas que genera la vulnerabilidad de estos grupos étnicos. Entre estos problemas, podemos citar: superpoblación, alteraciones en la

economía tradicional e inviabilidad de la práctica religiosa debido, principalmente, al agotamiento de los recursos naturales, modificaciones en el sistema de jefatura motivada por la imposición de un líder que suele representar los intereses ajenos a su comunidad, aumento del número de enfermos alcohólicos y de casos de violencia interna o suicidio, entre otros.

Además de la realización de la etnografía, este estudio también comprende el análisis de las películas *Guerreiro Guarani* rodada en la TI Guyaroká, *Kaiowá Kunhatai* producida en la TI Panambizinho y *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* realizada en la TI Caarapó.

### **1.5 Procedimientos metodológicos**

De acuerdo con Arcal Lisón (2005, p.16), el término Antropología visual es empleado para referirse a técnicas de investigación, análisis e interpretación antropológicas, formas de presentación y exposición de resultados de investigaciones antropológicas que utilizan como herramienta y soporte principal los medios audiovisuales.

Con base en esta definición y en la técnica de investigación utilizada inicialmente por Robert Ziller en la segunda mitad de la década de los setenta y perfeccionada por Arcal Lisón (1999, p.27) que consiste en la entrega de una cámara a los informantes, en darles instrucciones acerca del tema que deberían abordar en la fotografía, y en la contestación de las preguntas elaboradas por el investigador haciéndose uso de las fotografías, el presente trabajo (con algunas variaciones en la técnica original) se fundamenta, por un lado, en el análisis cultural de la autoimagen de los Kaiowá y Guarani en sus películas rodadas durante los eventos *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu-Os Guarani convidam*; por otro lado, en la producción de la etnografía sobre el proceso de empoderamiento de los Kaiowá y Guarani de las tierras indígenas Guyaroká, Panambizinho y Te'Yikue a través de la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías, y en mi participación junto a estos jóvenes, con la finalidad de producir el documental *Jepe'yta - La leña principal*. Posteriormente, los datos recopilados en campo fueron utilizados para contextualizar e interpretar los vídeos en base a las teorías antropológicas.

Arcal Lisón (2005, p.16) explica que la Antropología visual es una forma de hacer Antropología que, al contrario de las muchas suposiciones acerca del término, no excluye el texto. A partir de esta perspectiva, el uso de los datos audiovisuales permite perfeccionar los resultados ya que estos medios ayudan a recuperar la conexión emocional posibilitando su interiorización y comprensión casi instantánea. Este factor clave es imprescindible a la hora de estudiar los vídeos Kaiowá y Guaraní que retratan, especialmente, prácticas tradicionales con gran invocación emocional.

El hecho de que los realizadores Kaiowá y Guaraní dotados de cierta autonomía puedan producir sus productos audiovisuales, según Arcal Lisón (1999, p.27): “cambia la situación desde la que el sujeto reflexiona sobre su entorno cultural para dar respuestas acerca del mismo”. A partir de esta perspectiva, este realizador puede elaborar, de manera más consciente, la imagen que desea transmitir de sí mismo al observador (su propia comunidad y sociedad no indígena) a partir de la elección de los elementos, el momento y lugar oportunos que desea registrar.

No obstante, este tipo de análisis, para que tenga un enfoque holístico, debe ir más allá del estudio audiovisual, esto es, debe estar comprometido con el trabajo de campo pues, como la Antropología visual nos recuerda:

Las imágenes cinematográficas o de vídeo no son una réplica exacta, impoluta y objetiva de la realidad retratada. Por el contrario, detrás de cualquier cámara hay una persona que toma decisiones de hacia dónde dirigir la mirada de la lente, qué tipo de lente utilizar, qué encuadrar y qué dejar fuera, etc. (Arcal Lisón, 1999:33)

También es importante considerar que la imagen siempre estará mediatizada por el condicionamiento resultante de la relación existente entre el informante y el investigador (Arcal Lisón, 2005, p.24). En el caso de los vídeos producidos para los eventos *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu-Os Guaraní convidam*, es evidente la subordinación a los objetivos de ambos proyectos. Con el propósito de superar estas limitaciones, opté por analizar los vídeos producidos por los realizadores Kaiowá y Guaraní junto a los profesores indígenas, Gilmar y el cineasta quechua, Iván Molina, pues, aunque pertenezcan a otras etnias, considero que su modo de hacer y de pensar los vídeos responde más a las expectativas sobre el uso del cine por los Kaiowá y Guaraní.

La Etnografía, aliada al trabajo de análisis de los productos audiovisuales producidos por los autóctonos, permite: tener una información más amplia sobre el objeto de estudio; acceder a determinados espacios que suelen estar vedados a los investigadores; descubrir el criterio de selección de la información utilizada por los jóvenes Kaiowá y Guaraní para la transmisión en este medio de comunicación y el nivel de importancia de la información; conocer qué aspectos serán o no preservados en formato audiovisual. En base a lo expuesto, el cine se convierte en un testigo seguro de la existencia del pasado que asegura al individuo el derecho a recuperarlo para justificar el momento actual y para servir de base en la toma de nuevas decisiones (Arcal Lisón, 1999, p.31).

De acuerdo con Arcal Lisón (2005, p.25), el estudio del vídeo nos permite interpretar la representación del contenido, el encuadre, el color, el estilo y otros elementos de la imagen que sobrepasan la presencia representada icónicamente. Esto significa que, así como la fotografía, los medios audiovisuales deben ser tratados como parte de un discurso en el que hay que fijarse en los significados transmitidos por el realizador y en los símbolos designados para representarlos.

Aunque los vídeos producidos por los Kaiowá y Guaraní no puedan ser categorizados ni como cine etnográfico ni tampoco como cine de antropología visual, el estudio de la producción audiovisual de estos grupos étnicos nos permite comprender una serie de significados, culturalmente codificados, que solo la mirada desde el interior de estos grupos étnicos puede percibir (Arcal Lisón, 2005, p.22).

Es importante señalar que este tipo de trabajo constituye un desafío no solo para las ciencias humanas, sino también para la sociedad no indígena de forma general pues, aunque el cine y las nuevas tecnologías ya sean parte de la vida cotidiana de las sociedades indígenas, los sectores hegemónicos occidentales, con la ayuda de los medios de comunicación de masas, siguen reproduciendo un discurso incoherente y repetitivo que cuestiona la autenticidad de las culturas indígenas a través de afirmaciones como “ya no son indígenas”, “ya usan zapatillas, móviles, ordenadores, filmadoras, se van a la universidad” que tienen como finalidad descalificar la lucha de las poblaciones autóctonas (Nogueira, 2015, p.71).

Estas alegaciones prejuiciosas, basadas en la idea de la cultura indígena inmutable congelada en el pasado, siguen fomentando acciones discriminatorias por parte de la sociedad no indígena contra los Pueblos indígenas; al mismo tiempo, imposibilitan un avance más significativo en el ámbito de las ciencias humanas (principalmente en el campo de la Antropología social y cultural) sobre las nuevas posibilidades que ofrecen estos medios a dichos grupos étnicos.

Ante este problema, hemos decidido enfocar el concepto de *cultura* a partir de la definición semiótica del término precisado por Geertz (2003) en consonancia con la noción de *cultura* desarrollada por el campo de estudio denominado Estudios Culturales (EC) que parte del supuesto de *cultura* como algo híbrido, dinámico y ambivalente.

En palabras de Geertz, la relación entre el hombre y la cultura se establece de la siguiente manera:

Creando como Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busca es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, 2003, p.20).

A partir de esta perspectiva, podemos afirmar que la forma en la que los jóvenes Kaiowá y Guaraní viven la experiencia de aprendizaje y apropiación de las herramientas de comunicación occidental y cómo expresan esta vivencia a través de sus productos audiovisuales está condicionada por las fuentes simbólicas ofrecidas por su comunidad de origen (Geertz, 2003,p.52). El conocimiento de este proceso, a su vez, nos permite tener una visión más amplia de las estrategias llevadas a cabo por estos colectivos para que se les reconozcan sus derechos, la importancia de la representatividad de estos pueblos, especialmente, en los medios de comunicación y la urgencia de crear y difundir una representación positiva de estos grupos étnicos.

El acto de tomar la palabra, de ponerse a hablar, de “forzar”, en cierto modo, a la sociedad occidental a tener en cuenta el punto de vista indígena a través del dominio de la cinematografía y de las herramientas de comunicación por estas poblaciones nos conduce a los estudios realizados



en el ámbito de los Estudios Culturales (EC) y del Poscolonialismo. Entre estas investigaciones nos centraremos, principalmente, en los trabajos desarrollados por Bhabha (2013), Hall (2003), Grosfoguel (2007) y Canclini (2001). Dentro de este contexto, es importante resaltar que estos autores no pueden ser catalogados o identificados en una sola corriente de investigación, pues gran parte de estos intelectuales (con excepción de Stuart Hall) siguen investigando y cuestionando estas teorías y las suyas.

Los planteamientos propuestos por los Estudios Culturales se aplican a la óptica de transformación del cine y de las TIC por los jóvenes autóctonos como instrumentos dirigidos a fortalecer las reivindicaciones y lucha de los Pueblos indígenas. Así pues, tienen como propósito contraponer la historiografía tradicional de las élites y proponen un estado de cultura que recupere las especificidades del subalterno (en este caso los Kaiowá y Guaraní) y corrija las distorsiones respecto a los colectivos en situación de vulnerabilidad social establecidas por los abordajes hegemónicos (Prysthon, 2010, p.18).

De acuerdo con Aguilera Urquiza y Calderoni (2015, p.13), esta corriente parte de la constatación de que las narrativas de los pueblos indígenas fueron sometidas a las historias hegemónicas impuestas por la colonialidad en las cuales los conocimientos indígenas no eran considerados científicos y sus saberes eran estimados limitados. Con el objetivo de romper con los estereotipos de las poblaciones indígenas y transformar la representación negativa de estos grupos étnicos en una imagen positiva, esta corriente nos ofrece herramientas para dirigir nuestra atención hacia las prácticas sociales y culturales Kaiowá y Guaraní activadas durante el proceso de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por la juventud indígena; nos da acceso a los conocimientos y significados producidos y reproducidos en el cine indígena; nos ayuda a analizar cómo se desarrolla el sentido de pertenencia del sujeto indígena a su comunidad a través del nuevo rol de realizador desempeñado por el joven indígena, y nos permite averiguar cuáles son los modos de legitimación del material audiovisual producido por las sociedades estudiadas.

Esta nueva forma de mirar a los pueblos indígenas, a la vez que crea una problemática en la constitución de sus identidades individuales y colectivas derivadas de un patrón cultural y social y de la subjetividad discursiva de los sujetos, también sugiere cambios en el concepto de

*cultura* pues, desde esta perspectiva, las prácticas culturales comprenden el centro de la discusión y son percibidas como actividades que, además de ser reproducidas, también hacen historia. A partir de este entendimiento sobre la cultura, los investigadores representantes de esta escuela ponen énfasis en el análisis cultural y en los conceptos de poder e identidad (Aguilera Urquiza y Calderoni, 2015, pp.11-15).

Ya la propuesta ofrecida por el Poscolonialismo representa un desplazamiento epistemológico que promueve un cambio en la comprensión sobre quiénes son los pueblos indígenas brasileños, cómo actuaron estos grupos étnicos en las distintas épocas históricas y cómo elaboran sus estrategias de supervivencia en la actualidad. Desde esta perspectiva teórica, estas poblaciones dejan de ser vistas como subalternos y pasan a ser consideradas colectivos activos que gestionan sus propias vidas según los recursos promovidos por su propia cultura y por otros sistemas culturales (López, 2004, pp.64-65).

A través del señalamiento de las matrices coloniales y del debate sobre identidad, representación, etnicidad, diferencia y subordinación, los Estudios Poscoloniales proponen la descolonización del poder, del saber y del ser. En ese sentido, el cine indígena sur-mato-grosense supone una alternativa para descolonizar la imagen del indígena basada en estereotipos contruidos por la prensa y por la Academia utilizados con el objetivo de clasificar, excluir o situar en un ámbito inferior a estas sociedades.

Por otra parte, para analizar la autorrepresentación audiovisual de los Kaiowá y Guaraní en el cine y el proceso que ocurre detrás de las cámaras durante la producción de estas películas, utilizamos como base los estudios realizados con otros grupos étnicos brasileños realizados por Novaes (1993), Canevacci (2012) y Turner (1994).

Dentro de este ámbito, la autoimagen es utilizada por Novaes (1993, p.56) como instrumento para comprender las categorías del pensamiento, las representaciones mentales contruidas por los individuos con base en su percepción sobre el mundo y la reflexión sobre otros grupos humanos que viven modos de vida específicos. A través del recurso metafórico denominado “Juego de espejos”, la autora (1993, p.107) ilustra el proceso de formación de la

autoimagen y las transformaciones en la autorrepresentación de una sociedad en contacto con otros grupos sociales.

Según nos explica Novaes (1993, p.107), el juego de espejos consiste en la formación de la autoimagen de un determinado sector poblacional a partir de la forma en que esta se ve reflejada en la mirada del otro grupo. En este contexto, cada imagen reflejada representa una posibilidad de actuación. La evaluación de esta actuación del grupo social conduce a la formación de una nueva imagen que, a su vez, torna viable una nueva actuación.

A partir de este punto de vista, podemos deducir que la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní retratada en sus películas está condicionada por la forma en la que estos grupos étnicos se ven reflejados en las miradas de su propio grupo social, en el presente y en el pasado, de sectores de la población no indígena y grupos poblacionales que pertenecen a otras etnias.

Entre estas imágenes creadas por dichos grupos, la representación occidental de los pueblos indígenas corresponde a la versión más deturpada puesto que suelen reflejar la imagen del indígena irracional, sucio, indefenso, perezoso...; en definitiva, un obstáculo que detiene el progreso de Brasil (Foscaches, 2010, p.28). Esta visión, a su vez, contribuye en la formación de una autoimagen negativa por parte de estos colectivos. Ante esta situación, la ASCURI, a través de la producción audiovisual, intenta corregir esa representación.

Además de romper con los estereotipos, para Canevacci (2012, p.1), el uso y apropiación de los medios de comunicación y de las TIC por las sociedades indígenas también corresponde a una alternativa para la comprensión de los desafíos de las prácticas tradicionales frente las transformaciones de la modernidad ya que, al contrario de lo que pasa en las sociedades occidentales donde los cambios son graduales y negociados con la población, en los colectivos indígenas, estas transformaciones fueron y siguen siendo impuestas por el colonialismo.

Frente a esta situación, a las poblaciones indígenas solo se les han presentado dos opciones: 1) aceptar los cambios difundidos por los centros de las sociedades occidentales y lamentar la antigua identidad; 2) rechazar el sistema moderno occidental, mantener la identidad pasada y sufrir la exclusión social que esta decisión conlleva. En este contexto, los terratenientes

y agentes externos son los grandes beneficiados ya que mantienen estos pueblos en la dependencia y en la invisibilidad (Canevacci, 2012, p.22).

En ese sentido, la autorrepresentación y el uso descentrado de la Antropología por las poblaciones indígenas corresponde a una práctica poscolonial. Esta práctica contribuirá a superar la tensión entre tradición y modernidad ya que el realizador indígena tiene la posibilidad de apoderarse de la mirada tecnológica que favorece la expresión de su visión autónoma del mundo; al mismo tiempo, permite la crítica a la penetración invasiva de cualquier sujeto externo a su cultura que intente deslegitimar su poder de representación (Canevacci, 2012, p.22).

Dentro de este contexto, Turner (1993, p.86) destaca las nuevas formas tanto de interacción social como de relacionarse con el entorno y con uno mismo favorecidas por el uso de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías por la juventud indígena. Algunos efectos sociales que pueden tener efectos acumulativos en la política interna de las comunidades y en la trayectoria política y profesional de los individuos se reflejan: en la selección del individuo responsable por la producción audiovisual, en la opción por retratar determinados elementos tradicionales en las películas y en la preferencia de determinadas personas para representar la ASCURI.

### 1.5.1 Etnografía

El trabajo de campo que presento en esta investigación corresponde a los siguientes periodos:

a) En 2009 asistí al evento *Video Indio Brasil* que consistió en una exposición de fotografías, documentales y películas sobre el tema indígena; también fueron promovidos seminarios y talleres de producción de vídeos dirigidos a los jóvenes indígenas. En esta ocasión el Cine Cultura se convirtió en un espacio de encuentro entre representantes de distintas etnias de Brasil y de otros países, investigadores, estudiantes, representantes políticos, cineastas con objetivo de discutir la imagen de los pueblos indígenas, etc.

Ya en mi primer año de doctorado, en 2010, participé en el Foro de Inclusión Indígena (FIDA) organizado por los universitarios y exuniversitarios que forman o formaron parte del proyecto *Rede de Saberes*. La reunión tuvo lugar en la aldea Te'Yikue (Caarapó, MS) y tuvo como objetivo discutir la apropiación de los recursos audiovisuales y de las nuevas tecnologías por las sociedades indígenas. En esta ocasión fue creada la ASCURI.

b) Desde entonces, aunque estuviera realizando mis estudios de doctorado en Salamanca, estuve en contacto permanente con Gilmar Galache.

Durante esta temporada, fui la responsable de escribir las noticias sobre la asociación y de revisar documentos y propuestas de la ASCURI. Sin embargo, en esta fase hubo pocos avances en relación a la discusión sobre el empoderamiento de los autóctonos a través de los medios audiovisuales y de las TIC.

En 2011 viajé a Mato Grosso do Sul con la expectativa de participar en el siguiente FIDA que, desafortunadamente, no se celebró. Frente a la imposibilidad de realización del encuentro, Gilmar Galache y yo escribimos el proyecto *Cine documental indígena: construções, reflexões e protagonismo* apoyado por el NEPPI y financiado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en Brasil.

El objetivo principal del proyecto fue producir un documental enfocado en el análisis de los proyectos de promoción cultural desarrollados por las organizaciones no indígenas (en especial el *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu-Os Guarani Convidam*) con el fin de divulgar la actual situación de los realizadores indígenas y sus respectivas comunidades. Además, también nos comprometimos en construir la página web de la ASCURI.

El documental producido titulado *Jepea'yta - La leña principal* refleja la discusión sobre las experiencias de aprendizaje y apropiación de las nuevas tecnologías por los realizadores indígenas, las frustraciones de los proyectos de promoción cultural sin una continuidad garantizada y los mecanismos de resistencia de las comunidades afectadas.

Para la recopilación de datos en campo aproveché la oportunidad de producción del documental para estar en las comunidades y actuar como una observadora participante, colaborando con la definición del guion, conduciendo las entrevistas y emitiendo mis sugerencias

(durante la producción y edición); no obstante, los realizadores fueron los que, finalmente, definieron el estilo del documental.

Mi inhabilidad con la cámara, aunque en principio me pareciera un obstáculo, generó más libertad para los realizadores porque yo no detenía el poder de esta herramienta. De hecho, lo poco que ahora sé sobre cómo manejar una cámara de vídeo lo he aprendido con estos jóvenes en sus comunidades.

Pese a no constar en el documental, también incluyo en esta investigación la entrevista con la coordinadora del *Pontão de Cultura Guaikuru*, responsable del *Video Indio Brasil* (2009) y *Ava Marandu-Os Guarani convidam*” (2010), Andrea Freire, con la finalidad de conocer mejor los proyectos y entender su punto de vista.

Aunque el estudio etnográfico esté enfocado en el proceso de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los jóvenes Kaiowá y Guaraní, la discusión presentada en este trabajo incluye datos y reflexiones generadas a lo largo del período de convivencia con estos y otros grupos étnicos que cabe resaltar:

a) Entre los años 2005 y 2007 fui becaria del Programa Institucional de Becas de Iniciación Científica (PIBIC) vinculado al Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq). Durante este período, bajo la tutela del renombrado historiador y coordinador del NEPPI adscrito a la Universidad Católica Dom Bosco (UCDB) en Campo Grande, MS, Dr. Antonio Brand, desarrollé la investigación sobre la representación de los Kaiowá y Guaraní en la prensa escrita brasileña con base en el trabajo en el banco de datos de prensa en el Centro de Documentación Indígena (CEDOC/NEPPI) y en entrevistas con representantes indígenas.

Además de la investigación, también fui responsable de producir las noticias para las *websites* del CEDOC y del NEPPI. Por este motivo, tuve que viajar a las comunidades Kaiowá y Guaraní, sobre todo a la aldea Te'Yikue en la cual este grupo de investigadores, junto a los indígenas, desarrollan diversos tipos de proyectos que tratan desde la educación ambiental hasta las recientes iniciativas que favorecen el uso de las nuevas tecnologías por esta comunidad.

También participé de otras actividades como el tradicional Foro Indígena de Caarapó donde fue posible observar cómo estos grupos étnicos proponen soluciones y se organizan para resolver sus problemas.

b) En 2006, el CEDOC recibió a nuevos integrantes para el equipo: universitarios indígenas de distintas etnias que cursaban Historia, Filología y Educación Física y que, como yo, se dedicaban a la iniciación científica. La llegada de los académicos indígenas se debió a la implantación del programa *Rede de Saberes* (2005-vigente).

Con la finalidad de dar visibilidad al proyecto y cumplir con las exigencias del proyecto *Trilhas do Conhecimento* (responsable de la transferencia de los recursos al *Rede de Saberes*), fue creada la unidad de periodismo coordinada por el investigador, profesor y diseñador gráfico, Dr. José Francisco Sarmiento Nogueira, tutor del entonces estudiante Gilmar, responsable de la manutención de la web, entre otras actividades.

En esta etapa desarrollé las dos funciones: la actualización del banco de datos del CEDOC y la producción de noticias sobre los proyectos.

Durante esta temporada, acompañé la trayectoria académica de mis amigos, compañeros de trabajo y representantes de distintas etnias. Compartíamos las buenas noticias, las aflicciones de la vida académica y afrontábamos nuestras distintas realidades.

También pude participar en las reuniones con los líderes de sus respectivas comunidades que siempre se mostraban muy interesados y exigentes en relación a la actuación de los jóvenes en las tierras indígenas y la participación de los estudiantes en el ámbito académico.

Es importante resaltar la producción del perfil periodístico de los académicos que participaban en el programa *Rede de Saberes*. Este trabajo que consistía básicamente en describir las características más personales de los estudiantes me llevó a conocer más de cerca a los mismos. Empecé por elaborar el perfil de los estudiantes de la UCDB, y seguidamente, el de los académicos Kaiowá y Guaraní de la UEMS.

Muchos de estos estudiantes de licenciatura siguieron en la vida académica y, actualmente, trabajan como profesores en sus respectivas comunidades con excepción de Gilmar

quien sigue con la producción de vídeos y el historiador terena Eder Alcantara que se convirtió en concejal en la ciudad de Dois Irmãos do Buriti (Mato Grosso do Sul).

c) En mi último año de carrera, 2007, desarrollé junto a Gilmar Galache una página web denominada “Indio de Papel”. Este proyecto (que corresponde a mi trabajo de fin de grado en periodismo) está basado en los resultados de la investigación “Indio de Papel: los Kaiowá y Guaraní en los periódicos regionales: *Correio do Estado* y *O Progresso*”, que corroboraron la superficialidad antropológica e histórica constatada en los periódicos regionales en aquellas noticias que tratan la cuestión indígena.

Esta idea se originó durante las entrevistas con representantes indígenas que apuntaban la necesidad de las sociedades indígenas de Mato Grosso do Sul de romper con el estereotipo creado por la prensa y de tener visibilidad en todo el territorio nacional. En un primer momento, habíamos pensado en una radio comunitaria pero, debido a las trampas burocráticas, esta propuesta no fue viable.

d) En 2008, la periodista Nátalia Capillé y yo ganamos el premio Tim Lopes concedido por la Agencia de Noticias de los Derechos de la Infancia (ANDI) y Childhood Instituto WCF Brasil para realizar una serie de reportajes sobre el tema “Insuficiencias de políticas públicas para el enfrentamiento de la violencia sexual en niños y adolescentes indígenas” que posteriormente fueron publicados por Gilmar Galache en la web “Indio de Papel”. Para la realización de estas noticias, desarrollamos el trabajo de campo en la Reserva Indígena de Dourados (Dourados, MS), Ñanderu Marangatu (Antonio João, MS) y Te’Yikue.

### **1.5.2 Análisis de las películas Kaiowá y Guaraní**

La segunda parte de este trabajo corresponde al análisis de las películas *Guerreiro Guaraní*, *Kaiowá Kunhatai* rodadas durante el proyecto *Ava Marandu-Os Guaraní convidam* y



*Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní* producida durante los talleres de formación en cine *Video Indio Brasil*.

Para el estudio de la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní se elaboraron los siguientes indicadores y variables: indicador de los atributos de los personajes; indicador de elementos culturales; indicador de roles y funciones de los personajes indígenas; indicador de articulación cultural; indicador de discurso; indicador de representación lingüística; indicador de representación del factor étnico; indicador de realidad virtual; indicador de *etnograficidad*, y por último, indicador del lenguaje del cine.

Tras la descripción de la metodología y la exploración previa de los conceptos principales aplicados a los datos recopilados durante el trabajo de campo y los resultados del análisis de la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní en sus películas, presentaremos a continuación la distribución de los capítulos que componen este trabajo.

Seguido de la descripción del marco teórico, en el capítulo tercero, en la primera parte de este trabajo, presentamos quiénes son los Kaiowá y Guaraní, los aspectos relevantes de la cultura Guaraní y la trayectoria histórica de estos grupos étnicos en Mato Grosso do Sul, a partir de la revisión bibliográfica de los trabajos de Schaden (1974), Brand (1997), Paschoalick (2009), Pereira (2004), Vietta (2007), Cavalcante (2013) y de la etnografía realizada para este trabajo con el objetivo de introducir al lector en el contexto cultural en el cual están insertos estos colectivos, y consecuentemente, facilitar tanto su comprensión sobre los motivos que llevan a los representantes de este sistema cultural a apropiarse de las herramientas occidentales (como el cine y las nuevas tecnologías) como el proceso de construcción de su autoimagen que será detallado en los capítulos siguientes.

El cuarto capítulo, así como el tercero, también corresponde a un apartado introductorio. En esta parte delineamos los proyectos *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu-Os Guaraní convidam* que promovieron los talleres de formación en cine dirigidos a los jóvenes autóctonos de Mato Grosso do Sul, presentamos un breve informe etnográfico sobre el Foro para Inclusión Digital Indígena (FIDA) impulsado por la ASCURI y el NEPPI, discurremos sobre el intento frustrado de realizar la tercera edición del proyecto sobre capacitación en cine “Taller Internacional Sin

Fronteras” por los realizadores indígenas con mi colaboración y reflexionamos sobre la iniciativa “Cine documental indígena: construcción, reflexión y protagonismo” del que resultó la producción del documental *Jepe 'yta - La leña principal* producido por Gilmar y por mí misma.

Ya en el capítulo quinto exponemos un breve contexto histórico de las tierras indígenas Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue, y en secuencia, la etnografía sobre la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por los jóvenes indígenas oriundos de estas comunidades.

Posteriormente, en el capítulo sexto, en la tercera parte de esta tesis, las películas *Guerreiro Guarani*, *Kaiowá Kunhatai* y *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* son analizadas detenidamente, y finalmente, son presentados los resultados de este estudio.

Por último, en el apartado más importante, el capítulo séptimo, interpretamos la etnografía realizada en las tierras indígenas elegidas, las propuestas de los proyectos de *Video Indio Brasil*, *Ava Marandu*, *Ponto de Cultura Tekoarandu* y los resultados del análisis de la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní a partir de los conceptos descritos en el marco teórico.

Es importante resaltar que, debido a mi formación en periodismo, la apropiación de un amplio bagaje teórico y metodológico formulado por la Antropología y el aprendizaje de las técnicas cinematográficas fue todo un reto para la realización de esta tesis doctoral. No obstante, considero que he podido lograr los objetivos propuestos en este proyecto de investigación con resultados que podrán favorecer la lucha de los Kaiowá y Guaraní y aportan reflexiones para discusiones en la Academia, para futuras investigaciones sobre el proceso de apropiación de los medios de comunicación y de las TIC por colectivos marginados y sobre la construcción de la autoimagen de las poblaciones indígenas.

## **2 MARCO TEÓRICO Y ANTROPOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **2.1 Cultura, un concepto antropológico**

Inicialmente se realizará una breve revisión de los estudios sobre la cultura hasta la definición del término elaborado por Geertz (2003) que servirá como hilo conductor de la presente investigación.

El primer concepto de cultura relacionado con la antropología fue propuesto por el antropólogo británico Edward Burnett Taylor en su artículo “La ciencia de la cultura” (1871). Según él la cultura es “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”. Este científico fue uno de los primeros en utilizar la cultura como objeto de estudio; además, su concepto de cultura sirvió de base para elaboración de nuevas definiciones.

La reflexión de Taylor y de otros investigadores sobre el concepto de cultura parte del pensamiento sobre el Otro, el distinto, que siempre estuvo presente en la historia de la humanidad:

Desde del paleolítico, grupos rivales elaboraban representaciones acerca del Otro. En la antigüedad, los pueblos conquistados por Alejandro Magno fueron descritos por historiadores griegos como bárbaros o inferiores. El mismo pensamiento acompañó a los romanos, que consideraban bárbaros a todos los pueblos que vivían más allá de los límites del imperio. Es decir, todo intento de describir al Otro tuvo como resultado alguna clase de representación despreciativa en mayor o menor grado (Aguilar, 2012, p.12).

En el ámbito académico, la constatación de las diferencias socioculturales entre grupos humanos en todo el mundo llevó a los investigadores del siglo XIX a proponer una clasificación de los pueblos según su grado de evolución social. Esta corriente de pensamiento consideraba que el desarrollo humano se había dado de una manera paulatina desde lo más simple a lo más complejo (Barrio, 1997, p.75). Los evolucionistas, con base en los relatos de viajes, informes de viaje y cartas de los misioneros, afirmaban que las sociedades contemporáneas que viven de forma tribal están inmersas en una fase de estancamiento, mientras que la civilización europea tiene un grado de evolución más avanzado.

En 1887, Lewis Henry Morgan perfeccionó y amplió el trabajo de Robertson basado en la división del pasado cultural en tres etapas: salvajismo, barbarie y civilización. A partir de este

modelo, Morgan añadió varias subetapas según los tipos de tecnologías de subsistencia que fueron progresivamente empleados por los grupos sociales (Barrio, 1997, p.76). Este punto de referencia reforzó el pensamiento eurocentrista que establece la división del mundo: “por un lado, los pueblos considerados bárbaros, que cultivaban costumbres degradantes; y por otro, el hombre civilizado, representando el perfeccionamiento de la humanidad” (Aguiar, 2012, p.13).

Esta perspectiva hizo que Europa se creyera un ejemplo para las demás sociedades. Este elemento contribuyó a la conquista de las Américas por parte de los europeos a través de la reproducción de una imagen despectiva y estereotipada de los Pueblos Indígenas en la memoria

La escuela francesa a través del método de investigación dirigido a los aspectos de la organización social contribuyó con la constitución de la antropología social. La escuela alemana, por su parte, con base en los estudios sobre cómo se moldean las culturas particulares colaboró con la formación de la antropología cultural.

Con el paso del tiempo, la antropología cultural y la antropología social convergieron en un único campo de estudio. Ambas pasaron a dedicarse al estudio de la cultura humana; sin embargo, tuvieron que perfeccionar el concepto de cultura. En 1952, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, a partir de revisión del concepto de cultura, constataron 164 definiciones del término. Actualmente, existen más conceptos instrumentales de cultura, pero la antropología aún sigue en la búsqueda de un concepto más apropiado (Aguiar, 2012, p.15).

El evolucionismo empieza a ser cuestionado por los movimientos teóricos del siglo XX. Durante este periodo destacó el antropólogo norteamericano, Franz Boas, que propuso la sustitución del término raza por etnia. Junto a otros investigadores, Boas defendía que la clasificación de los seres humanos por raza no estaba comprobada científicamente y que, más allá de eso, es un término apropiado por la política para justificar las acciones racistas. Como consecuencia de la crítica al uso de este término, Boas creó la escuela—conocida como Particularismo Histórico. Esta corriente teórica se fundamentaba en un método esencialmente comparativo, pues a través de la comparación se creía poder identificar los patrones culturales. El antropólogo también aportó a la antropología los estudios sobre las relaciones entre cultura y

personalidad, aspectos que posteriormente fueron analizados por Ruth Benedict y Margaret Mead (Aguilar, 2012, p.35).

Igual que el particularismo histórico, el funcionalismo (corriente teórica desarrollada desde finales de los años veinte hasta la década de los sesenta) también critica el evolucionismo. El representante de este movimiento teórico más destacado fue el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski, que defendía el trabajo de campo como la técnica más indicada para el estudio de las sociedades tradicionales. En su investigación entre los nativos de las islas Trobriand (Nueva Guinea), el antropólogo desarrolló el método de investigación más importante en el ámbito de la antropología: la etnografía con observación participante. El funcionalismo introducido por Malinowski tenía como objetivo principal verificar las funciones de las instituciones para la manutención de la totalidad cultural en las sociedades.

Posteriormente, Radcliffe Brown y Evans-Pritchard incorporaron nuevas ideas al estudio antropológico, y sus reflexiones fueron clasificadas como una nueva corriente: el funcional-estructuralismo. Según esta escuela, el antropólogo debería dedicarse a la descripción de las variables culturales centrándose en el rol que ocupan estas variables para la manutención de la estructura social. A partir de esta perspectiva, la estructura social sería la forma en la que los grupos están organizados y relacionados entre sí en la sociedad y el hombre sería una variable debido a su posición dentro del sistema social (Aguilar, 2012, p.35).

Entre 1935 y 1938, el antropólogo belga radicado en Francia Claude Lévi-Strauss emprendió un estudio etnográfico entre los Bororo, Kadiwéu y Nambiguara de Brasil. El material producido durante su estancia entre estos grupos étnicos dio sustentación a su propuesta metodológica, el Estructuralismo. Con base en conceptos de la lingüística, Lévi-Strauss estableció una nueva forma de análisis de las sociedades, que tenía como finalidad evidenciar las estructuras ocultas que operan en pares de oposición en el sistema social. Al contrario que los evolucionistas, en su obra “El Pensamiento Salvaje” el antropólogo comprobó la existencia de una configuración de pensamiento común en todas las sociedades humanas. Otro tema al cual se dedicó Lévi-Strauss fue el estudio sobre parentesco inicialmente investigado por Malinowski (Aguilar, 2012, p.35).

De acuerdo con Barrio (1997, p.163), junto con el estructuralismo surge la antropología simbólica. Esta nueva tendencia tendrá como enfoque el estudio de los ritos y los símbolos, pues es en este ámbito donde las personas se conmueven y expresan sus valores más profundos. El antropólogo escocés Victor Witter Turner es el principal representante de esta vertiente antropológica. Para explicar lo simbólico, Turner se basa en diversos niveles de significación:

1) Nivel de la interpretación endógena, dada por el nativo; 2) nivel de la significación operacional: que nos dice la utilidad que ese símbolo puede tener en la cultura; 3) nivel de significación posicional: nos da la significación referida por Lévi-Strauss que se deriva de las relaciones estructurales que los símbolos, ritos y normas mantienen entre sí (Barrio, 1997:163).

Los trabajos de Turner tratan especialmente de los ritos de paso, de inversión, de entrada en grupos religiosos y de la importancia atribuida a aspectos como humildad, pobreza y jerarquía en los grupos humanos. A partir de estos estudios, el autor desarrolló el concepto de *communitas*, que representa la “relación directa entre individuos concretos sin mediación de roles o estatus determinados”, según nos explica Barrio (1997, p.164).

De acuerdo con Barrio (1997, p.164), más tarde la antropología simbólica adoptará la forma de antropología cognitiva. Esta nueva óptica tiene como interés los procesos humanos subyacentes a las prácticas culturales. A partir de esta vertiente antropológica fue posible constatar que la similitud entre las producciones simbólicas de los pueblos se debe a dispositivos cognitivos procesales que posee todo hombre en toda cultura.

Contra las pretensiones científicas del estructuralismo, en 1960 nace el movimiento posestructuralista. Bajo la inspiración de Friedrich Nietzsche, interpretado sobre todo por Martin Heidegger, el posestructuralismo tiene como objetivo descentrar las estructuras y la sistematicidad del estructuralismo a partir de la crítica a la metafísica subyacente de esta doctrina científica, a la vez que pretende preservar la reflexión sobre el sujeto humanista desarrollada por el estructuralismo. En síntesis, el posestructuralismo representa una renovación del discurso estructuralista (Peters, 2000, pp.28-29).

### 2.1.1 Cultura como red y los mecanismos de control

En este mismo año, la antropología recibe un impulso teórico protagonizado por el investigador estadounidense Clifford Geertz. Contrario al estructuralismo<sup>6</sup> y cientifismo predominante como ambiente intelectual de la primera mitad del siglo, el antropólogo propuso un concepto semiótico de la cultura:

Creando con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busca es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, 2003, p.20).

Para Geertz (2003, p.27) este concepto difiere de una de las principales finalidades de la antropología, que consiste en ampliar el discurso humano, ya que bajo la óptica semiótica de la cultura los fenómenos que ocurren en el cotidiano de los grupos humanos se vuelven comprensibles debido a su capacidad de captar la normalidad de la cultura de un Pueblo sin reducir su particularidad.

De acuerdo con el antropólogo (2003, p.51), para comprender la cultura, más que analizar los complejos esquemas de hábitos como las costumbres, tradiciones y las prácticas sociales, es primordial ponerse a investigar una serie de mecanismos de control que gobiernan la conducta del ser humano.

Esta perspectiva sobre la cultura parte de la idea de que el pensamiento humano es fundamentalmente social y el acto de pensar corresponde a símbolos significativos utilizados para dar sentido a la experiencia. Estos símbolos son transmitidos al individuo por su comunidad de origen y continuarán existiendo con algunos agregados, sustracciones y alteraciones parciales.

---

<sup>6</sup>Geertz se opone a las ideas de inmutabilidad de la naturaleza humana y la limitación de las formaciones culturales a una lógica combinatoria defendida por Lévi-Strauss. Frente a cientificidad de la antropología, el autor prioriza la etnografía como descripción densa y la interpretación del antropólogo (Klinger, 2007: 76).

Mientras viva, el hombre hará uso de estas fuentes simbólicas para orientarse en el mundo (Geertz, 2003, p.52).

La ausencia de un guía de orientación en el cuerpo humano generó la dependencia de la cultura. Para suplir esta carencia, el hombre, por medio del proceso de aprendizaje, se abastece de fuentes culturales y símbolos significativos que le permiten obrar en el mundo; este proceso a su vez promovió el desarrollo de su sistema nervioso central, lo que consecuentemente permitió la evolución de la especie (Geertz, 2003, p.55).

Geertz (2003, p.55) explica que el hombre vive constantemente en una brecha de información. Por un lado, lo que está de manera innata controlado y del otro lo que esta culturalmente controlado. Algunas cosas como por ejemplo respirar están intrínsecamente controladas, mientras otras como las ideas, valores, actos, emociones corresponden a productos culturales.

A partir de esta reflexión, el investigador afirma que la cultura concebida como una serie de dispositivos simbólicos para controlar la conducta del ser humano tiene un impacto directo en el concepto de hombre, pues es ella la que suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser:

Llegar a ser humano es llegar a ser individuo y llegamos a ser individuos guiados por sistemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas. Y los esquemas culturales son no generales sino específicos (Geertz, 2003, p.57).

En esta afirmación, Geertz (2003, p.57) deja claro que la cultura, además de ser responsable de constituir el ser humano como especie, también es responsable de dar forma al hombre individualmente. La más remota idea de que el hombre no pueda tener acceso a los símbolos de su esquema cultural le causa la más viva ansiedad.



### 2.1.2 Cultura como engranaje

Según reitera Geertz (2003, p.89), la cultura es constituida por un divulgado esquema histórico de “significaciones representadas por símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas de forma simbólica por medio de los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”.

Estos símbolos son entendidos como formuladores tangibles de ideas, abstracciones de las experiencias fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, actitudes, juicios, anhelos o creencias (Geertz, 2003, p.90). Las estructuras culturales corresponden a fuentes extrínsecas de información y se encuentran en todo el mundo intersubjetivo de común comprensión al cual pertenece el individuo (Geertz, 2003, p.91).

Las fuentes de información, a su vez, proporcionan un modelo con el fin de dar una forma definida a los procesos exteriores. Este modelo, denominado esquema cultural, está formado por una serie de símbolos responsables de modelar las relaciones entre entidades, procesos, sistemas físico, orgánico, social o psicológico (Geertz, 2003, p.91).

De acuerdo con el investigador (2003, p.91), este patrón cultural tiene dos sentidos: un *sentido de* y un *sentido para*. El *modelo sentido de* corresponde a representaciones de los patrones de comportamiento de modo simbólico, mientras que el *modelo de sentido para* tiene como finalidad establecer informaciones para la elaboración de los patrones de comportamiento.

La cultura como responsable de dar sentido a la vida humana también produce aspectos morales y estéticos, elementos de evaluación que en la antropología son denominados como *ethos* y cosmovisión. De acuerdo con Geertz (2003, p.118), el *ethos* de un pueblo es el “tono, el carácter y la calidad de vida, la disposición de su mundo que la vida refleja”. Mientras, la cosmovisión representa las ideas más generales de orden de este pueblo, es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. Es en los ritos y en la creencia religiosa donde el *ethos* y la cosmovisión se enfrentan. En estas ocasiones, el *ethos* se justifica intelectualmente por retratar un estilo de vida descrito por la cosmovisión, y la cosmovisión se hace emocionalmente aceptable por representar un imagen real de las cosas expresadas en el modo de vivir del individuo.

### **2.1.3 Análisis de la cultura en el sistema cultural**

El concepto de cultura desarrollado por Geertz (2003, p.30) aplicado a una determinada expresión cultural comienza por el aislamiento de los elementos culturales e inmediatamente pasa por la descripción de la relación interna entre esos elementos. Este método permite la caracterización de todo un sistema cultural de forma generalizada conforme los símbolos centrales a partir de los cuales se organiza la cultura, sus estructuras subyacentes y sus principios ideológicos.

El análisis cultural de determinada sociedad permite al investigador llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores hipótesis, pero “no al descubrimiento del continente de la significación y el mapeado de su incorpóreo” según resalta Geertz (2003, p.32). Esto es así porque las expresiones culturales que analizamos no corresponden a un discurso social bruto, sino solo a la pequeña parte destacada por los participantes en nuestras investigaciones.

A partir de esta perspectiva, la descripción etnográfica corresponde a un trabajo interpretativo, pues interpreta el flujo del discurso social, y esta interpretación consiste en seleccionar lo dicho en el discurso emitido por el participante y fijarlo en términos susceptibles de consulta (Geertz, 2003, p.32). Aplicar un concepto semiótico de cultura y un enfoque interpretativo al objeto de estudio significa proyectar las enunciaciones etnográficas, mantener las formas simbólicas vinculadas a los hechos sociales concretos y tratar de sistematizar de tal manera que las conexiones entre formulaciones teóricas e interpretaciones no queden ocultas por las apelaciones científicas (Geertz, 2003, p.39).

Conforme el argumento de Geertz, la cultura es la responsable por dar sentido a los fenómenos y eventos de la vida cotidiana de un grupo humano determinado (Millán, 2000, p.12). Aplicado a esta investigación, pretendo estudiar el sentido que los jóvenes Kaiowá y Guaraní dan al uso del cine y las Nuevas Tecnologías de la Información (TIC).

A partir de esta comprensión, es importante analizar la cultura de los realizadores Kaiowá y Guaraní con base en un conjunto de significados que definen sus vivencias y relaciones con las

demás personas y con su ambiente. Este conjunto de significados a su vez abarca un orden de jerarquía de significados: los líderes políticos y religiosos, las familias, los profesores y la sociedad no indígena. Esta configuración de los significados es el orden que cada pueblo le da a sus significantes. Por fin, cada grupo humano tiene un significado para cada cosa del hacer y del quehacer (Millán, 2000, p.12).

## 2.2 Estudios Culturales

Explorando aún más la capacidad heurística del concepto “cultura” y más allá de las fronteras de la Antropología, los Estudios Culturales (EC) surgieron como campo de investigación a mediados de 1950 en Gran Bretaña, derivados de una corriente cultural conocida como leavisismo, que tuvo como precursor a Fray Raymond Leavis. El principal objetivo del leavisismo fue expandir el capital cultural a todas las clases por medio del sistema educacional basado en las tradiciones de la alta cultura (Prysthon, 2010, p.2).

Sin embargo, los representantes más destacados en los comienzos de los Estudios Culturales son Richard Hoggart y Raymond Williams (ambos de origen obrera), quienes, aunque no estaban en contra del leavisismo, reconocían que esta corriente ignoraba y omitía las expresiones culturales compartidas por las clases obreras (Prysthon, 2010, p.2). Estas reflexiones impulsaron el surgimiento del *Center of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), que promovió la institucionalización de los Estudios Culturales (EC). Este grupo de orientación marxista se dedicó a estudiar las funciones políticas de la cultura y tenía interés sobre todo en la Cultura de Masa. A partir de los años 60, los EC incluyeron dos tendencias: una culturalista con énfasis en las formas de vida y otra estructuralista basada en la semiótica (Prysthon, 2010, p.3).

Relacionados con el tema de esta investigación, los estudios culturales nos permiten alejarnos de una construcción histórica discursiva de la hegemonía, a la vez que propone nuevas maneras de mirar a los Pueblos indígenas y problematizar la constitución de sus identidades

individuales y colectivas derivadas de un patrón cultural y social y de la subjetividad discursiva de los sujetos (Aguilera Urquiza y Calderoni, 2015, pp.11-12).

De acuerdo con Aguilera Urquiza y Calderoni (2015, p.13), esta corriente, parte de la constatación de que las narrativas de los Pueblos indígenas fueron sometidas por las historias hegemónicas impuestas por la colonialidad, en las cuales los conocimientos indígenas no eran considerados científicos y sus saberes eran estimados limitados. Con el fin de solucionar, o por lo menos amenizar, el problema colonial, esta corriente nos permite poner en el centro de nuestra atención las prácticas sociales y culturales Kaiowá y Guaraní, los conocimientos y significados producidos por estas poblaciones, analizar cómo se instituye el sentido de pertenencia del sujeto indígena a su comunidad y de la sociedad como un todo, los modos de legitimación y las formas de sometimiento de la cultura Guaraní.

Para estos autores (2015, p.15), esta nueva forma de abordar la temática indígena propuesta por los Estudios Culturales sugiere cambios en el concepto de cultura. A partir de la interdisciplinaridad de esta corriente, la cultura pasa a ser el centro de la discusión y comienza a ser entendida como una actividad que además de reproducir también hace historia. Con base en esta comprensión de la cultura, los investigadores representantes de esta escuela ponen énfasis en el análisis cultural y en los conceptos de poder e identidad.

En ese sentido, los EC, por no tener la pretensión de encontrar la “verdad” y por cuestionar determinados conceptos que constituyen una relación con lógicas culturales distintas, difieren de otras corrientes teóricas que tienen como finalidad la superación de los conceptos y las categorías establecidas (Aguilera Urquiza y Calderoni, 2015, p.21).

La asociación de los EC con la teoría francesa (estructuralista) condujo a otro concepto denominado posmoderno/posmodernismo. Conforme explica Prysthon (2010, p.4), “la primera fase de delimitación del concepto de posmoderno coincide con el progreso del posestructuralismo francés, dando como resultado la asociación de la terminología del último y la construcción del primero”.

La filosofía francesa de este periodo, especialmente el filósofo Jean François-Lyotard, condenó los esquemas interpretativos absolutos y se basó en una crítica de los procedimientos

racionales occidentales. El abordaje de esta corriente sobre el posmodernismo contribuyó a la configuración contemporánea de los EC (Prysthon, 2010, p.6).

El posmodernismo como concepto y teoría logró determinar las funciones de la cultura del final del milenio: dominante cultural del capitalismo transnacional, paradigma ideológico del neoliberalismo, tendencia artística de determinadas facciones de las élites, y otras. No obstante, este concepto posmoderno no encajó en la realidad de las culturas periféricas:

Por un lado, la teoría latinoamericana durante las décadas de lo 80 y 90 intenta ecualizar el posmodernismo y el hibridismo, intenta asociar el concepto de determinadas evoluciones del tejido social, intenta romper los esquemas entre posmoderno y neoliberalismo; por otro lado, es visible la insuficiencia del concepto en el replanteamiento teórico del mundo, una reorganización de los modelos culturales, una desjerarquización geopolítica (Prysthon, 2010, p.6).

La constatación de la autora demuestra la necesidad de una corriente teórica basada en los problemas del posmodernismo y la cuestión de la identidad periférica.

### **2.3 Poscolonialismo**

El desarrollo del concepto de Poscolonialismo pasa por la reflexión sobre el término *Tercer Mundo*. El pensamiento tercermundista utiliza la alteridad como punto de partida e interacciona con el modelo capitalista global, especialmente relacionado a los bienes culturales debido a la apertura del mercado de cultura mundial al denominado multiculturalismo (Prysthon, 2010, p.7). Otros factores que determinaron la configuración de este concepto fueron las Guerras en el Oriente Medio, África y Europa del Este, además de las crisis económicas a nivel global.

Según explica Prysthon (2010, p.8), las alternativas culturales libertarias elaboradas por la corriente tercermundista en los años 60 y 70 tuvieron que cambiar debido a las estrategias de mercado transnacional. A partir de los años 80 las teorías sobre el Tercer Mundo, antes restrictas a las ciencias políticas y sociales, también pasaron a ser estudiadas por otras áreas de conocimiento, como la historia de la cultura, estudios culturales y literarios. El multiculturalismo,

a su vez, (en principio comprendido como la diseminación de distintas culturas en el Occidente) traspasó las fronteras del mercado cultural de masas y penetró en la academia como fenómeno posmoderno.

Desde entonces la academia europea y norteamericana volvió a interesarse por el “Otro”. Este “Otro” ingresó en las universidades del primer mundo y muchos de ellos se dedicaron a estudiar temas relacionados al Imperio, Colonias y antiguas Colonias. Sin embargo, esta realidad ya no se adaptaba al paradigma de Tercer Mundo, y por este motivo tuvo que ser sustituido por la teoría Poscolonial (Prysthon, 2010, p.9).

En el Poscolonialismo la idea de Tercer Mundo fue sustituida por “periferia” en el lenguaje coloquial y “el Poscolonial” en el sentido teórico. El nacimiento del Poscolonialismo se dio por la necesidad de resolver los problemas generados por el multiculturalismo radical. De acuerdo con Prysthon (2010, p.10), al introducir el contexto poscolonial, estos teóricos admitieron que este fenómeno debería ser analizado en relación a otras experiencias y datos de este ambiente.

El Poscolonialismo reafirma el papel de la periferia en la Historia y en la narrativa periférica. La teoría Poscolonial hace un abordaje alternativo al Occidente, descolonizando la Historia y la teoría a través del debate sobre identidad nacional, representación, etnicidad, diferencia y subordinación (Prysthon, 2010, p.13).

## **2.4 Poscolonialismo, Colonialidad del Poder y Estudios Culturales en América Latina**

El Poscolonialismo latinoamericano está asociado a las teorías posmodernas y al discurso estructuralista. Inicialmente, esta teoría tenía como objetivo responder a las cuestiones relacionadas a la modernidad y al desarrollo social de la región (Prysthon, 2010, p.16).

La autora (2010, p.18) constata que la gran preocupación de los teóricos latinoamericanos a finales de los 80 y a lo largo de la década de 90 es la posmodernidad. Por este motivo, la modernidad, modernismos, posmodernidad y posmodernismo forman el eje principal de los EC

de América Latina. No obstante, son las condiciones sociopolíticas latinoamericanas en el final del siglo XX las que se convirtieron en el interés principal de esta corriente. En estas situaciones están implicados el hibridismo, el ser periférico, las nociones de carácter nacional, globalización, colonialismo y dependencia.

En este contexto destaca la teoría de la colonialidad del poder formulada por Aníbal Quijano y ampliada por otros intelectuales latinoamericanos. El autor peruano propone una revisión del debate entre modernidad y posmodernidad bajo la óptica del poder colonial y sus relaciones. A través de este nuevo marco de interpretación de la modernidad fundamentado en la experiencia histórica y cultural latinoamericana, Quijano establece la categoría colonialidad “para caracterizar un patrón de dominación global propio del sistema-mundo originado con el colonialismo europeo a principios del siglo XVI”, conforme explica Quintero (2010, p.3). Con base en este movimiento (especialmente en la región andina), surgieron nuevas perspectivas críticas que fueron más allá del ámbito académico e influyen la acción política de distintos movimientos sociales.

Según esta línea de reflexión, el colonialismo fue un fenómeno histórico, sobre todo de explotación económica de los países periféricos. Mientras tanto, la colonialidad se quedó impresa en la cultura, en las relaciones de poder y en la propia forma de pensamiento. Este movimiento conocido como Estudios Poscoloniales busca detectar estas matrices coloniales (colonialidad) en los modelos de organización actual de las sociedades latinoamericanas para producir un proceso de descolonización del poder, del saber y del ser.

Igual que los Estudios Poscoloniales ingleses, los EC latinoamericanos también se enfocaron en la teoría de la representación centrada en el problema del subalterno. Este estudio llevó a los académicos latinoamericanos a formar el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, que tiene como propósito contraponer la historiografía tradicional de la élite y proponer un estado de cultura latinoamericana que recupere las especificidades del subalterno y corrija las distorsiones establecidas por los abordajes hegemónicos.

El repensar de los EC sobre el subalterno y sus relaciones con la identidad nacional y las políticas de superación del subdesarrollo implica la reflexión sobre la dualidad centro/periferia.

En este sentido, el debate sobre el posmodernismo señala la crisis de centralidad que ocurre en Occidente. Es a partir de esta crisis cuando la teoría latinoamericana propone una reflexión sobre la identidad, el hibridismo y la diferencia cultural de la región (Prysthon 2010, p.20).

Este recorrido por la historia de los Estudios Culturales y el Poscolonialismo nos permite comprender los conceptos que se abordarán posteriormente. No obstante, los autores que serán estudiados a continuación no pueden ser catalogados o identificados en una sola corriente de investigación debido a su actuación académica, pues gran parte de estos intelectuales (con excepción de Stuart Hall) siguen investigando y cuestionando estas teorías y las suyas propias.

## **2.5 El Poscolonial y el Posmoderno**

De acuerdo con Bhabha (2013, p.275), el poscolonialismo se basa en la crítica de las fuerzas desiguales e irregulares de la representación cultural, resultado de la competencia de la autoridad política y social dentro del orden del mundo moderno. El punto de vista poscolonial busca dar voz a los testigos coloniales de los países de Tercer Mundo y a los grupos en situación de minoría incluidos en las divisiones geopolíticas de Este y Oeste, Norte y Sur. El objetivo de esta teoría es intervenir en los discursos ideológicos sobre la modernidad que intentan normalizar el orden hegemónico y el desarrollo irregular de las naciones, comunidades y Pueblos a partir de la revisión de temas como la diferencia cultural, autoridad social y discriminación política.

Esta perspectiva surge de la necesidad histórica de elaborar estrategias legitimadoras de emancipación. Reconstruir el discurso de la diferencia cultural requiere una revisión de la temporalidad social donde se escriben las historias emergentes, y también exige la rearticulación del signo donde están inscritas las identidades culturales. La indeterminación del proceso promueve conflicto, pero también producción. Es en el escenario de la frontera donde emerge la arbitrariedad del símbolo de significación cultural regulada por el discurso social (Bhabha, 2013, p.276).



El momento presente está caracterizado por una convicción creciente por parte de los teóricos críticos contemporáneos en las estrategias que surgen de la experiencia afectiva de grupos marginados marcados por una historia de sumisión, dominación, diáspora y desplazamiento. Estas prácticas marginales sugieren la comprensión del concepto de cultura más allá de los objetos de arte y canonización de la idea estética de cultura: “la cultura como una producción irregular e incompleta de sentido y valor, compuesta de demandas y prácticas inconmensurables producidas en el acto de supervivencia social” según define Bhabha (2013, p.276).

Con base en este concepto, Bhabha (2013, p.277) explica que la transmisión de la cultura como estrategia de supervivencia no puede ser organizada en los museos de cultura nacionales. La cultura oriunda de los márgenes es transnacional y traductora: transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos se fundamentan en historias específicas de desplazamiento cultural; y traductora porque los testimonios del desplazamiento acompañan a las ambiciones territoriales de las tecnologías globales de los medios.

En ese sentido, la perspectiva poscolonial reconoce las fronteras culturales y políticas. Es en el escenario transnacional y de traducción donde el intelectual poscolonial elabora un proyecto histórico de acuerdo con un pensamiento dialéctico que favorece el proceso de alteridad donde son construidas las identidades culturales y la política de determinado sistema cultural (Bhabha, 2013, pp.278-281).

Esta realidad impulsó a los estudios culturales contemporáneos a buscar formas para institucionalizar una serie de discursos transgresores con base en otros lugares de representación y en la crítica de la historia de discriminación y representación vivida por mujeres, negros, indígenas, homosexuales y migrantes del Tercer Mundo. Sin embargo, los signos que construyen estas narrativas e identidades producen sistemas incompatibles de significación e involucran formas distintas de subjetividad social. Ante este problema, los críticos contemporáneos utilizaron la temporalidad peculiar de la metáfora del lenguaje para obtener un imaginario social en conformidad con la memoria y cultura de estos grupos sociales (Bhabha, 2013, p.282).

### 2.5.1 Temporalidad disyuntiva

Conforme explica Bhabha (2013, p.284), en los momentos de crisis social emergen las diferencias culturales y la identidad es reivindicada a partir de una posición de marginalidad. A través de la metáfora del lenguaje, estos grupos expresan la diversidad cultural, la inconmensurabilidad de sus culturas y, consecuentemente, desestabilizan la ética liberal de la tolerancia y desvelan el falso pluralismo del multicultural.

Bhabha (2013, pp.284-285) propone reescribir la historia moderna occidental a partir de otro tipo de temporalidad. Hasta entonces, la comprensión de la memoria histórica se basaba en la temporalidad horizontal en conformidad con un concepto de tiempo responsable de determinar como evento histórico solamente los hechos relacionados a una idea preconcebida por la estructura hegemónica de poder. Esta perspectiva historicista representa una única mirada sobre un hecho y es considerada como la única capaz de representarlo en su amplitud.

Escribir la historia desde los puntos de vista periféricos exige otro tipo de temporalidad. Esta narrativa incluye temporalidades diversas y múltiples, toma en cuenta las historias silenciadas a lo largo de los años y contiene distintas manifestaciones culturales. En la temporalidad disyuntiva de la posmodernidad, la escritura de la historia de la humanidad requiere un tipo de duplicidad ambivalente en la cual los fragmentos de significados culturales son incorporados a esta narrativa.

Distinta a la temporalidad horizontal, que se basa en la percepción de que todo lo que ocurre sucede simultáneamente, está la idea de temporalidad disyuntiva, cuya diferencia se fundamenta en la idea de “que todo lo que ocurre es diferencia y difiere de sí mismo y, además, que todo lo que ocurre produce disyunciones a cada paso, a cada tiempo”, según nos explica Skliar (2007, p.93).

A partir de esta diferenciación entre las dos temporalidades, Skliar (2007, p.93) afirma que desde el punto de vista político y cultural, la disyunción engendra un tiempo de significación donde las diferencias no pueden ser rechazadas porque ocupan el mismo espacio y tiempo en el

que son enunciadas. La disyunción consiste en el reconocimiento de la existencia de las culturas, independientemente de la validación de los demás sistemas culturales y el reconocimiento de que no pueden ser explicadas por la misma temporalidad. Este tipo de temporalidad otorga autonomía a los grupos periféricos en relación a las élites dominantes, y además ofrece la posibilidad de crear vínculos entre los sistemas culturales.

### 2.5.2 Entre-tiempo

Bhabha (2013, pp.295-296) explica que las culturas del poscolonialismo son construidas en un momento de transición. Vivir en esta condición significa ser parte del denominado entre-tiempo. El concepto de entre-tiempo corresponde a la idea de transformar el presente en un lugar expandido y excéntrico de experiencia y empoderamiento. Sin embargo, aunque el entre-tiempo corresponda a la actualidad, también proyecta el pasado a través de la reinterpretación de sus símbolos.

Conforme expone el autor (2013, p.400), el entre-tiempo de la modernidad poscolonial se mueve hacia delante y anula el otro tipo de pasado fundamentado en el mito del progreso, ordenado de acuerdo con los binarismos de su lógica cultural: pasado y presente, interior y exterior. Este movimiento hacia delante desacelera el tiempo lineal, progresivo de la modernidad para revelar los gestos y pausas en la actuación de las culturas.

La inserción o intervención de algo híbrido ocurre en el intervalo de tiempo en el espacio denominado por Bhabha (2013, p.305) como *entremedias*. Este lugar, también conocido como intermedio, se mantiene siempre en tensión, supone una ruptura al aparecer en el medio de algo y potencializa la acción continua, corresponde a un espacio de negociación de las políticas de diferencia y conflictos sociales. A través del entre-tiempo (el intervalo en la representación) emerge la *agency*.

### 2.5.3 *Agency, advocacy* y entre-lugar

Según nos explica López (2003, p.64), el concepto de *agency* nos permite comprender los procesos en los cuales las personas gestionan sus propias vidas. A partir de esta óptica, el estereotipo del indígena como víctima e incapaz creado por las élites occidentales es sustituido por una imagen del indio activo que resiste a la opresión a través de la traducción de su cultura. Además de hablar del actor, este instrumento conceptual también trata de las estructuras de opresión y de las estrategias de resistencia y actuación utilizadas por los grupos vulnerables.

Sin embargo, la capacidad de actuación (*agency*) y autonomía de los Pueblos Indígenas depende de los recursos potenciales y disponibles que tienen a su alcance. Solamente a través de estos recursos el sujeto indígena (agente) puede actuar sobre las circunstancias a su alrededor y sobre sí mismo. De acuerdo con López (2003, p.65), los recursos corresponden a las herramientas utilizadas por el individuo para manejar las situaciones que se presentan en su cotidiano. Estos mecanismos desarrollados en el ámbito familiar, social y político pueden ser encontrados por el sujeto de forma accesible o potencial.

Los recursos accesibles son los elementos que fomentan las capacidades del individuo para tolerar la tensión, controlar su conducta y producir respuestas satisfactorias. Y los recursos potenciales son los medios que favorecen las conductas adaptativas pero que no están disponibles para el sujeto. No obstante, estos mecanismos de adaptación pueden ser desarrollados en espacios que favorezcan la seguridad y la autonomía. A partir de esta perspectiva, el autor (2003, pp.65-66) afirma que el acceso a los recursos por parte de los sistemas sociales incide en su capacidad de actuar y en su nivel de autonomía.

Ante la necesidad de captar recursos, los grupos en situación de vulnerabilidad recurren a las organizaciones humanitarias. Entre las acciones desarrolladas por estos organismos está el *advocacy*. En general, se suele acudir a esta herramienta cuando la asistencia es insuficiente (Currea-Lugo 2008, p.74).

Así como *agency, advocacy* es un concepto que no tiene equivalencia en español. En el contexto de la asistencia humanitaria, las organizaciones no gubernamentales alegan en defensa

de las víctimas a través de este mecanismo. Con base a esta constatación, Currea-Lugo (2008, p.73) define *advocacy* como “abogar por alguien, defender. Los que abogan hacen alegatos. Abogar es alegar”.

La finalidad de la política de *advocacy* es dar visibilidad a las víctimas a través del desarrollo de la consciencia pública sobre un problema determinado e inspirar la acción humanitaria. Para ello, se desarrollan estrategias de información dirigidas a sectores públicos o privados, a nivel nacional o internacional. Entre estos sectores se destacan: los donantes (políticos y diplomáticos), el público local, los medios de comunicación, la comunidad internacional y otras organizaciones humanitarias (Currea-Lugo, 2008, pp.74-78).

En la actualidad marcada por la incompreensión del mundo colonial, la capacidad de actuar de los agentes y el soporte de las organizaciones no gubernamentales a través de la *advocacy* promueven la transición de la modernidad a la posmodernidad. Según Bhabha (2013, p.341), en este escenario cargado de la ansiedad y de la crisis de la representación emerge una nueva cultura internacional que atenúa la transnacionalización del espacio local.

Bhabha (2013, p.341) llama entre-lugar al intersticio híbrido donde las diferentes culturas disputan sus espacios y negocian sus prácticas culturales. En este campo son elaboradas estrategias de subjetivación, singulares o colectivas, que favorecen la creación de nuevos signos de identidad y nuevas posiciones de colaboración y contestación en el acto de definir la propia idea de sociedad.

Otra característica del entre-lugar es la globalización cultural, y con ella la necesidad de proyectar un espacio internacional sobre el vestigio de un sujeto fragmentado, es decir, de unir el global y el local. No obstante, la temporalidad no sincrónica de las culturas nacionales y globales provoca tensión en la negociación de las diferencias inconmensurables y, consecuentemente, genera resistencia de la existencia de las fronteras.

Para el autor (2013, p.345) el punto central de la discusión es la actuación de las identidades diferenciadas que emergen en el entre-lugar a través de la regulación y la negociación de los espacios. En este contexto, los espacios se abren, se replantean las fronteras y se exponen los límites de cualquier alegación de un signo singular o autónomo de diferencia, como por

ejemplo los símbolos de clase, género o etnia. Estas atribuciones de diferencias sociales que residen en el intervalo encuentran su agencia en un futuro intersticial que nace de las exigencias del pasado y de las necesidades del presente.

A partir de esta perspectiva, el colapso de la temporalidad condujo a la realidad del mundo a una posición de intermedio de la historia. Esta condición determinó la constitución de la actualidad formada por un pasado que se disuelve en el presente y un futuro abierto a las identidades periféricas a través de la agencia de la representación (Bhabha, 2013, p.246).

#### **2.5.4 Traducción cultural**

Según Bhabha (2013, p.353), el proceso de traducción puede ser comprendido a través de la experiencia de desplazamiento del migrante. Son los hibridismos culturales y los propios límites de representación los que emergen en las fronteras y cuestionan las identidades y representaciones de los grupos. En este contexto, la traducción cultural consiste en la transformación de las pautas culturales de las identidades fronterizas con la finalidad de fomentar el sentido de pertenencia a sus comunidades, ganar visibilidad y satisfacer sus demandas.

No obstante, el proceso de negociación entre las culturas (occidental y subalterna) tiene como obstáculo la tradición comprendida como algo estancado, fijo en el pasado. Este pensamiento lleva a considerar actos como la ruptura histórica o cultural como una práctica blasfema reproducida en la narrativa. En este caso, la blasfemia no se trata de una representación deturpada del sagrado; al contrario, corresponde a un periodo en el cual se traduce una tradición cultural. Para Bhabha (2013, p.355), “en la autenticidad o continuidad afirmada por la tradición, la blasfemia secular libera una temporalidad que revela las contingencias, incluidas las inconmensurables, que están involucradas en el proceso de transformación social”.

Un ejemplo de traducción cultural es la transposición de uno de los ritos de pasaje Kaiowá y Guaraní, como el *Kunumy Pepy*, para la teatralidad de una película producida por los realizadores representantes de estos grupos étnicos. El mensaje dirigido al público indígena, pero

también al no indígena, aparece en su forma híbrida. En este proceso Bhabha (2013, p.356) afirma que la blasfemia está en el intervalo entre la ceremonia y su transformación en una representación cinematográfica.

Conforme explica Bhabha (2013, p.357), “si el hibridismo es herejía, blasfemar es soñar. Soñar no con el pasado o presente, ni con un presente continuo, no es sueño nostálgico de la tradición ni el sueño utópico del progreso moderno, es el sueño de la traducción como sobrevivencia”. A partir de esta perspectiva es posible concluir que, aunque tenga un carácter conflictivo, la traducción cultural como estrategia de supervivencia del migrante permite la configuración de la reescrita disyuntiva de la experiencia transcultural a través de la hibridización de la tradición que empodera al sujeto tratado como subalterno y le permite reinscribir sus contenidos en el mundo posmoderno.

La hibridación cultural se trata del descubrimiento de cómo lo nuevo entra en el mundo. Esto “nuevo” producido por la traducción cultural es representado por una imagen nueva en lugar de enunciativa, y es semejante a lo que Walter Benjamin citado por Bhabha (2013, p.357) denomina *extranjerizad* de las lenguas. De acuerdo con el concepto de *extranjerizad*, el elemento extranjero revela el intersticial, donde el sujeto crea las condiciones para adentrarse en una nueva realidad. Desde este punto de vista, el extranjero, durante el proceso de traducción, destruye las estructuras de referencia y de la comunicación en su sentido original a partir de la negociación de las disyunciones en las cuales las temporalidades culturales sucesivas son preservadas en el mecanismo de la historia y a la vez canceladas.

Para explicar este concepto, Bhabha (2013,p.359) pone como ejemplo las transformaciones de los idiomas en el contexto de la migración: “ el propósito no es transformar el griego o el inglés en alemán; al contrario, es transformar el alemán en hindi, griego”. Aplicado al caso de esta investigación, es posible afirmar que el objetivo de empoderamiento de los Kaiowá y Guaraní a través del cine y de las nuevas tecnologías occidentales no corresponde a un intento de borrar o anular su historia, más bien representa una estrategia para traducir su cultura.

La traducción cuenta con distintos tiempos y espacios entre la autoridad cultural y sus prácticas de interpretación. El tiempo es definido por la significación del contenido, el principio y

la práctica de la comunicación. Este proceso, que tiene como principal característica la desacralización de la supremacía cultural, también exige una especificidad contextual (Bhabha, 2013, pp.359-360).

Según Bhabha (2013, p.382), el poder de la traducción poscolonial de la modernidad está en su estrategia de actuación y deformación. Más allá de la ponderación de los contenidos de una tradición cultural y de la transposición de los valores culturales, el principal beneficio de este proceso es la exposición de la herencia cultural de la esclavitud y del colonialismo con el objetivo de confrontar el modelo moderno occidental. A través de esta táctica, es introducido otro locus de inscripción e intervención, otro lugar de enunciación híbrido a través del entre-tiempo para la significación de la agencia poscolonial.

Este poder y los cambios que surgen en la cultura son constituidos a través de las condiciones sociales de enunciación: en la pausa temporal o la frontera (que corresponde a un momento histórico transformador) donde surge un entre-espacio que se abre en el intervalo de la intersubjetiva realidad de los signos destituidos de subjetividad; y en el desarrollo histórico del sujeto en el orden de los símbolos sociales. Esta transvaloración de la estructura simbólica del signo cultural es necesaria para que en la transformación de la modernidad se ponga en marcha el proceso de la agencia activa de la traducción, pues es en este momento en el que los grupos subalternos construyen un nombre para sí, a través de la resistencia a una representación construida por las estructuras hegemónicas del poder (Bhabha, 2013, p.382).

El autor (2013, p.384) resalta que la lucha de la traducción en favor de la modernidad tiene que ver con la construcción histórica de una posición específica de enunciación e interpelación histórica. Esta resignificación de los símbolos privilegia a los considerados vencidos y les ofrece una posición representativa a través del entre-tiempo entre el acontecimiento y su circulación como signo histórico de un pueblo o periodo, en el cual se constituye la memoria y la moral del hecho en cuanto narrativa. La manifestación discursiva de la modernidad, a su vez, se expresa en aquel momento de invisibilidad de las culturas periféricas.



### 2.5.5 Comunidad

Las condiciones de emergencia de la comunidad son partes integrales de las condiciones temporales e históricas de las críticas poscoloniales. Desde esta perspectiva, la idea sobre la comunidad es construida a partir de la experiencia de grupos que llevan una vida subterránea y parcialmente subversiva en su interior. La comunidad en cuanto categoría permite una división entre el privado y el público; no obstante, como discurso interpretativo no logra separar los dos aspectos (Bhabha, 2013, p.363).

Según Bhabha (2013, p.363), la *agency* de la comunidad emerge en los intersticios de la estructura construida por la sociedad civil, de las relaciones de clase y de las identidades nacionales. La comunidad cuestiona la narrativa globalizadora del capital, desplaza el énfasis en la producción de la colectividad de clase, rompe con la homogeneidad de la comunidad imaginada por la nación. Estas características fomentan la creación de territorios culturales por los sujetos periféricos, donde son marcadas las distinciones entre lo material y lo espiritual, lo externo y lo interno.

Para Bhabha (2013, p.363), en el posmodernismo la comunidad es el suplemento antagónico; en el espacio metropolitano es el territorio de la minoría que cuestiona las exigencias de la civilidad; en el mundo transnacional este colectivo se convierte en un problema de frontera, de los migrantes y de los refugiados. En un país en vía de desarrollo como Brasil, los Pueblos Indígenas son considerados un obstáculo para el progreso económico. Estas divisiones binarias del espacio social omiten el tiempo y el espacio de la traducción donde las comunidades en situación de minoría negocian sus identificaciones colectivas. Esto es así porque lo que está en discusión en el discurso de los subalternos es su capacidad de actuar a través de posicionamiento sobre aspectos culturales inconmensurables.

En el caso de los Kaiowá y Guaraní, el empoderamiento a través de la educación occidental, y más recientemente por medio de las Nuevas Tecnologías y del cine, simboliza un esfuerzo de negociar con la sociedad no indígena en pro de sus derechos. Esta movilización promueve la

visibilidad de la cultura tradicional Guaraní como una estrategia para superar el complejo de inferioridad impuesto por los colonizadores. En ese sentido, estudiar, investigar, representar y traducir los aspectos tradicionales Kaiowá y Guaraní (como los ritos y el arte) en la escuela o en la producción de una película corresponde a un mecanismo de reconocimiento de su diferencia y a una estrategia de autoafirmación.

## **2.6 Pensar en y desde la diáspora**

Aunque muchos autores partan de la concepción de que la identidad cultural es definida en el nacimiento a través del parentesco, de la naturaleza y del linaje genético, la experiencia de diáspora cuestiona esta idea. La realidad muestra cómo las consecuencias de la colonización, cómo la pobreza, el subdesarrollo y la falta de oportunidades obligan a la migración o al desplazamiento interno de una gran parte de la población. No obstante, cada diseminación carga la promesa de un retorno redentor. En el caso de los Kaiowá y Guaraní, este retorno redentor corresponde al regreso a sus territorios tradicionales a través de los procesos de recuperación por parte de los propios indígenas. La lucha por recuperar sus tierras comprueba el hecho de que vivir en otros lugares no debilita el real significado que tiene la tierra de origen para estos grupos étnicos (Hall, 2003, p.29).

Cabe resaltar que el significado originario del término diáspora retratado en la Biblia exige la expulsión de los demás y la recuperación de un territorio donde vive más de un Pueblo. Con base en este pasaje del texto sagrado, Israel justifica las atrocidades cometidas contra Palestina. No obstante, así como Hall (2003, p.417) analiza la diseminación de los negros caribeños, de igual modo yo pretendo estudiar la situación de los jóvenes realizadores Kaiowá y Guaraní desde otra perspectiva de la diáspora: como la historia de un Pueblo dominado por un poder colonial, lejos de su hogar y del poder simbólico de su territorio.

Dentro del contexto de los Kaiowá y Guaraní, la diáspora también puede ser comprendida como esparramo (en guaraní *mosarambipa*). Este concepto es utilizado por los informantes

indígenas entrevistados por Brand (1997, pp.88-90) para explicar el proceso de desperdigamiento de las aldeas y de las familias-grandes<sup>7</sup> durante la implantación de las fincas entre 1950 y 1970 en Mato Grosso do Sul. Este proceso provocó la desintegración y desestructuración social de estas poblaciones, disminuyó drásticamente la realización de prácticas rituales colectivas fundamentales para la manutención del modo de vida de estos grupos y les condujo al confinamiento en las reservas indígenas establecidas por el Servicio Protección al Indígena (SPI).

Hasta el momento, el concepto de diáspora ha sido entendido a partir de una concepción binaria de diferencia basado en la construcción de una frontera de exclusión y dependiente de la producción de “Otro” y de una posición rígida entre lo de dentro y lo de fuera. Sin embargo, los cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos que están afectando actualmente a las sociedades colonizadas obliga a una revisión del concepto para poder aplicarlo a las nuevas realidades de los grupos fronterizos. De acuerdo con Hall (2003, p.33), las configuraciones sincretizadas de las identidades culturales de estos colectivos requieren la noción de *différance*, una diferencia entendida como lugar de paso con significados posicionales y relacionales sin comienzo ni fin.

Según el autor (2003, p.27), en la situación de diáspora las identidades son múltiples. Esta multiplicidad está relacionada a otras fuerzas centrípetas relacionadas a un mismo origen. A partir de este punto de vista, es posible constatar que la calidad de ser Kaiowá y Guaraní es compartida con otros indígenas de las mismas etnias que habitan distintas Tierras Indígenas y centros urbanos localizados en Brasil. También comparten intereses y reivindican sus derechos (principalmente a la tierra y a mejores condiciones de vida) junto a otros Pueblos Indígenas brasileños, y además luchan por tener más visibilidad con otros grupos brasileños marginados (mujeres, negros y migrantes del Tercer Mundo).

Frente a la realidad de la esparramo, la identidad cultural debe ser pensada como una cuestión histórica que incluye grupos sociales que actualmente habitan determinados lugares pero

---

<sup>7</sup>La familia-grande Kaiowá y Guaraní está integrada por la pareja, las hijas casadas, yernos y la generación siguiente- además de compartir residencia, también constituía una comunidad de producción, consumo y vida religiosa (Schaden, 1974:25).

que originalmente pertenecían a otra parte. Estas sociedades colonizadas, lejos de constituir una continuidad con su pasado, tienen una relación con la historia marcada por rupturas violentas y abruptas. Esta historia implica la imposición de la modernidad occidental y la globalización (Hall, 2003, p.30).

### **2.6.1 Globalización cultural**

Tanto la modernización como la globalización coinciden en que la dirección principal del desarrollo es aquella empleada por las regiones desarrolladas, o sea, Europa y más recientemente Estados Unidos (Reyes, 2009, p.139). La historia de la globalización empieza con el periodo de explotación y conquista europea y con la formación de los mercados capitalistas mundiales. De acuerdo con Hall (2003, p.35), las primeras etapas de la historia global fueron sostenidas por la tensión entre dos polos en conflicto: la heterogeneidad del mercado global y la fuerza centrípeta del Estado-Nación. Estos extremos mantuvieron los primeros sistemas capitalistas mundiales. El auge del imperialismo a finales del siglo XIX estuvo marcado por dos guerras mundiales y los movimientos de independencia nacional. Ya en el siglo XX se pone en marcha el proceso de descolonización y la pérdida de poder del Estado-Nación.

La ruptura económica en 1970 aceleró la internacionalización de la economía en 1990 (Hernández, 2001, p.289). Desde entonces, la globalización empieza a operar de forma irregular y global, actúa a una escala planetaria, favorece los intereses de empresas transnacionales, elimina las normas y regulaciones con las que los gobiernos controlan las operaciones de oferta y demanda de los mercados mundiales y del flujo global del capital y de la tecnología. Para Hall (2003, p.36), esta nueva fase transnacional del sistema ya no tiene un centro debido a la dependencia de los Estados-Nación de las operaciones sistemáticas globales de mayor alcance.

La internacionalización de la economía también corresponde a una globalización de las culturas. Desde esta óptica, la migración libre o forzada juega un papel importante. Este desplazamiento de los grupos, además de conllevar cambios en su composición, también

diversifica las culturas e identidades culturales de los antiguos Estado-Nación dominantes (Hall, 2003, p.45).

El autor (2003, p.45) explica que la diseminación de los colectivos étnicos promovidos por la globalización da origen a dos procesos opuestos: la imposición de la homogeneización cultural preconizado por las sociedades occidentales (detentadoras del capital cultural y tecnológico) con la finalidad de someter a los demás sistemas culturales, y la transculturación de la cultura occidental por las minorías. Esta perspectiva dialógica tiene interés en la producción del colonizado y del colonizador, la interacción entre ambos y las prácticas en el interior de las relaciones de poder.

Además de la diáspora, el uso masivo de las Nuevas Tecnologías también es uno de los principales factores impulsores de la globalización cultural, y consecuentemente de la desterritorialización de la cultura (Hall, 2003, p.36). Esta transformación comprime el espacio temporal, ablanda la relación entre cultura y lugar, y el tiempo y el espacio pasan a operar en otra referencia. En otras palabras, la cultura sigue teniendo su lugar, pero no es fácil designar su origen.

Para explicar esta desterritorialización cultural, Hall (2003, p.38) pone como ejemplo el encuentro musical entre las tradiciones musicales culturales del Primer Mundo y del Tercer Mundo, en el cual las tecnologías electrónicas avanzadas se fusionan con los ritmos tradicionales:

La proliferación y la diseminación de las nuevas formas musicales híbridas no pueden ser entendidas a partir del modelo centro/periferia o basadas simplemente en una noción nostálgica y exótica de los ritmos antiguos. Es la historia de la producción de la cultura, de nuevas canciones de diáspora que se aprovechan de los materiales y de las formas de muchas tradiciones musicales fragmentadas (Hall, 2003, p.38).

La existencia de grupos de rap indígena en América Latina es una prueba de este hecho. Este estilo cultural, que emerge en la frontera, fue creado por la comunidad negra del Bronx (Estados Unidos), popularizado en los barrios pobres latinoamericanos y traducido a la realidad de los habitantes de las comunidades indígenas latino-americanas.

### **2.6.2 Recuperación cultural**

Todos estos cambios en la coyuntura contemporánea no excluyen la recuperación cultural de los grupos periféricos. En el caso de los Pueblos Indígenas, en especial los Kaiowá y Guaraní, resistir a través de sus tradiciones es una estrategia política poderosa. Para Hall (2003, p.40), el uso de estos elementos tiene la capacidad de dificultar el acuerdo nacionalista post-independentista que todavía sigue vigente.

Desde una perspectiva antropológica, la recuperación cultural es abordada en términos de sobrevivencia. A través de su historia y tradiciones los Kaiowá y Guaraní desarrollan sus herramientas de supervivencia, se oponen al dominio colonial y extraen la materia prima para reinventar las formas y los patrones culturales nuevos y distintos (Hall 2003, p.40).

Durante la formación cultural de Brasil, los rasgos europeos, blancos, occidentales y colonizadores fueron considerados superiores en relación a las culturas indígenas y africanas. De igual modo que en la formación cultural caribeña estudiada por Hall (2003, p.42), la identidad brasileña sigue rechazando la participación de los grupos marginados en la historia de la sociedad. El esfuerzo en incluir las historias fragmentadas de los subordinados en el presente confiere sentido a las autoimágenes de la cultura brasileña. Por este motivo, la recuperación cultural propuesta por los Pueblos indígenas y grupos étnicos africanos es fundamental para la comprensión de la identidad brasileña.

Desde el punto de vista del autor (2003, p.44), la cultura es una producción: tiene su materia prima, sus recursos, su trabajo productivo y depende del conocimiento de la tradición. Esta mirada hacia el pasado promueve la reinención de uno mismo. Esta constatación lleva a concluir que la formación cultural es un proceso continuo.

### 2.6.3 Poscolonialismo: el pensar desde la frontera y la crítica al universalismo

Hall (2003, p.101) empieza a delinear el concepto poscolonial a partir de dos preguntas claves: ¿Por qué el poscolonial es considerado el periodo de la diferencia? ¿De qué tipo de diferencias se constituye el poscolonialismo y cómo repercute en la política y en la formación de sujetos en la modernidad?

Conforme el autor (2003, p.108), el término poscolonial se refiere al proceso de descolonización. Durante el colonialismo fue establecida una coyuntura basada en el binarismo colonizador/colonizado. Esta característica sirve de base para la crítica poscolonialista, que a partir de esta constatación logra evidenciar cómo la colonización está profundamente inscrita en las sociedades de las metrópolis imperiales y en la cultura de los colonizados. Los efectos negativos del sistema colonial ofrecieron los fundamentos de la movilización política anticolonial y promovieron la recuperación de las prácticas culturales de resistencia de los grupos periféricos.

Sin embargo, aunque las diferencias entre las culturas colonizadora y colonizada sean muchas, esto no significa que actúen de forma binaria. Hall (2003, p.108) define las relaciones entre ambas culturas como un proceso de diferenciación: “un movimiento que parte de una concepción de diferencia a otra, de diferencia a *differance*; este cambio es precisamente lo que la transición en serie designa para el poscolonial”. Desde esta perspectiva, los binarismos corresponden a formas de transculturación o traducción cultural.

El concepto poscolonial va más allá de la descripción de una determinada sociedad o periodo, se trata de una nueva interpretación del modelo colonial. El colonialismo a partir de esta idea es concebido como parte de un proceso global esencialmente transnacional y transcultural, responsable de reescribir las narrativas imperiales del pasado de forma descentrada, diásporica o global. En ese sentido, lo global se trata de cómo las relaciones de diáspora complementan y a la vez desplazan las nociones de centro y periferia y de cómo el global y el local se reorganizan en el entorno poscolonial (Hall, 2003, p.109).

El autor (2003, p.115) también destaca que la violenta ruptura causada por el sistema colonial fue la responsable de definir cómo la diferencia debería ser vivida y percibida por las

sociedades colonizadas. En el contexto de la diversidad florecieron el hibridismo, el sincretismo, las temporalidades multidimensionales, las duplas inscripciones del tiempo colonial y metropolitano, el tráfico cultural entre colonias y metrópolis, la traducción cultural que caracteriza la relación colonial y los *entrelugares* que definen los intersticios en los cuales los discursos coloniales son negociados.

Este pensar desde la frontera puede ser contemplado en la construcción de la educación escolar indígena en Brasil. Desde su origen, la escuela indígena fue utilizada como una herramienta de reproducción, socialización del conocimiento occidental y subalternización de los saberes autóctonos; no obstante, debido a la capacidad de las sociedades indígenas de traducción cultural a través de la creación de espacios fronterizos y del diálogo intercultural, estas instituciones poco a poco se están convirtiendo en espacios de legitimación de los conocimientos tradicionales indígenas (Calderoni y Nascimento, 2012, pp.304-311).

Calderoni y Nascimento (2012, p.310) afirman que el derecho de los Pueblos Indígenas a una Educación diferenciada (garantizada por la Constitución brasileña de 1988 y por las Directrices Curriculares Nacionales para la Educación Escolar Indígena en la Educación Básica) están permitiendo que representantes indígenas actúen como protagonistas a través de la construcción de un currículo basado en el diálogo entre sus saberes y los conocimientos legitimados por la educación escolar occidental.

En ese sentido, la educación escolar indígena se constituye en una frontera: por un lado, están los conocimientos occidentales impuestos y los procesos recurrentes de las políticas estatales de control y reglamentación; y por otro, están los profesores y estudiantes autóctonos con sus conocimientos adquiridos en la pedagogía indígena. Es en esta situación de contacto entre dos culturas distintas donde surge el espacio de *entrelugar*, en el cual los intereses y valores comunitarios son negociados (Calderoni y Nascimento, 2012, p.310).

La estrategia del movimiento indígena de apoderarse a través de la educación también incluye la formación académica de los docentes. Actualmente 270 profesores Kaiowá y Guaraní cursan la Facultad Intercultural Indígena en la Universidade Federal da Grande Dourados



(UFGD), además de los 700 estudiantes representantes de diversos grupos étnicos de Mato Grosso do Sul matriculados en distintos cursos de grado.

Estas experiencias fueron promovidas por el contexto histórico poscolonial, que favoreció la reproducción de historias y temporalidades, introdujo la diferencia y la especificidad en las narrativas generalizadoras del posiluminismo eurocéntrico, multiplicó las conexiones culturales laterales y descentradas, y aumentó las migraciones a los antiguos centros metropolitanos (Hall, 2003, pp.110-111).

La nueva narrativa que aporta el poscolonialismo desplaza la historia de la modernidad del centro europeo a las periferias del mundo, e incluye cuestiones relacionadas al hibridismo y sincretismo y las complejidades de la identificación con la diáspora que imposibilitan el retorno a las narraciones cerradas y centradas en términos étnicos. Este concepto permite la descripción y la caracterización de los cambios en las relaciones globales que determinan la transición del periodo de los imperios para la actualidad post-independentista (Hall, 2003, p.107).

De acuerdo con Hall (2003, p.114), en el periodo poscolonial los movimientos transversales, transnacionales y transculturales surgen de diversos modos con el objetivo de confrontar las relaciones establecidas de dominación y resistencia inscritas en otras narrativas y formas de vida. Estos enfrentamientos ocurren en el campo de fuerza del poder y del saber.

Esta forma de entender el mundo también provoca cambios en los conceptos de sujeto e identidad. Hall (2003, p.117) explica que debido a la reconfiguración de los espacios geográficos por la colonización, la idea de un mundo compuesto por identidades aisladas, por culturas y economías separadas y autosuficientes fue abandonada. Desde entonces, tanto el sujeto como la identidad deben ser definidos según su forma descentrada y su nueva posición discursiva.

Ante esta realidad, el autor (2003, p.123) defiende que el poscolonial “representa una respuesta a la necesidad de superar la crisis de comprensión producida por la incapacidad de las viejas categorías de explicar el mundo”. Sin embargo, es importante resaltar que no todas las sociedades son poscoloniales de la misma manera, ya que el poscolonialismo depende de cómo los países, movimientos y grupos se relacionan con el centro imperial y las formas por las cuales les permiten estar en el Occidente sin pertenecer a él (Hall, 2003, p.107).

Las experiencias poscoloniales vividas por las sociedades periféricas, aunque estén condicionadas por sus realidades, tienen en común la crítica a la ideología del universalismo vacío. Conforme explica Grosfoguel (2007, p.85), el pensamiento acerca de lo Universal enmascara las prácticas coloniales a través de la defensa de un conocimiento universal más allá del tiempo y del espacio, equivalente a Dios.

Esta manera de ver el mundo consiste en el vaciamiento del sujeto de toda determinación espacial o temporal. El dualismo del pensamiento universal se manifiesta sobre todo en la filosofía occidental responsable de “situar el sujeto en un no-lugar y en un no-tiempo que le posibilita hacer un reclamo más allá de todo límite espacio-temporal en la cartografía de poder mundial” (Grosfoguel, 2007, p.85).

Este sujeto, que se sitúa como ojo de Dios, reclama el acceso a la verdad de forma auto-generada, o sea, aislado de las relaciones sociales con otros seres humanos. De acuerdo con Grosfoguel (2007, p.86), esta idea de la auto-producción, también conocida como la egopolítica del conocimiento, es parte constitutiva del mito de la modernidad de una Europa auto-generada, que se desarrolla sin dependencia de nadie y que por este motivo no toma en cuenta los conocimientos orientales, indígenas y africanos.

Ante el eurocentrismo y el colonialismo, Grosfoguel (2007, p.93) propone mover la geografía de la razón hacia una geopolítica y cuerpo político del conocimiento “otro”. El autor hace una reflexión sobre la carta de renuncia al Partido Comunista Francés escrita por el pensador afrocaribeño Aimé Césaire a mediados de los años cincuenta.

En la carta, Césaire critica las pretensiones universalistas “descarnadas” del eurocentrismo que disuelve todo el particular en lo universal. Para este intelectual, el universalismo abstracto corresponde a un particularismo hegemónico que tiene como objetivo instituir un modelo global para todo el mundo y que se presenta como “descarnado”, con la finalidad de esconder la localización epistémica de su enunciación en la geopolítica y del cuerpo-político del conocimiento (Grosfoguel, 2007, p.93).

De acuerdo con Grosfoguel (2007, p.93), así como Césaire desvela la geopolítica y cuerpo-política del conocimiento blanco-occidental desde la perspectiva de la minoría de la

esclavitud y la experiencia del cuerpo social y político del conocimiento negro caribeño, los Kaiowá y Guaraní, a través de la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías, confrontan el discurso anti-indígena del gobierno brasileño.

A partir de esta crítica, este pensador propone una descolonización que, ante todo pasa por la afirmación de un universalismo contrario que incluye todos los particulares a través de un proceso horizontal de diálogo crítico entre pueblos que se relacionan de igual a igual (Grosfoguel, 2007, p.94).

Para Grosfoguel (2007, p.94), el razonamiento de Césaire sirve de fuente de inspiración para la reflexión de respuestas a los dilemas contemporáneos de la explotación y dominación del sistema del mundo contemporáneo.

#### **2.6.4 Transmodernidad**

Grosfoguel (2007, p.94), con base en los estudios de Enrique Dussel, defiende la transmodernidad a partir de una perspectiva latinoamericana como un proyecto que puede venir a trascender la versión eurocéntrica de la modernidad. Según el autor, Dussel propone una multiplicidad de respuestas a las críticas decolonizadoras contra la modernidad eurocentrada. Estas soluciones se basan en la filosofía de liberación, que solo puede venir de los pensadores críticos de cada cultura en diálogo con otras culturas.

Más allá del actual sistema eurocéntrico primermundista, este proyecto corresponde a un intento de buscar en la diversidad epistémica y transmodernidad una estrategia hacia un mundo descolonizado:

Durante los últimos 513 años de sistema-mundo europeo/euro-americano moderno capitalista/patriarcal fuimos de “cristianízate o te mato” en el siglo XVI, al “civilízate o te mato” en el siglo XVIII y XIX, al “desarróllate o te mato” en el siglo XX. Ningún respeto ni reconocimiento a las formas de democracia indígenas, islámicas o africanas. Las formas de alteridad democráticas son rechazadas a priori. La forma liberal occidental de democracia es la única legitimada y aceptada siempre y cuando no comience a atentar contra los intereses hegemónicos occidentales. Si las poblaciones no

europas no aceptan los términos de democracia liberal, entonces se les impone por la fuerza en nombre del progreso y de la civilización” (Grosfoguel, 2007, pp. 73-74).

Para Dussel, el lugar ideal para la realización del proyecto transmoderno son aquellos espacios exteriores que no han sido completamente colonizados por la modernidad europea. A partir de la categoría de exterioridad, el autor propone una visión de dignidad humana con énfasis en la alteridad. A través de la alteridad los grupos sociales exteriores al mundo hegemónico de dominación eurocéntrica tienen sus derechos asegurados (Lorenzetto, 2009, p. 159).

De acuerdo con Lorenzetto (2009, p.162), la lógica de dominación de las sociedades hegemónicas funciona de distintas formas: en el ámbito económico y político torna inviable la vida de millares de personas; en el entorno de los medios de comunicación no dan visibilidad a los discursos de la periferia, perjudicando de esta manera la idea de los consensos; en relación a los recursos naturales, defiende la explotación del medio ambiente sin límite para el acúmulo capital.

En el caso específico de los Kaiowá y Guaraní, este modelo hegemónico es responsable de someter a estos grupos étnicos a diversas formas de violencia: la expulsión forzada de sus territorios tradicionales y confinamiento en pequeñas extensiones de tierra; asesinatos y suicidios, -entre 2003 y 2015, 390 Kaiowá y Guaraní fueron asesinatos y 585 se suicidaron (Bonin,2015); falta de educación y asistencia médica de calidad a las comunidades; la esclavitud laboral de hombres y varones en las plantas de etanol; inseguridad alimentaria; amenazas de muerte a los líderes; ataques paramilitares en los territorios recuperados por las familias Kaiowá y Guaraní; violencia sexual contra las mujeres en áreas recuperadas y en las reservas indígenas; explotación sexual de los menores de edad; destrucción de los objetos sagrados y la discriminación hacia estas poblaciones fomentada por la élite rural con el apoyo de los medios de comunicación de masa.

Frente a esta realidad de marginación del otro, el oprimido, desde su alteridad negada, deja de apoyar las normas vigentes, empieza a cuestionar el sistema hegemónico y a reivindicar sus derechos. Esta resistencia al modelo dominante tiene como finalidad transformar esta comunidad de excluidos en colectividades con dignidad, razón, voz y derechos. Solamente a través de la irrupción de la totalidad excluyente es posible promover la justicia social:

Saciar el hambre del oprimido, conceder derechos a los sin derechos, consiste en una praxis que cambia radicalmente el sistema. De este modo, la exterioridad práctica consiste en la subversión, en la oposición al sistema de la totalidad (Lorenzetto, 2009, p.166).

Desde el exterior del sistema colonial, el Movimiento Indígena brasileño en los últimos años reivindica: en primer lugar y lo más importante, la demarcación de las tierras consideradas de ocupación tradicional indígena y que no se presente a votación la Propuesta de Enmienda a la Constitución PEC 2015/2000 que transfiere el poder de demarcar tierras indígenas de la Fundación Nacional del Indígena (Funai) al Congreso Nacional; la punición a los responsables por las muertes de indígenas en los últimos años en Brasil; la realización de proyectos de asistencia a la salud dirigidos a las poblaciones indígenas; el acceso a las escuelas diferenciadas indígenas y a educación superior; y el combate a la discriminación racial (Affonso,2013).

En este mismo orden de ideas, Grosfoguel (2007, p.96) afirma que desde la periferia los grupos marginados elaboran una pensamiento crítico fronterizo basado en la crítica de la modernidad y en la apropiación y subversión de los instrumentos hegemónicos que tiene por finalidad promover una comunicación real y un diálogo horizontal con igualdad.

La afirmación de la alteridad propuesta por la transmodernidad se refleja en la construcción del currículo por los profesores indígenas. Al contrario del modelo de currículo estadounidense reproducido en todo el mundo con el objetivo de procesar los estudiantes como un producto fabril, según se ha constatado en el estudio realizado por Silva (1999, p.4), el plan de estudios dirigido a las poblaciones indígenas brasileñas tiene como propósito responder a las especificidades de estos grupos étnicos y favorecer la lucha por sus derechos.

Conforme la investigación de Nascimento (2005, p.7) junto a los profesores Kaiowá y Guaraní, el plan de estudios para escuelas indígenas prevé la inclusión de la cultura local, las experiencias del cotidiano de la comunidad, el uso de la lengua materna para el fortalecimiento de la identidad, la relectura de la historia más allá de los libros por los ancianos y líderes religiosos, y la producción de nuevos mapas, textos y contenido para la elaboración de un material didáctico específico y diferenciado. Este tipo de pedagogía pretende contribuir a la formación del ser Kaiowá y Guaraní para que actué a favor de su pueblo.

## 2.7 Una historia de hibridaciones

Canclini (1990, p.16) comienza su estudio sobre hibridación explicando que la construcción de este concepto corresponde a una alternativa a los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza social, a la vez que contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas que han puesto en evidencia la productividad y el poder innovador de las mezclas interculturales, como por ejemplo el imaginario precolombino con el colonizador.

Según el filósofo y antropólogo (1990, p.14), la hibridación corresponde a “los procesos culturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. Frente a la decadencia de los proyectos nacionales de modernización de América Latina, este fenómeno, que nace de la creatividad individual y colectiva, tiene como finalidad buscar soluciones a los conflictos de la interculturalidad reciente.

A través de la estrategia de la reconversión, el hibridismo transforma un patrimonio para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado, como es el caso de los movimientos indígenas como la Ascuri, que reinsertan sus demandas políticas y aprenden a comunicarlas por el cine e Internet (Canclini, 1990, p.16).

Conforme explica Canclini (1990, p.17), la historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas negociados por los grupos hegemónicos. Este hecho comprueba que los procesos de hibridación siempre estuvieron presentes en la construcción de la identidad; por esto motivo, es imposible hablar de identidad como si solo se tratara de un conjunto fijo, ni afirmarla como la esencia de una etnia o una nación.

La interconexión del mundo fuerza a que las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos, como las etnias, naciones y clases, se reestructuren en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. Frente a esta realidad, el estudio de los procesos

culturales sirve para conocer las formas que estos grupos utilizan para situarse dentro de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones (Canclini, 1990, p.18).

La estrategia utilizada por determinados sistemas sociales consiste en fusionar su capital étnico con los conocimientos y disciplinas de estos sistemas productivos que integran la heterogeneidad. Sin embargo, conforme explica el autor (1990, p.19), la hibridación se trata de un proceso al que el grupo “puede acceder y que también se puede abandonar, del que se puede ser excluido o al que pueda subordinar”. A partir de esta perspectiva, las políticas de hibridación sirven también para no reducir la historia de la humanidad en una guerra entre culturas.

### **2.7.1 Mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización = hibridación**

Según Canclini (1990, p.18), la hibridación se relaciona directamente con otros conceptos: contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización. Además, también es importante considerar el hibridismo entre las ambivalencias de la industrialización y masificación de los procesos simbólicos, responsables por los conflictos de poder.

En el caso de América Latina, el mestizaje entre españoles y portugueses y otros representantes europeos con indígenas y con los esclavos trasladados de África son la base de las sociedades del llamado nuevo mundo. La fusión entre estas culturas no fue solo biológica, sino también cultural: mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento (Canclini, 1990:21).

Aunque para las ciencias actuales y el pensamiento político democrático el mestizaje haya contribuido positivamente a la construcción de la identidad de los países latinoamericanos, a los indígenas y negros aún se les atribuye el rol de subordinado (Canclini, 1990:21).

El sincretismo, a su vez, se refiere a las mezclas religiosas, a fusiones más complejas de las creencias debido a la intensificación de las migraciones y la difusión transcontinental de doctrinas religiosas y rituales en el último siglo. La palabra creolización ha servido para designar la unión entre lenguas y la cultura creada por variaciones a partir del lenguaje básico y otros idiomas en el contexto del tráfico de esclavos (Canclini, 1990:21).

Entre estos conceptos, Canclini (1990:22) defiende que la palabra hibridación tiene un carácter más abarcador, pues además de los elementos étnicos o religiosos, también incluye los productos de tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos. El proceso de hibridación es condicionado en las fronteras entre países y grandes ciudades debido a la porosidad de los confines de los Estados modernos.

La disminución de las fronteras y aduanas, y la autonomía de las tradiciones locales propiciadas por la globalización a partir de la creación de mercados mundiales de bienes materiales acentúan la interculturalidad moderna y desafían a la configuración de una “segunda modernidad”. No obstante, el autor (1990:22) alega que los movimientos de globalización “no solo integran y generan mestizajes; también segregan, producen nuevas desigualdades y estimulan reacciones diferencialistas”.

Frente a las contradicciones de la globalización, también existen movimientos que, basados en una interpretación binaria del mundo (civilizado/salvaje, nacional/extranjero, anglo/latino), rechazan la hibridación. Esta inseguridad por parte de las culturas es generada por el temor a la conspiración contra su autoestima eurocéntrica (Canclini, 1990:22).

No obstante, Canclini (1990:25) explica que el proceso de hibridación ocurre de forma restringida, es decir, la facilidad de acceso a las informaciones también implica la selección de los elementos de otras culturas que son apropiados.

### **2.7.2 Modernismo y Modernización latinoamericana**

Así como la democratización, la modernización en Sudamérica estuvo restringida a la élite. Frente a un gran número de analfabetismo y semianalfabetismo en el continente latinoamericano, los movimientos modernistas “no han logrado formar mercados autónomos para el arte, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de sustentación experimental y democratización cultural (Canclini, 2001, p.82)”.



Conforme explica el autor (Canclini, 2001, p.82), si ser moderno era sinónimo de ser culto, en los años veinte y treinta era imposible atribuir esta calidad a la gran mayoría de la población latinoamericana. Para las clases dominantes estos desajustes entre modernismo y modernización sirvieron para preservar su hegemonía.

A través de estrategias como la limitación de la escolarización, el consumo de libros y revistas, la exaltación de la producción cultural bajo el aspecto de “creación” artística, la división entre arte y artesanía, el estancamiento de la circulación de los bienes simbólicos con la creación de colecciones exhibidas únicamente en museos, palacios y otros centros exclusivos, y la concepción de la contemplación como la única forma legítima de consumir estos bienes, esta élite perpetuó la desigualdad en América Latina (Canclini, 2001, p.82).

Estos factores y el análisis del proyecto de modernización de Europa llevó al autor (2001, p.86) a constatar que “el modernismo no es la expresión de modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global”. Este proyecto de la clase dominante consistía en recluir la cultura subalterna en sectores populares y construir un perfil moderno; sin embargo, el mestizaje interclasista ha sido inevitable y ha generado formaciones híbridas en todas las clases sociales latinoamericanas.

Los intentos de modernización de América Latina están directamente relacionados a la colonización. En Brasil, ésta sistema produjo tres clases sociales: el terrateniente, el esclavo y el “hombre libre”. Este tercero dependía materialmente del “favor” de un poderoso. La institucionalización del clientelismo se dio en varias áreas de la vida social e involucró a los otros grupos en la administración y la política, el comercio y la industria (Canclini, 2001, p.89).

Mientras la modernización europea se basaba en la autonomía de la persona, la universalidad de la ley, la cultura desinteresada, la remuneración objetiva y su ética de trabajo, en Sudamérica la tentativa de modernización se dio de modo opuesto debido a la manutención de un Estado burgués moderno y las relaciones de clientelismo (Canclini, 2001, p.89).

Frente al contexto de conflictos internos, dependencia exterior y utopías transformadoras, arrancó la primera fase del modernismo latinoamericano promovido por artistas y escritores que

regresaban a sus países después de una temporada en Europa. El movimiento se basaba en los cuestionamientos de los artistas sobre cómo volver compatibles sus experiencias internacionales con las tareas que les presentaban las sociedades en desarrollo a las cuales pertenecían (Canclini, 1990, p.90).

En Brasil el modernismo se puso en marcha durante la Semana de Arte Moderno en 1922 y tenía como objetivo construir una cultura brasileña más auténtica a partir de la emancipación de los valores europeos. Hasta entonces el mestizaje, la cultura indígena y negra no eran vistos como parte de la cultura brasileña.

El manifiesto antropófago que fundamentaba el modernismo brasileño, de acuerdo con Oswald de Andrade (1928), consistía en la “deglución del Otro”, en este caso, el legado europeo, que posteriormente sería digerido y transformado en arte brasileño, conforme explica Canevacci (1996):

Para conocer una idea es necesario comerla y, por medio de un verdadero acto de canibalización, son introducidas las ideas: las nobles y las espurias. Todo acto creativo es antropófago: primero hay que devorar a alguien para enseguida, después de una sana deglución, regenerarlo como algo totalmente distinto (Canevacci, 1996, p.29).

Es evidente que la modernización cultural en Brasil y en varios países latinoamericanos a partir de la reelaboración del arte pretendía contribuir al cambio social. Sin embargo, este proyecto de creación tuvo que enfrentar las trabas impuestas por la burguesía, la ausencia de un mercado artístico independiente, el provincianismo y la ardua competencia (Canclini, 2001, p.91). Ante este contexto, este movimiento terminó por diluirse en academicismo, variantes de la cultura oficial o juegos de mercado.

En los años 30 en los países latinoamericanos comienza a organizarse un sistema más autónomo de producción cultural motivado por inmigrantes con experiencia en el área y productores nacionales emergentes. Esta ampliación de los círculos culturales es un reflejo de la alfabetización creciente, surgimiento de escritores, empresarios y partidos políticos que estimularon una importante producción nacional; no obstante, es en la segunda mitad del siglo cuando empieza el proceso de modernización socioeconómica en América Latina (Canclini,

2001, p.93).

Pese a estos avances, en los años 60 y principios de los 70 hubo un estancamiento en el desarrollo de los campos culturales motivado por las políticas estatales, por la inversión en los mercados de élite y de masas que han promovido el alejamiento entre ambos, y por la creciente especialización de los productores y de los públicos. Desde entonces lo culto estuvo restringido a fracciones de la burguesía y de la clase media, mientras que gran parte de los estratos altos, bajos y populares fueron adscritos a la programación masiva de la industria cultural (Canclini, 2001, p.98).

De acuerdo con Canclini (2001, p.98), estos cambios modificaron las posibilidades de acceso a los bienes por parte de la clase alta a través del cosmopolitismo que excluía y sigue excluyendo a los individuos en situación de minoría, como es el caso de las poblaciones autóctonas.

A partir de este momento, según nos explica Canclini (2001, p.98), los procedimientos de distinción simbólica pasaron a operar de otro modo: el Estado pasó a cuidar del patrimonio y los bienes modernos se les entregaron a las empresas privadas; consecuentemente, el culto moderno dirigido a las élites empezó a ser fomentado por determinadas compañías, mientras lo masivo fue promovido por otro tipo de compañía. Este panorama del ambiente cultural en Latinoamérica indica que la modernización de la cultura concedida por las empresas estuvo limitada a las altas clases.

Ya en los años 80 las macroempresas como la Rede Globo (Brasil) se apoderaron de la programación cultural destinada a la élite y a los estratos sociales más bajos. Con el monopolio del campo cultural, estas entidades empezaron a desarrollar acciones de vasta repercusión y alto costo, tenían bajo control los circuitos de divulgación, las críticas y hasta cierto punto la descodificación que hacían al público. Esta estrategia fue responsable de neutralizar el desarrollo autónomo del campo cultural y cambiar la estructura de los mercados simbólicos y su interacción con los países centrales (Canclini, 2001, p.101).

El autor (2001, p.104) concluye su pensamiento acerca de la modernización y del modernismo afirmando que efectivamente hubo una modernización simbólica y socioeconómica,

aunque contradictoria, en América Latina a partir de los años 90. Dentro de este contexto las industrias culturales fueron las responsables de socializar y democratizar la cultura; sin embargo, sigue habiendo desigualdades en la apropiación de los bienes simbólicos y en el acceso a la innovación cultural, pero esta desigualdad ya no se basa en las polaridades dominado y dominante. Estos cambios estructurales nos llevan a cuestionar sobre la actuación de los nuevos actores culturales en el mundo moderno: “hay que averiguar cómo reubican sus prácticas diversos actores culturales- productores, intermediarios- ante tales contradicciones de la modernidad, o cómo imaginan que podrían hacerlo”, señala Canclini (2001, p.104).

La actual expansión colectiva de los movimientos indígenas, feministas, transexuales, ecologistas, inmigrantes etc., a través del creciente uso de las nuevas tecnologías de la comunicación como medio para desafiar el status quo e insertar nuevas demandas de reconocimiento cultural, es un ejemplo de cómo estos nuevos actores hacen uso de las estrategias de la modernidad.

En el trabajo “*Práticas midiáticas e rede de relações Kaiowá y Guarani em Mato Grosso do Sul*”, Klein (2013, p.106) confirma la existencia de una red indígena de comunicación en Mato Grosso do Sul. A través de la producción de cartas, vídeos, CD, websites, libros, animaciones y programas de radios, estos agentes indígenas (en especial los Kaiowá y Guaraní) adquirieron la capacidad de comunicarse con su mundo, pero también con otros entornos sociales.

Corrêa (2015, p.130) complementa la constatación de la autora afirmando que pese a los escasos recursos financieros y la infraestructura mínima, los realizadores indígenas sur-mato-grosenses producen obras audiovisuales de calidad que además integran una corriente de creación paralela al cine hegemónico: el cine indígena.

### **2.7.3 Culturas híbridas**

De acuerdo con Canclini (2001, p.253), los movimientos populares son agrupamientos en

situación de vulnerabilidad que no se dejan designar por lo étnico (indígena), ni por las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito geográfico (campesino o urbano). Bajo esta óptica, lo popular sirve para abarcar todas estas situaciones de subordinación y atribuye una identidad compartida a los grupos que convergen en un proyecto.

No obstante, debido a nuevas modalidades de organización de la cultura y de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y naciones, este concepto es insuficiente para definir todas estas manifestaciones culturales (Canclini, 2001, p.263). Estas transformaciones culturales generadas por las innovaciones tecnológicas y por cambios en la producción simbólica están asociadas a la expansión urbana.

El proceso de urbanización estuvo marcado por la producción en serie, el anonimato en la producción y la reestructuración de la comunicación desde los medios masivos hacia la telemática responsable de modificar los vínculos entre lo privado y lo público. Estos cambios promovieron transformaciones en la vida en el campo a través de las relaciones comerciales y laborales, del acceso a la educación y de la recepción de los medios electrónicos en las casas rurales.

Por otro lado, los grupos de migrantes del campo y los demás sectores populares que se trasladaron a la ciudad, debido a la violencia, la inseguridad pública y la desigualdad social, tuvieron que limitarse a vivir en la intimidad doméstica y buscar formas selectivas de sociabilidad en sus espacios periféricos, mientras las clases medias y altas multiplicaron las rejas en las ventanas, cerraron y privatizaron las calles de los barrios. No obstante, aunque exista esta brecha social, el acceso a la televisión, la radio y, más recientemente, a los ordenadores hizo que éstos se convirtieron en actividades compartidas por todos los sectores urbanos; a la vez que les permitieron mantenerse actualizados sobre la vida urbana, también promovieron una serie de comodidades para acceder a los servicios públicos.

El autor (2001, p.266) explica que hasta los años 60 las estructuras microsociales de la urbanidad (el club, el café, la sociedad vecinal, la biblioteca, comité sindical) organizaban la identidad de los migrantes y enlazaban la vida inmediata con las transformaciones globales que se buscaban en la sociedad y el Estado. Sin embargo, debido a la escenificación de la política, es

decir, la mezcla entre burocratización y *massmediatización*, este movimiento de la periferia perdió su fuerza.

La pérdida de sentido de la ciudad, para los movimientos sociales, está relacionada a la dificultad de los partidos políticos y sindicatos para convocar tareas colectivas, a la escasa visibilidad de las estructuras macrosociales, su subordinación a circuitos no materiales y diferidos de comunicación que mediatizan las interacciones personales y grupales. Ante esta realidad surgieron una diversidad de organismos voceros: movimientos urbanos, étnicos, juveniles, feministas, de consumidores, ecológicos, etc (Canclini, 2001, p.267). Estas movilizaciones, a su vez, se fragmentaron en procesos cada vez más difíciles de totalizar.

El suceso de estos movimientos dependía de la reorganización del espacio público. Para ello, las manifestaciones tuvieron que ir más allá de las formas tradicionales de comunicación (orales, de producción artesanal o en texto que circulaban de mano en mano) e incluir sus actuaciones en las redes masivas, especialmente en los medios electrónicos. A través de la difusión de contenidos masivos los movimientos están logrando que sus reivindicaciones sean escuchadas por el Estado. Según afirma Canclini (2001, p.267), en esta nueva situación hay una restitución del urbano y de lo masivo que se convierte en una expresión amplificada de poderes locales.

En la ausencia de un escenario en los centros urbanos donde se puedan constituir las identidades colectivas, los medios masivos juegan un papel determinante pues contribuyen a superar la fragmentación de los procesos a través de la difusión de informaciones sobre las experiencias comunes de la vida en la ciudad y el establecimiento de redes de comunicación que favorecen la asimilación del sentido social colectivo de los acontecimientos en la ciudad (Canclini, 2001, p.268).

Al ceder el protagonismo del espacio público a las nuevas tecnologías, la cultura urbana fue reestructurada. Los medios empezaron a controlar lo que pasaba en la ciudad, a seleccionar lo que es noticia y a acentuar la mediatización social según sus criterios. Para el autor (2001, p.270), la relación entre cultura urbana y los medios corresponde a un juego de ecos donde uno refleja el otro.

#### **2.7.4 Descoleccionar**

El autor (2001, p.281) explica que la dificultad de conceptualizar la cultura generó la desorganización de la misma, sobre todo en lo que se refiere a las colecciones de bienes simbólicos. Estos hechos están relacionados a la falta de coherencia de la vida en la ciudad, que a su vez también provocó incertidumbre en cuanto a las relaciones de la población con los elementos que configuran su comportamiento: su territorio y su historia.

En Europa y, posteriormente, en América Latina el coleccionismo de arte culto y folclor sirvió como dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizados. A los cultos les pertenecían cierto tipo de arte, a la cual podrían acceder en los museos, salas de concierto y bibliotecas, mientras los considerados sectores populares manejaban el sentido de los objetos y mensajes de sus comunidades.

Sin embargo, con la expansión urbana, las culturas dejaron de ser agrupadas en conjuntos fijos y estables, y las colecciones empezaron a ser renovadas en su composición según la moda vigente a través de la creación de los propios usuarios, motivados por las tecnologías de la reproducción (Canclini, 2001, p.283).

Esta descomposición de las colecciones rígidas promueve la igualdad de acceso a los bienes culturales a todos los sectores y relativizan los fundamentalismos religiosos, políticos, nacionales, étnicos y artísticos, que absolutizan determinados patrimonios y discriminan a los demás. A pesar de sus beneficios, es importante tener claro que las estrategias descoleccionadoras y desjerarquizadoras son asimétricas en su producción y uso:

En los países centrales, generadores de inventos, con altas inversiones para renovar sus industrias, bienes y servicios, y en América Latina, donde las inversiones están congeladas por la carga de deuda y las políticas de austeridad, el control de los medios culturales más modernos está altamente concentrado y depende mucho de la programación exógena (Canclini, 2001, p.287)

La comprensión de este contexto nos permite entender cómo la propia dinámica del desarrollo tecnológico remodela la sociedad y coincide o contradice los movimientos sociales. Así como existen tecnologías de distintos signos, con varias posibilidades de desarrollo y articulación con las otras, también existen sectores sociales con capitales culturales y

disposiciones diversas para apropiarlas. Tanto la descolección como la hibridación son procesos distintos para los adolescentes occidentales de clase media y alta que tienen ordenadores en casa y los jóvenes Kaiowá y Guaraní que solo tienen acceso a esta tecnología en la escuela. De acuerdo con Canclini (2001, p.287), el significado de las tecnologías de un grupo o de otro se construye de acuerdo con los modos en que se institucionalizan y se socializan.

Conforme destaca el autor (2001, p.287), la remodelación tecnológica de las prácticas sociales y de los patrimonios culturales abre posibilidades originales de experimentación y comunicación, tal como se puede observar en los vídeos producidos por Ascuri, donde los rituales son escenificados. Además de promover la creatividad y la innovación, las nuevas tecnologías también reproducen estructuras ya conocidas, iniciadas por la fotografía y por la filmadora, por ejemplo. Esta combinación de usos contradictorios revela que las nuevas tecnologías promueven y desencadenan un proceso mucho mayor del de la cultura matriz.

### **2.7.5 Desterritorializar y reterritorializar**

Dentro del contexto de la modernidad están los grupos que deciden asumir las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Canclini (2001, p.288) define la desterritorialización como el proceso de pérdida de la relación natural de la cultura de determinados sistemas culturales con sus territorios geográficos y sociales, y la reterritorialización como ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas.

La dominación colonial y luego la industrialización y urbanización bajo modelos metropolitanos fueron los responsables por asociar lo popular con lo nacional que a su vez motivó la organización de las culturas latinoamericanas. Según los estudios sobre imperialismo económico y cultural, esta modernidad se organizó en antagonismos: colonizadores vs colonizados, cosmopolitismo vs nacionalismo.

Estos estudios proporcionan el conocimiento de los dispositivos usados por los centros



internacionales de producción para condicionar el desarrollo de los países considerados del “Tercer Mundo”, pero no conducen a la reflexión sobre las actuales relaciones de poder, es decir, no incluyen un análisis sobre el funcionamiento planetario de un sistema industrial, tecnológico, financiero y cultural controlado por una densa red de estructuras económicas e ideológicas, y tampoco tratan de la necesidad de los países denominados de “Primer mundo” de flexibilizar sus fronteras e integrar sus sistemas económicos, educativos y culturales (Canclini, 2001, p.289).

Actualmente se observa que, aunque esta élite sea la responsable de decidir los beneficios de los intercambios culturales, no tiene control sobre los nuevos procesos que surgen en tiempos de modernidad:

La descentralización de las empresas, la simultaneidad planetaria de la información, la adecuación de ciertos saberes e imágenes internacionales a los conocimientos y hábitos de cada pueblo, la deslocalización de los productos simbólicos por la electrónica y la telemática, el uso de satélites y computadoras en la difusión cultural (Canclini, 2001:289).

Estos procesos en América Latina empezaron a ganar visibilidad a partir de los años 80 y 90, cuando ocurrió un crecimiento en las exportaciones de productos culturales de los países latinoamericanos. Aunque esta tendencia no se dio de igual manera, estos cambios propusieron un replanteamiento entre lo nacional y lo extranjero a través de la alteración de los escenarios de producción y consumo y del carácter de los bienes representados (Canclini, 2001, p.290).

Otro factor que relativiza el paradigma binario y polar en el análisis de las relaciones interculturales son las migraciones multidireccionales. En las últimas décadas, la internacionalización latinoamericana también abarca pobladores de todos los estratos que se encuentran en situación fronteriza, muchos de ellos en condición de vulnerabilidad social, como gran parte de las poblaciones indígenas brasileñas. Aunque no tengan acceso pleno a todos los recursos disponibles en el mercado, estos grupos actualmente son responsables de un número significativo de producciones culturales que les están conduciendo a un efectivo empoderamiento.

De acuerdo con esta perspectiva, Brand y Calderoni (2012, p.149) sostienen que la eficaz aunque conflictiva apropiación de las modernas herramientas occidentales por los Kaiowá y

Guaraní se debe al carácter dinámico de su cultura y a su capacidad de abrir brechas en los modelos hegemónicos e integradores impuestos por la sociedad no indígena. A través de esta abertura los saberes tradicionales producen nuevos significados para el espacio escolar, académico, artístico y virtual (las nuevas tecnologías), lo que consecuentemente acaba por desestabilizar las normas y reglas establecidas por estos medios.

Desde este punto de vista, es posible aplicar los conceptos de territorialización y reterritorialización elaborados por Canclini (2001) a la realidad del Pueblo Guaraní de Mato Grosso do Sul. Según explica Mota (2012, p.117), en Brasil la consolidación de la estructura agraria marcada por el latifundio es la principal responsable de la desterritorialización de esta población de sus territorios de ocupación tradicional.

Ante la expulsión de sus tierras, los Kaiowá y Guaraní actualmente se encuentran territorializados de manera forzada en situaciones adversas: en reservas indígenas<sup>8</sup>; en las pocas y pequeñas extensiones de tierras demarcadas por la Fundación Nacional del Indio (Funai) en las periferias de las ciudades, algunos como empleados en las fincas establecidas en sus territorios; en campamentos y asentamientos de la Reforma Agraria; en áreas retomadas<sup>9</sup> en la orilla de las carreteras o en zonas cercanas a sus territorios de ocupación tradicional y campamentos sin carácter reivindicativo.

Aunque la invasión del territorio Kaiowá y Guaraní y el confinamiento de estas poblaciones en pequeñas extensiones de tierra hayan impactado a su sistema político, social, cultural y religioso, estos grupos étnicos han logrado resistir a partir de la apropiación y resignificación de sus conocimientos tradicionales a través de los proyectos de educación escolar

---

<sup>8</sup>Tierra indígena reservada: Son tierras desapropiadas por interés local, demarcadas y reservadas para el usufructo indígena. La gran mayoría de las reservas indígenas fueron creadas por antiguos decretos estatales elaborados por el Servicio de Protección al Indígena (SPI, antecesor de la Fundación Nacional del Indio- Funai). Otros fueron establecidos por la Funai, organismos públicos como la Compañía Hidroeléctrica del São Francisco/Chesf, Instituto Nacional de Colonización y Reforma Agraria (Incra), para asentar comunidades indígenas.

<sup>9</sup>Áreas retomadas: Son tierras de ocupación tradicional recuperadas por los grupos indígenas. Los colectivos insatisfechos con la morosidad del proceso demarcatorio de sus territorios deciden ocupar las áreas que integran el territorio reivindicado.

indígena y enseñanza universitaria dirigidos al fortalecimiento étnico y a la búsqueda de una mayor autonomía en relación al entorno regional; por medio del desarrollo de programas de recuperación ambiental en las Tierras Indígenas (Brand y Calderoni, 2012, pp.135-147); mediante el uso y de la apropiación de las tecnologías digitales con el fin de favorecer el aprendizaje en las escuelas indígenas y fomentar el intercambio y autoafirmación de sus comunidades; y a través de la producción de vídeos como herramientas de perpetuación, diseminación y archivo de los conocimientos ( Nogueira, 2015, p.108).

Según las entrevistas realizadas por Brand y Calderoni (2012, p.147) con profesores indígenas, estas iniciativas de reterritorialización llevadas a cabo por las comunidades Kaiowá y Guaraní tienen como objetivo principal “retomar el conocimiento de una ciencia que se basa en la vida dentro de un territorio y de una sociedad dirigida por una espiritualidad que frente a los cambios, resiste”.

Desde la óptica de la comunicación, Canclini (2001, pp.304-305) afirma que, en el intercambio de aspectos simbólicos tradicionales con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones, permanecen los cuestionamientos sobre la identidad, el nacional y la defensa de la soberanía, pero esta vez son repensados desde una perspectiva multifocal y más tolerante. Pese a la ventaja, los cruces internos y la inestabilidad de las tradiciones también pueden provocar prejuicios y conflictos violentos. En el ámbito del Pueblo Guaraní, este perjuicio es visible en parte del sector más conservador (en general los ancianos) de las sociedades Kaiowá y Guaraní, que perciben la apropiación de las herramientas modernas occidentales como una amenaza a su cultura, pero principalmente por parte de la sociedad no indígena a través del discurso de la asimilación. De acuerdo con Nogueira (2015, p.71), esta argumentación basada en frases como “ya no son indígenas”, “ya usan zapatillas, móviles, ordenadores, filmadoras, van a la universidad” se repite como una especie de mantra por sectores hegemónicos que tienen como objetivo “descalificar sus luchas en búsqueda de sus derechos fundamentales que fueron y continúan siendo usurpados”.

Con base en experiencias similares a este colectivo indígena, Canclini (2001, p.325) concluye su investigación sosteniendo que los procesos de hibridación comprueban que todas las

culturas de la contemporaneidad son de frontera, pues todas las artes se relacionan con otras artes. Desde esta perspectiva, aunque por un lado las culturas pierdan la relación exclusiva con su territorio, por otro ganan en comunicación y conocimiento.

En el contexto de las culturas de frontera existen alambres rígidos y caídos establecidos por una orden social, las acciones ejemplares, los mitos, los ritos, la literatura entre otros, son maneras que representantes de distintos sectores utilizan para transponer estos límites. Sin embargo, es importante resaltar que, aunque estas prácticas culturales escenifiquen una actividad social y sostengan una demanda en la lucha por los derechos de un determinado grupo, pocas veces operan como una acción social (Canclini 2001, pp.325-327).

## **2.8 Antropología visual**

Dentro del proceso de apropiación de las nuevas tecnologías y del cine por los Kaiowá y Guaraní, también es pertinente el análisis de autorepresentación en los vídeos producidos por este colectivo. Para ello tenemos que recurrir a la antropología visual.

De acuerdo con Ardèvol (1998, p.218), la antropología visual se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial debido al interés de investigadores y cineastas por el documental social, por el cine y las fotografías etnográficas producidas sobre todo por Margaret Mead y Gregory Bateson (Estados Unidos), André Leroi-Gourhan, Luc de Heush y Jean Rouch (Europa).

Según (2005, p.16), este campo de estudio consiste en “técnicas de investigación, análisis e interpretación antropológicos, así como también formas de presentación y exposición de resultados de investigaciones antropológicas que utilizan como herramienta y soporte principal los medios audio-visuales”. A partir de esta definición, el autor destaca que la antropología visual corresponde a una forma de hacer antropología y no una variedad de producción audiovisual como muchos piensan.

Ardèvol (2005, p.218) explica que esta vertiente de la antropología se bifurca en dos líneas de trabajo. La primera línea surge del estudio sobre el uso de las imágenes sobre la

diversidad cultural (con destaque para las culturas denominadas no occidentales) reproducidas por los medios de comunicación. Partiendo de la premisa de que la imagen es un producto cultural, esta perspectiva se dedica a investigar los usos sociales de la fotografía, cine, vídeos, programas televisivos y productos multimedia, a y averiguar las aportaciones de estos medios a la formación y transformación de las identidades colectivas.

La segunda línea de trabajo tiene como eje de investigación el uso de la imagen como dato sobre una cultura o técnica de investigación. A partir de esta óptica, la imagen en principio es analizada en cuanto portadora de información por sí misma: como documento etnográfico. Esta perspectiva, además de permitirnos acceder a la información descriptiva del objeto y de las personas representadas, también nos posibilita analizar los vídeos producidos por los Kaiowá y Guaraní a partir de la mirada autóctona, reflejada en el encuadre y en la selección de tomas (Ardévol, 1998, p.218).

De acuerdo con la autora (1998, p.218), esta línea de trabajo tiene como finalidad proponer una reflexión sobre la teoría contenida en la representación audiovisual como dato etnográfico y conducir hacia una antropología de la comunicación y recepción de imágenes que nos llevará a cuestionar la creación, el tratamiento y el sentido de la imagen creados por los sistemas culturales, en este caso por los Kaiowá y Guaraní, y nos desplazará del estudio del producto hacia el estudio de los procesos y de sus contextos.

### **2.8.1 Aportaciones del audiovisual y de las Nuevas Tecnologías para la antropología**

Ante la presencia de sociedades en las cuales la información se presenta bajo la forma de imágenes fijas o en movimiento, acompañadas de textos escritos u orales, Monnet (2008, p.71) destaca la necesidad de investigaciones antropológicas que utilicen como estrategia los recursos audiovisuales y las nuevas tecnologías.

Los primeros en cuestionar el estatus del conocimiento antropológico y la escritura etnográfica fueron los posmodernos. Para esta corriente de pensamiento, la etnología teoriza de

modo parcial la oralidad de las entrevistas (lenguaje corporal, gestos, interrupción y reanudación de los pensamientos) y la disposición de las ideas de los participantes en la investigación (Monnet, 2008, p.72). Además de este aspecto metodológico, cabe destacar que el registro gráfico es un reflejo del posicionamiento político del investigador:

No se puede ignorar que la investigación y la escritura son prácticas discursivas con implicaciones claramente políticas que implican elecciones, lo cual a su vez influye en la manera de observar. Las miradas hacen existir los objetos que luego el lenguaje formal organiza. Son el resultado de posturas, de maneras de posicionar y desplazar su cuerpo en el espacio. De la postura del observador, vinculada al sitio que ocupa en el espacio social y las maneras que tiene de desplazarse en él, derivan las maneras de ver o de no ver (Monnet, 2008, p.67).

Todas estas características de la investigación antropológica dan como resultado un saber restringido a la mirada del autor. Frente a esta situación, Monnet (2008) y Lisón Arcal (2011) sugieren el uso del audiovisual y las TIC por los antropólogos con el fin de dar visibilidad a nuevas miradas en sus investigaciones.

No obstante, aunque el registro audiovisual y la creación multimedia del antropólogo o de los participantes en la investigación no aseguren la imparcialidad de la investigación, el uso de estos medios vinculado a la escritura etnográfica favorece el acceso al conocimiento de la temática investigada en un sentido más amplio. A partir de este punto de vista, la producción audiovisual y digital se trata de una fuente de información e interpretación de lo real, y a la vez una herramienta de trabajo y una estrategia de reflexión (Monnet, 2008, p.70).

Para Monnet (2008, p.71), la apropiación del vídeo y de las TIC por parte de la antropología confiere un carácter dinámico a la investigación, ya que los productos culturales pueden ser constantemente interpretados, reinventados y recreados.

Esta nueva forma de hacer antropología permite el acceso a nuevas maneras de pensar la realidad social e intercambiar el conocimiento que va más allá de la transmisión unidireccional y lineal de la escrita (Turner, 2008, p.75). Lisón Arcal (2011, p.5) complementa esta afirmación explicando que estas nuevas perspectivas sobre lo real son fomentadas por la multiplicidad de voces difundidas en el mundo digital, por la circularidad de las informaciones y la descentralización de la cibercultura.

### **2.8.2 Cine y antropología**

Aunque permanezca una cierta resistencia al uso de los recursos cinematográficos por el sector más tradicional de la antropología, el cine desde su origen estuvo asociado a esta ciencia.

Conforme explica Ruby (1995, p.184), la antropología tiene una historia similar al cine; ambos tienen raíces euro-americanas y sufren la influencia de sus fuentes culturales. El autor (1995, p.185) destaca los cuatro orígenes conceptuales del cine: 1) es un medio con función narrativa, o sea, destinado a contar historias; 2) es un instrumento para la fantasía; 3) es un recurso para representar el cotidiano de occidentales y no occidentales; 4) es un dispositivo para estudiar el movimiento en el espacio y en el tiempo. Los dos últimos aspectos son funciones del documental, del reportaje y del cine etnográfico.

Cabe destacar que tanto las películas como la escritura etnográfica surgieron del deseo de la sociedad occidental de conocer y someter a otros sistemas culturales. Tal es así que aún son pocos antropólogos que se dedican a estudiar las sociedades consideradas más desarrolladas:

Los géneros filmicos y la etnografía escrita surgen de la necesidad de la clase media occidental de explorar, documentar y explicar el mundo, y así, dominarlo simbólicamente, sino todo, al menos esa parte del mundo que la media considera como exótica. La etnografía y el cine documental se dividen en un Ellos y un Nosotros. Ellos son generalmente los pobres, los marginados, los que carecen de poder político. La antropología sobre los ricos, los poderosos, o incluso sobre la clase media es tan escasa como los documentales que tratan sobre estos temas (Ruby, 1995, p.85).

A pesar de la utilidad del género filmico para la antropología, el capitalismo norteamericano impuso al cine una identidad caracterizada por la ficción y la diversión. Por este motivo, durante mucho tiempo fue desatendida la necesidad de la utilización del recurso cinematográfico como medio de representación y observación fiable de la realidad por parte de los servicios de información y los documentalistas. Solamente con el surgimiento de la corriente

francesa *nouvelle vague* el cine empieza a ser respetado por el sector intelectual (Lisón Arcal, 1997, p.45).

Inicialmente los antropólogos utilizaban las técnicas cinematográficas con la única finalidad de registrar el movimiento corporal y el comportamiento de los grupos sociales estudiados. Solo después de la producción de la película *Childhood rivalry in Bali and New Guinea* (entre 1940-1951) por Margaret Mead y George Bateson y de la obra escrita *Balinese Character: A photographic Analysis (1942)*, hubo un avance cualitativo en el uso de estos recursos en las investigaciones antropológicas (Ardèvol, 1998, p.223).

A partir de este cambio de perspectiva, en el ámbito antropológico tuvo inicio una reflexión sobre el uso del recurso audiovisual como modo de representación, técnica de investigación y proceso de comunicación del trabajo etnográfico y de los resultados de investigación, conforme señala Ardèvol (1998, p.219).

### **2.8.3 Cine etnográfico, cine ficción y antropología visual**

El descubrimiento de los beneficios de la apropiación los recursos audiovisuales por esta ciencia motivó algunos antropólogos a utilizar la cámara para registrar su trabajo de campo según la estrategia de filmación del género documental. Sin embargo, aunque el documental comparta el mismo objeto de estudio con la antropología, este género cinematográfico tiene su propio marco teórico y un método exclusivo de retratar la realidad social que no necesariamente tiene que estar relacionado con la antropología (Ardèvol, 1996, p.128).

Según explica Ardèvol (1996, p.128), en el marco del cine documental se desarrolló el cine etnográfico, dirigido a la televisión y al ámbito universitario. Este tipo de cinematografía producida por productores de cine o televisión y antropólogos tiene como objetivo la divulgación con fines pedagógicos de otras culturas con base en una perspectiva holística a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de distintos sistemas culturales.

A diferencia del cine de investigación y de documentación etnológica, que se basan en estrategias de carácter descriptivo, el cine etnográfico tiene como función comunicar y hacer al



espectador experimentar otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza. No obstante, el problema metodológico planteado por este tipo de producción es cómo elaborar una representación de la realidad cultural accesible al entendimiento del espectador (Ardèvol, 1996, p.128).

Además de estas características, el cine etnográfico también es determinado por la grabación de los hechos de forma directa y “natural” sin la ayuda de actores en el sentido teatral del término, por la ausencia de la intervención del productor y por una sutil edición. Para los realizadores de este género filmográfico, el uso de estos criterios evita alteraciones en la realidad, conforme nos explica Lisón Arcal (1999, p.20).

Ardèvol (1996, p.138) también destaca la diferencia entre el cine documental (especialmente el cine documental social y etnográfico) y el género de ficción con vocación realista. Mientras el documental basado en una realidad social tiene por obligación responder sobre el origen de sus imágenes, el cine de ficción, aunque pueda imitar o simular este género cinematográfico, no tiene por qué justificar su procedencia, ya que se trata de un relato imaginario.

Para Valdellós (2006, p.218), los problemas de definición entre géneros cinematográficos tan cercanos como el cine documental etnográfico y el cine de ficción con vocación realista suceden debido a la doble función empleada por los medios de audiovisuales: como instrumentos para la exposición de resultados de estudios realizados por métodos propios y como fuente para el análisis cultural de la representación artística y expresiva que integran estos recursos.

Pese a esta situación, el empleo de la cámara por parte de la antropología visual difiere del uso de este recurso dado por el cine etnográfico y por el documental:

La antropología visual implica la interpretación en el marco de la teoría antropológica de todo lo recogido con la cámara: la selección de los planos, la ordenación de los mismos en la edición, y cualquier otro aspecto relacionado con la consecución del producto final se hace siempre en función de criterios que emanan del conocimiento previo de aquello que se representa audiovisualmente (Lisón Arcal, 1999:20).

No obstante, es innegable la importancia de ambos estilos de cine para el desarrollo de este campo de estudio. El análisis de estas vertientes también nos proporciona las claves para comprender la autorepresentación Kaiowá y Guaraní. En este trabajo destacaremos dos de ellas:

la *etnograficidad* y la realidad virtual.

#### **2.8.4 *Etnograficidad* y realidad virtual**

Según Heider (1995, p.78), todas las producciones cinematográficas son en cierto modo etnográficas, pues todas tienen como tema principal el ser humano, y por este motivo son de interés para la antropología. A partir de esta óptica, las películas pueden ser consideradas datos brutos o documentos en una investigación.

Ante esta constatación, este investigador (1995, p.77) desarrolló la variable denominada *etnograficidad*. El grado de *etnograficidad* de una producción depende de las características etnográficas de la puesta en escena. Dentro de la etnografía, el atributo más importante es el grado de información. Este nivel se basa en la comprensión etnográfica de la película.

Considerando que la etnografía se trata de una descripción detallada y de un análisis del comportamiento humano basado en el estudio y observación a largo plazo sobre el terreno, el grado de información etnográfica en la película dependerá del modo de interpretación del tema de estudio, de la forma de representación elegida por el realizador para relacionar los comportamientos específicos de los actores/participantes con las normas sociales, de la ausencia o presencia de una perspectiva holística, y la exactitud y veracidad de los hechos (Heider,1995, pp.79-82) .

Este último genera muchas discusiones, puesto que el cine se ha desarrollado como medio para la imaginación y, por lo tanto, no presta la debida atención a la rigurosidad científica. Conforme explica el autor (1995, p.85), la composición selectiva de tomas, las escenas actuadas, la edición para conseguir el efecto de continuidad y la utilización de efectos y sonidos especiales grabados en otro contexto alteran la realidad retractada en el vídeo. En esta situación, para juzgar la *etnograficidad* de una película es necesario saber cuándo fue realizada la grabación y el nivel de distorsión de la realidad.

Conforme explica Rebollo (1998, p.317), el término “realidad” relacionado a los productos audiovisuales es un tema polémico que permanece en discusión en los debates teóricos en antropología visual. El uso de los recursos cinematográficos y, más recientemente, de las

nuevas tecnologías ha promovido el surgimiento de una realidad virtual.

En el cine, la verdad y la ilusión se mezclan de tal forma que resulta difícil establecer qué porcentaje de la representación es real y qué porcentaje es virtual. Ante esta situación, el autor (1998, p.318) explica que lo más importante es identificar qué tipo de conocimiento nos permite diferenciar estas asociaciones. En la investigación antropológica podemos decir que este conocimiento se basa fundamentalmente en el trabajo de campo.

Así como en la sociedad occidental, la virtualidad de la realidad también genera incertidumbre para los grupos sociales indígenas. Para los Kaiowá y Guaraní, la mayoría de las veces la representación de su cultura en el cine realizada por occidentales (como fue el caso de la *Birdwatchers* de Marcos Bechis) fomenta el sentimiento de angustia y confusión, ya que para ellos la imagen fílmica está asociada a su día a día.

A partir de la constatación de esta realidad distorsionada, Rebollo (2012, p.173) propone el análisis de la representación reflejada y de los aspectos refractados en los textos audiovisuales, así como las estrategias para expresar esta distorsión. Con base en este método, es posible visualizar cierta situación social o cómo se conceptualiza la alteridad en determinadas circunstancias representadas en las películas.

### **2.8.5 Modos de representación y tendencias en el cine etnográfico**

Frente a la crisis de la representación en el cine etnográfico, la autorepresentación se muestra como un proyecto de representación alternativo a favor de grupos marginados. Para comprender el desarrollo de esta tendencia es importante el estudio de las perspectivas teóricas más significativas en la etnografía audiovisual.

Ardèvol (1996, p.137) destaca siete tendencias en el cine etnográfico: cine explicativo, *direct cinema*, *observational cinema*, *cinéma vérité*, cine participativo, cine reflexivo, cine evocativo y deconstruccionista. Esta clasificación se fundamenta en el marco general del cine, el desarrollo del concepto de modo de representación en el cine y la clasificación del cine etnográfico.

### 2.8.5.1 Cine explicativo

Este modelo, aunque sea duramente criticado, sigue siendo utilizado debido a su carácter pedagógico propicio a la difusión en los programas televisivos.

De acuerdo con Ardèvol (1996, p.140), el aspecto común que caracteriza este tipo de documental es la ilustración del texto con la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responda al hilo argumental. Este género de documental suele ser guiado por una voz en *off* narrativa o por un presentador o comentarista que también puede ser el propio antropólogo. En este sentido, la narración verbal tiene como finalidad proporcionar la clave para la interpretación correcta de las imágenes.

En el cine explicativo, los documentales son contruidos con base en un guión previo basado en el marco de referencia del narrador. El objetivo de este tipo de producción es llegar al público y motivarlo hacia una toma de opinión (Ardèvol, 1996, p.141).

A partir de los años 70 este modelo empezó a ser cuestionado por los adeptos a una etnográfica filmica. Las principales críticas hacia el cine explicativo consisten en la manipulación en el montaje, la fuerte tendencia interpretativa de las imágenes, la autoridad de la voz narradora, la invisibilidad de la perspectiva de los propios participantes de la historia y la mirada distanciada de la cámara (Ardèvol, 1996, p.142).

### 2.8.5.2 Direct cinema, observational cinema y cinema verité

Estas tres tendencias surgieron en los años 60 y 70, y tienen como meta ser una representación idéntica de la vida social.

En las películas de *direct cinema* y *observational cinema* la cámara pasa casi desapercibida. Pese a esta similitud entre las dos tendencias, el estilo de filmación difiere en estas tres vertientes. En el *direct cinema* la cámara se posiciona muy cerca al sujeto filmado, mientras que en el *observational cinema* el realizador filma desde una posición estratégica lejana. Y en el

*cinéma vérité* la cámara es considerada un catalizador del acontecimiento que filma (Ardèvol, 1996, p.143).

Influenciado por la observación naturalista, el cine observacional propone una edición basada en la continuidad espacio-temporal del hecho filmado y no admite el montaje. Por otro lado, en el *direct cinema* las tomas pueden ser editadas más libremente.

Distinto a estas tendencias, en el *cinéma vérité* la cámara provoca e interactúa con los participantes en la película. Jean Rouch fue el precursor de este estilo cinematográfico. En su trayectoria filmográfica destaca la película *Chronique d'un été*, realizada junto a Edgar Morin (1961), que retrata las distintas perspectivas de los jóvenes franceses sobre su propia existencia.

Para la producción de sus películas, Rouch se basó en una estrategia que combina la concepción de la cámara ojo (*Kini-oki*) de Dziga Vertov, en la cual la cámara es utilizada como un ojo filmico para registrar los fenómenos visuales en toda su amplitud, y la metodología participativa de Robert J. Flaherty utilizada sobre todo en el documental *Nannok* (1922) (Ardèvol, 1996, p.143). En esta producción los personajes interpretan su propia vida y colaboran con el proceso de filmación.

### **2.8.5.3 Cine participativo y reflexivo**

A finales de los años 70 y durante los 80 surgieron dos nuevas tendencias en la metodología de producción del cine documental etnográfico: el cine participativo y el cine reflexivo.

Además de replantear los objetivos de la filmación, en el cine participativo el sujeto filmado colabora en la composición de la película sobre su modo de vida. David MacDougall fue el principal nombre de esta tendencia. Durante su trayectoria en producción de películas etnográficas en países como Uganda, Australia, Italia e India, el investigador hizo varias críticas al cine observacional: la invisibilidad de la cámara, la imparcialidad de las imágenes registradas, la autoridad del realizador sobre los sujetos retratados en el film y la imposición de la narrativa (Ardèvol, 1996, p.145).

Con base en este análisis, MacDougall propone la construcción del cine etnográfico fundamentado en una relación intercultural y en el entrecruzamiento de miradas entre el realizador, el sujeto/actor y el espectador. Desde este punto de vista, la película etnográfica corresponde a una superposición de estructuras: la estructura impuesta por el realizador y la estructura del hecho registrado por el espectador (Ardèvol, 1996, p.145).

Según Ardèvol (1996, p.146), en el cine participativo las películas etnográficas son producidas en coautoría con el sujeto filmado: el realizador se adapta al medio, aprende del contexto y no dirige la puesta en escena. El modo de filmación utilizado también retrata esta interacción entre los actores con la cámara, entre ellos y el cineasta.

#### **2.8.5.4 Cine reflexivo, autoreflexivo y autobiográfico**

Aunque tome distintas orientaciones, el cine reflexivo tiene como meta revelar el proceso de producción del producto: la presentación de la metodología, posición teórica, ética y política del realizador (Ardèvol, 1996, p.147).

Esta corriente se enfoca en la subjetividad de la realidad social y valora los estilos cinematográficos como la autobiografía, la experiencia personal y la autoreflexividad. El carácter reflexivo de las películas autobiográficas se manifiesta en la expresión de los sujetos, de su cotidiano y sus sentimientos frente a la cámara, mientras que en el cine autoreflexivo la reflexividad emerge de la experiencia, la narración y la organización del propio actor (Ardèvol, 1996, p.148).

En el sentido antropológico, la reflexividad es entendida como una forma de observar como pensamos, “filmar como filmamos y mirar como miramos” según señala la autora (1996, p.146). Además de este aspecto, esta tendencia también abarca el estudio sobre la reacción del público frente a las películas y la realización de la etnografía sobre la propia etnografía.

### 2.8.5.5 Cine evocativo y deconstruccionista

A mediados de los años 80 y a principios de los 90 emergen el cine evocativo y la corriente deconstruccionista como propuestas de ruptura con los modos de representación de la etnografía visual. El cine evocativo está caracterizado por hacer uso del montaje de las imágenes para expresar el punto de vista del artista y restringir su interpretación a la representación y la organización de los elementos, mientras que los aspectos más relevantes de la tendencia deconstruccionista son la subversión de los estilos narrativos, la deslegitimación de los géneros cinematográficos y de las diferencias entre cine documental y cine ficción. Al contrario que las otras vertientes del cine documental basadas en el registro de la “realidad” tal cual es, estas nuevas tendencias utilizan como referencia la subjetividad del productor y del espectador (Ardèvol, 1996, pp.148-149).

En el ámbito del cine deconstructivo destacan los trabajos realizados por la cineasta y escritora de origen vietnamita Trinh T.Minh-ha, considerada una de las principales responsables de renovar la práctica del documental en el cine contemporáneo. Sus producciones (enfocadas en la cuestión del género y del poscolonialismo) favorecen la crítica cultural en el cine etnográfico, y a la vez cuestionan el modo de representación del documental contrario al cine de ficción.

De acuerdo con T.Minh.ha, el cine observacional no presta atención a la subjetividad del autor, presente en el método de la no interferencia durante la filmación, y crea una ilusión de continuidad y falsa comprensión de coherencia y estabilidad en el mundo a través de la prohibición del uso de recursos cinematográficos. El deconstruccionismo también critica la creencia defendida por el *cinema verité* de que la observación impersonal y la participación personal del realizador pueda garantizar un retrato fidedigno de la realidad; el desprecio por la objetividad y el naturalismo romántico están presentes en el cine participativo, así como la ausencia del análisis de las formas establecidas por sistemas sociales responsables de determinar los límites de la subjetividad en la corriente reflexiva (Ardèvol, 1996, pp.149-150).

El análisis promovido por estas tendencias por un lado, motivó la superación de las fronteras artificiales entre los géneros cinematográficos y la esparramo de los estilos de filmación

en la etnografía visual, y por otro, fomentó la producción de investigaciones acerca de la recepción de películas evocativas y deconstructivas por el espectador y permitió “el reconocimiento de la producción autóctona de audiovisuales como única forma válida de representación, la autorepresentación”, conforme explica Ardèvol (1996, p149).

### **2.8.6 Autorepresentación**

La crisis en el modelo representacional del cine etnográfico hizo que la antropología (especialmente la antropología visual) empezase a valorar las estrategias representacionales responsables de configurar el producto final más allá de las producciones audiovisuales en sí mismas. Este cambio de enfoque permitió que el antropólogo volviese la mirada hacia sí mismo y, consecuentemente, hacia su propia cultura:

De alguna manera, pudiera decirse que el objetivo no es tanto aprender sobre el otro representado, como profundizar en nuestro autoconocimiento a través del proceso de construcción de la alteridad. La pantalla que durante décadas se entendió como una ventana a través de la cual contemplábamos al otro deviene ahora un espejo que nos devuelve nuestra propia imagen (Rebollo, 2002, p.325).

Motivados por esta toma de consciencia, algunos etnógrafos empezaron a poner en marcha investigaciones en las cuales los propios nativos fueron los encargados de registrar su cultura a través del uso de la cámara filmadora. Este método, conocido como *Indigenous filmmaking* o *autoetnografía*, tiene como finalidad dar voz a los informantes. Los primeros en poner en práctica este procedimiento fueron el realizador estadounidense y fundador del *Anthropological Film Research Institute* Sol Worth, y el antropólogo del mismo origen John Adair.

En 1965, Worth y Adair desarrollaron un proyecto de investigación financiado por la *National Science Foundation* que tuvo como objetivo enseñar a un grupo de representantes



navajos<sup>10</sup> a utilizar filmadoras para la producción de sus propias películas para su posterior análisis. Este experimento, basado en el estudio de la semiótica y en la construcción de un marco teórico del cine etnográfico, tuvo como propósito estudiar la relación entre el lenguaje y la cultura autóctona y la forma de estructurar el mundo navajo a través de las películas. La investigación que tuvo como resultado la publicación del libro *Through Navajo Eyes* partió de la hipótesis de que cada cultura tiene un código lingüístico y narrativo propio que se refleja en la estructura del filme (Ardèvol, 1995, p.18).

Cinco años después el psicólogo Robert Ziller retomó este método, pero esta vez recurriendo a la fotografía. Con base en algunas instrucciones, los colaboradores de la investigación, provistos con cámaras fotográficas, produjeron una serie de imágenes acerca de su propia identidad. Una vez sacadas las fotografías, Ziller y su equipo de investigación realizaron el análisis de contenido de las fotografías. La aplicación de esta técnica por parte del investigador se dio debido al factor comunicativo de la fotografía y la parcial autonomía del colaborador en el proceso creativo (Lisón Arcal, 2005, p.23).

La apropiación de la cámara fotográfica o filmadora por los participantes en la investigación antropológica también permite la aproximación indirecta a entornos vedados o de difícil acceso para los investigadores. Sin embargo, es un equívoco pensar que la autorepresentación se trata de una réplica exacta e imparcial de la realidad retratada (Lisón Arcal, 2005, p.27).

Para Lisón Arcal (2005, p.24), aunque este tipo de estudio permita acceder a una mayor variedad de datos sobre determinado sistema cultural, sigue condicionado por la posición del autor. Eso significa que las películas y fotografías producidas durante el proceso de autorepresentación sufren la influencia de la relación existente entre el informante y el investigador.

---

<sup>10</sup> Los Navajos son un pueblo indígena estadounidense que se encuentra en el suroeste de Estados Unidos, repartidos por los estados de Arizona, Nuevo México, Utah y Colorado, junto con 37 navajos que viven en Chihuahua y Sonora, al norte de México.

### **2.8.6.1 Autorepresentación audiovisual de los Pueblos Indígenas brasileños**

En este apartado se describirán los estudios sobre autoimagen realizados por Novaes (1993) con los Bororo<sup>11</sup>, sobre la autorepresentación Bororo y Xavante<sup>12</sup> analizada por Canevacci (2012) y la mediación cultural a través del vídeo Kaiapó<sup>13</sup> investigada por Turner (1994), que servirán de base para el análisis de la autorepresentación de los Kaiowá y Guaraní en sus producciones audiovisuales y el proceso de empoderamiento a través del recurso audiovisual.

### **2.8.6.2 Autoimagen**

El estudio realizado por Novaes (1993, p.21) trata de la autoimagen construida por la sociedad Bororo y tiene como objetivo favorecer la comprensión de la actuación de este colectivo en sus distintas relaciones con otras sociedades con las cuales está en contacto.

Las imágenes que una sociedad forma de sí y de los sectores que toma de ejemplo para la realización de la autoreflexión se transforman en función de las relaciones históricas de estos segmentos. Son imágenes que corresponden a una simultaneidad de sistemas culturales en conflicto. En este proceso de formación de una autoimagen no hay un movimiento unívoco que afirme o rechace la identidad de la cultura extraña a la propia (Novaes, 1993, p.45).

Las teorías psicoanalíticas destacan el papel preponderante del Otro en la formación de la conciencia de sí. Esto significa que el Yo es elaborado durante el contacto con el medio donde se desarrolla y en el ambiente colectivo donde emerge. Cuando el individuo reflexiona sobre sí mismo, también lo hace en términos de autoevaluación conforme patrones de adaptación, o

---

<sup>11</sup> Bororo, Otuque, o Boe (autodenominación) es un Pueblo indígena que vive en el Estado de Mato Grosso (Brasil).

<sup>12</sup> El Pueblo indígena Xavante se trata de un grupo étnico brasileño que se autodenomina A'uwe (gente) o A'wẽ Uptabi (Pueblo verdadero), que vive en la zona este de Mato Grosso y Goiás.

<sup>13</sup> Los Kaiapó son un grupo étnico que habita el altiplano central de Brasil. Gran parte de ellos habita en los estados de Mato Grosso y Pará.

representación mental de los comportamientos considerados socialmente adecuados y correctos (Novaes, 1993, p.54).

La autoimagen, desde la perspectiva antropológica, se presenta como un instrumento útil para comprender las categorías de pensamiento, las representaciones mentales construidas por los individuos con base en su percepción sobre el mundo y la reflexión sobre otros grupos humanos que viven según modos de vida específicos (Novaes, 1993, p.56).

#### **2.8.6.2.1 Juego de espejos**

Con base en esta definición de autoimagen, la autora (1993, p.107) analiza la imagen que la sociedad Bororo tiene de sí misma a través de un recurso metafórico: el juego de espejos. Esta metáfora ilustra el proceso de formación de la autoimagen, pero también las transformaciones en la autorepresentación de una sociedad en contacto con otros grupos sociales.

Cuando una sociedad se enfoca en otro sector poblacional, ella simultáneamente constituye una imagen de sí misma a partir de la forma en que se ve reflejada en la mirada del otro segmento: “Es como si la mirada transformase al otro en un espejo a partir del cual aquél que se mira se puede ver a sí mismo. Cada otro, cada segmento poblacional, es un espejo distinto, que refleja imágenes diferentes”, explica Novaes (1993, p.107). En este contexto, cada imagen reflejada representa una posibilidad de actuación. La evaluación de esta actuación del grupo social conduce a la formación de una nueva imagen que a su vez torna viable una nueva actuación.

No obstante, es importante resaltar que las imágenes formadas a partir del modo en que una sociedad se ve reflejada por los ojos del otro se tratan de representaciones que están sujetas al cambio. Estas imágenes permiten alteraciones que dan como resultado transformaciones en la autoimagen y en la conducta del individuo (Novaes, 1993, p.107).

En la construcción de la autoimagen también hay que tener en cuenta que además de mantener el contacto con distintos grupos sociales, los integrantes de una sociedad también

mantienen una relación entre sí. A partir de esta constatación, Novaes (1993, p.109) afirma que el Otro (en cuanto espejo en el cual una sociedad busca su imagen reflejada) también puede ser el propio grupo social en cuestión en “otro espacio” u “otro tiempo”, sobre todo en el pasado.

Con base en el punto de vista de la autora (1993, p.110), podemos afirmar que los Kaiowá y Guaraní, además de mantener una mirada sobre ellos mismos, también tienen como referencia otros grupos étnicos de Mato Grosso do Sul, en especial a los Terena<sup>14</sup> (con los cuales han tenido más contacto en las reservas indígenas y otros espacios públicos) y otros segmentos de la población no indígena: funcionarios de la Funai, terratenientes, gobierno, antropólogos, investigadores, periodistas, representantes de la iglesia católica y evangélica y demás sectores.

Estas categorías de personas se hacen presentes de diversos modos en la vida de los Kaiowá y Guaraní, y por este motivo, son mencionados con frecuencia en los discursos de los representantes de estos grupos étnicos. Esta realidad hizo que estos segmentos poblacionales se constituyan en espejos a través de los cuales los Kaiowá y Guaraní se ven reflejados. Esta imagen reflejada, a su vez, les motiva a actuar a partir de afirmación o de la corrección de esta representación (Novaes, 1993, p.110).

La autora (1993, p.111) complementa su explicación sobre el juego de espejos afirmando que esta reflexión sobre uno mismo provocada por el contacto con el otro también implica el conflicto entre sistemas de valores a partir de los cuales los grupos sociales se autoanalizan y se estudian entre sí.

#### **2.8.6.2.2 Nosotros, los indígenas**

Con respecto a lo antes mencionado, es posible afirmar que la autoimagen de los Pueblos indígenas formada a través de la mirada occidental trajo consigo una estrategia de actuación basada en la creación de una unidad indígena a partir de la expresión “Nosotros, los indígenas”.

---

<sup>14</sup>Los Terena son una etnia indígena brasileña que pertenece a un grupo mayor, los Guaná. Viven principalmente en el estado de Mato Grosso do Sul, pero pueden ser encontrados en el interior del estado de São Paulo.

De acuerdo con Cardoso (2001, p.90), la palabra nosotros suele estar asociada a una forma de indicar una reunión de individuos actuantes. Sin embargo, en la vida social existen situaciones en las cuales los individuos participantes atribuyen sus experiencias y sus acciones a un agente colectivo. Complementando esta definición, Novaes (1993, p.24) señala que el nivel colectivo en la acción social se refiere a un recurso esencial para el desarrollo del sistema de representaciones.

En este contexto, la identidad que emerge durante el discurso de los grupos periféricos, fundamentalmente de los Pueblos Indígenas, surge como recurso para la creación de la expresión “Nosotros, los indígenas”. Esta identidad colectiva se forma a partir de elementos históricos y culturales y se caracteriza por la búsqueda de eficacia en la acción. El suceso de este discurso dependerá del uso de la dimensión emocional de la vida social (Novaes, 1995, p.25).

Frente a la invisibilidad, el hablante colectivo invoca la identidad con objetivo de tener voz y participar en las decisiones que le afectan. En Brasil, a partir de los años 70 tuvieron destaque una serie de grupos de la sociedad civil, entre ellos el movimiento indígena, que se organizó para entrar en escena y ganar visibilidad fuera de su entorno (Novaes, 1995, p.25).

La identidad como estrategia a favor del colectivo opera con señales diacríticas (señales que confieren una marca de distinción, un valor especial) que, aunque proceden del contexto original de estos grupos, ya no tienen como señal el mismo sentido que tenían en su origen. El uso de elementos tradicionales por parte de los representantes de las culturas indígenas durante los encuentros (y desencuentros) con sectores de la sociedad no indígena nos sirve de modelo para comprender cómo los indígenas utilizan las señales diacríticas para diferenciarse de los occidentales. Sin embargo, es importante resaltar que en el contexto interétnico de las T.I Kaiowá y Guaraní gran parte de estos aspectos culturales tradicionales fueron resignificados, como por ejemplo el baile tradicional *guaxire*, que además de ser bailado durante las fiestas tradicionales, actualmente también es enseñado dentro de las escuelas indígenas y está incluido en el programa de los eventos amigables realizados para indígenas y no indígenas.

Según el punto de vista de la autora (1993, p.26), pese a las diferencias entre las diversas etnias indígenas en Brasil, en el momento de dirigirse al gobierno para reivindicar sus derechos

estas sociedades se organizan y articulan el movimiento indígena. A través de la apropiación de una categoría amplia- “Nosotros, los indígenas”- este movimiento actúa buscando manipular las señales diacríticas presentes en el imaginario de nuestra sociedad respecto a quiénes son los Pueblos indígenas. La Ascuri es un reflejo de este tipo de organización. Formada por jóvenes indígenas de distintas etnias (Kaiowá, Guaraní y Terena) con muchas diferencias entre sí, esta asociación se organiza en pro de un objetivo común: producir películas en beneficio de sus comunidades.

### **2.8.6.2.3 El Poder y la Cultura**

Para Novaes (1993, p.27) en este contexto de reconocimiento de similitudes y diferencias es posible percibir la articulación entre Poder y Cultura, entre la voluntad de rescatar la autonomía de los Pueblos Indígenas y los medios para conquistarla. Estos mecanismos de emancipación dependen, a su vez, del dominio de la cultura por las poblaciones indígenas.

Es en el ámbito de la cultura en el que las sociedades indígenas logran organizar el proceso de resistencia a la sociedad no indígena. A través del uso de su capital simbólico, estos grupos étnicos hacen frente a las formas tácitas de exclusión social por medio de la reinterpretación de los elementos occidentales que les son impuestos (Novaes, 1993, p.46).

Desde esta perspectiva es erróneo pensar que el establecimiento de acuerdos entre indígenas y sectores de la población no indígena, y la apropiación de elementos occidentales (grabadores, vídeos, camisetas, entre otros) para uso político de la comunidad puede conllevar la folclorización de las tradiciones culturales, ya que el carácter dinámico de la cultura permite el uso de elementos ajenos a la cultura propia por parte de representantes de un determinado sistema cultural con el objetivo de incorporarlos para su beneficio (Novaes, 1993, p.89).

En este escenario, en la sociedad Kaiowá y Guaraní, así como en la comunidad Bororo, es responsabilidad de los representantes más jóvenes apropiarse de elementos de la cultura occidental. Sin embargo, la autora (1993, p.90) explica que, aunque el modelo occidental pueda

ser imitado durante un determinado periodo de la vida del joven autóctono, esto no significa que será un patrón repetido por toda su existencia y en todos los contextos.

#### **2.8.6.2.4 Simulacro como estrategia**

En el territorio del poder y de la cultura también tiene destaque el uso de estrategias como el simulacro por las poblaciones indígenas. De acuerdo con Novaes (1993, pp.70-71), el simulacro o la imitación del modelo del dominador se trata de un paso importante para todos los grupos sociales dentro de una sociedad específica que buscan contradictoriamente afirmarse en su diferencia. El juego de signos utilizados durante el proceso de simulación oculta la formación de sujetos políticos que se organizan para reivindicar un espacio de visibilidad y participación social. En este sentido, el simulacro corresponde a una alternativa pensada por los agentes indígenas para poner fin a su sometimiento con el modelo del dominador.

La apropiación de elementos occidentales por parte de los sujetos autóctonos, como por ejemplo las reglas ceremoniales diplomáticas occidentales en eventos con la participación de representantes no indígenas, la formación académica de indígenas, el apoderamiento de los jóvenes Kaiowá y Guaraní a través del uso de las filmadoras, móviles y grabadores, tiene como propósito afirmar la capacidad del indígena de dominar los diversos códigos del mundo moderno occidental: “Es como si ellos nos dijese: Mirad, nosotros podemos ser iguales a vosotros, podemos dominar todas las reglas del mundo no indígena, podemos reivindicar nuestros derechos según vuestras costumbres. Pero mirad también que distintos somos, que esta diferencia es real y tiene que ser respetada”, según afirma Novaes (1993, p.66).

Considerando la dificultad que tiene la sociedad occidental de convivir con la diferencia, las poblaciones indígenas tuvieron que demostrar su posibilidad de equiparación para tener el derecho de reivindicar la diferencia y la visibilidad social de esta diferencia. Conforme esta investigadora (1993, p.67), para que esto fuera posible fue necesario que estos grupos étnicos se

apropiasen de la amplia categoría creada por los occidentales- no indígenas- para dialogar y enfrentar la sociedad occidental.

Para explicitar el proceso de producción de simulacros, Novaes (1993, p.249) describe su experiencia durante el registro del ritual del funeral Bororo realizado por ella y otros cineastas no indígenas.

Durante esta filmación, la antropóloga constató que la presencia del responsable del rodaje de las películas es percibido de modo ambiguo por los participantes de la ceremonia. Por un lado, existe la necesidad por parte de este grupo étnico de tener visibilidad social, pero, por otro lado, permanece el sentimiento de ansiedad debido a la falta de control sobre la lectura de la película por parte del espectador. Relacionado al caso de los Kaiowá y Guaraní, se puede decir que, aunque la autorepresentación en películas sea considerada como posible solución a este dilema, en la práctica la interpretación por parte del público aún les genera preocupación.

Según explica la autora (1993, p.249), este conflicto interno vivido por las sociedades autóctonas se debe a la difusión de aspectos culturales tradicionales a través del vídeo para un público ajeno a estos sistemas culturales. Este tipo de contacto a través del recurso audiovisual favorece la relación de estos grupos étnicos con el interlocutor. En este sentido, las ceremonias y eventos cotidianos dejan de ser los locales del ejercicio semiótico del grupo participante y sobrepasan sus finalidades a través de su registro y difusión.

La posibilidad de reproducción de los eventos por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías a través de la abstracción de las intenciones reales del original del acontecimiento conduce al fenómeno del simulacro. No obstante, en el contexto de las T.I este simulacro solo es aceptado en cuanto estrategia para la afirmación de la realidad indígena, y a que el simulacro es un fenómeno destituido de legitimidad (Novaes, 1993, p.250).



### **2.8.6.3 Tradición, mutación y autorepresentación**

Canevacci (2012, p.1) parte del problema entre tradición y mutación en las sociedades indígenas y propone el uso y apropiación de la comunicación visual y digital por las sociedades indígenas como una alternativa para la comprensión de los desafíos de las prácticas tradicionales frente a las transformaciones de la modernidad.

Aunque la tensión entre mutación y tradición afecte gran parte de los sistemas culturales contemporáneos, este proceso tiene más impacto en las culturas indígenas debido a los elementos cognitivos y emotivos que aparecen en escena. Esto es así porque, al contrario de lo que pasa en las sociedades occidentales, donde los cambios son graduales y negociados con la población, en los colectivos indígenas estas transformaciones fueron y siguen siendo impuestas por el colonialismo (Canevacci, 2012, p.1).

Las mutaciones culturales basadas en procesos de aculturación dominante en los cuales son sometidos los grupos periféricos generaron una situación denominada por Canevacci (2012, p.22) como doble vínculo. En base a este concepto, se puede afirmar que hoy en día las poblaciones indígenas se encuentran en un impasse donde solo les quedan dos opciones: aceptar los cambios difundidos por los centros de las sociedades occidentales y lamentar la antigua identidad, o rechazar el sistema moderno occidental, mantener la identidad pasada y sufrir la exclusión social que esta decisión conlleva. En este contexto, los terratenientes y agentes externos son los grandes beneficiados, ya que mantienen estos pueblos en la dependencia y en la invisibilidad.

Para el autor (2012, p.22), la respuesta a los cambios por parte de las sociedades autóctonas está condicionada por las políticas colonialistas del Occidente. En el ámbito de las Tierras Indígenas, las mutaciones culturales están asociadas a la pérdida de la propia identidad, lo que consecuentemente conlleva la baja autoestima de los individuos debido a la dificultad de romper con este doble vínculo “al cual se accede perdiéndose o del cual se retira frustrándose”, según afirma Canevacci (2012, p.22).

Frente a esta realidad, urge la creación de iniciativas que cambien los paradigmas seguidos por académicos, sobre todo antropólogos, periodistas y productores culturales. y que favorezcan la autonomía de las poblaciones indígenas:

“ la promoción de prácticas poscoloniales es una alternativa y también un derecho de los Pueblos Indígenas que permite que estas comunidades decidan si pueden seguir con su visión de mundo incluyéndose en los procesos de mutación cultural o si son obligados a aceptar una aculturación de imposición colonial”, conforme explica Canevacci (2009, p.19).

En ese sentido, Canevacci (2012, p.:22) sostiene la hipótesis de que la autorepresentación y, consecuentemente, el uso descentrado de la antropología por las poblaciones indígenas corresponden a medios para romper este doble vínculo, ya que, a través de la autorepresentación, el realizador o *videomaker* indígena tiene la posibilidad de apoderarse de la mirada tecnológica que favorece la expresión de su visión autónoma del mundo y permite la crítica a la penetración invasiva de cualquier sujeto externo a su cultura que intente deslegitimar su poder de representación.

En ese mismo orden de ideas, el autor (2012, p.48) explica que el desplazamiento del poder de lo escrito fomentado por la comunicación visual y digital significa un avance en las formas de narración, pues permite que sujetos que antes eran narrados e interpretados por la escritura tengan la oportunidad de describir, analizarse a sí mismos y a los “otros” occidentales a través del recurso audiovisual y de las tecnologías digitales. Esta nueva posibilidad de representación atenúa la autoridad del investigador y genera una reflexión sobre los procedimientos antropológicos utilizados por la academia occidental para estudiar estas poblaciones.

En este escenario las tecnologías digitales tienen destaque porque posibilitan la creación de espacios para la afirmación de nuevas subjetividades y, de este modo, favorecen la descentralización del poder de la élite intelectual y política, que a lo largo del tiempo ha reproducido jerarquías a través de la exposición de imágenes eurocéntricas de otras culturas. Esta esparramo del poder favorece la autonomía narrativa del “Otro” a través de una tensión dialógica entre sujetos distintos, pero no jerárquicamente caracterizados, y permite, más allá de renovar las

metodologías, repensar las relaciones de poder basadas en lógicas coloniales (Canevacci, 2012, p.70).

De acuerdo con Canevacci (2012, pp.71-72), las nuevas metodologías y nuevas subjetividades de la comunicación visual pasan por innovadores procesos narrativos que sitúan la hetero-representación (concepto que se refiere a representaciones externas a las culturas) y la autorepresentación en un contexto dinámico y flexible en el cual las imágenes viajan en todas las direcciones.

Ante la hetero-representación, la autorepresentación en las películas es innovadora porque cuenta con sujetos que reflexionan desde dentro de sus culturas conforme modalidades performativas y procesuales. En este caso, el modo performativo se expresa a través del uso de complejos lenguajes de los autóctonos en su autorepresentación con el objetivo de dar sentido a sí mismos como integrantes de una cultura viva; y la modalidad procesual corresponde a un proceso en el cual la construcción de la autorepresentación es más significativa que el producto final, o sea, la película.

El proceso de autorepresentación también incluye los conceptos de intercultural (*in-between*) y heteronomía. De acuerdo con Fleuri (2005, p.91), la intercultural se refiere a un complejo campo de debate entre distintas concepciones y propuestas que enfrentan la cuestión de la relación entre procesos identitarios socioculturales distintos enfocados en el respeto a las diferencias y en la integración de la diversidad en una unidad. Para Canevacci (2012, p.72), es en el contexto intercultural donde fluye un tránsito constante e híbrido entre modelos diversos, originados como consecuencia de procesos heterogéneos.

Con base en esta perspectiva, el trabajo intercultural, a través de la apropiación del cine y de las Nuevas Tecnologías por las sociedades indígenas propuesta por el autor (2012, p.72), favorece la intersubjetividad de estos grupos étnicos y fomenta el desarrollo de relaciones paritarias entre sujetos que expresan sus diferencias.

La noción de heteronomía es subvertida por Canevacci (2012, p.76) al mostrar que la heteronomía no significa solo dependencia subalterna sino también una forma utilizada por los

grupos periféricos para alterar y transformar las reglas y leyes establecidas en módulos flexibles y sensibles a la alteridad.

Según constató Canevacci (2012, p.79), en los últimos años se ha incrementado el número de producciones de artistas heterónomos que manifiestan su alteridad en las reglas de juego artísticas y ponen en discusión los estereotipos reproducidos por la élite intelectual y política. Entre estos creadores destacan los jóvenes Kaiowá y Guaraní que a través del vídeo, música, entre otras manifestaciones artísticas, reflexionan sobre la exclusión social de sus comunidades.

La heteronomía indígena, por tanto, se presenta en los espacios marginales, como es el caso de las reservas indígenas de Mato Grosso do Sul, donde representantes indígenas, a partir del uso del vídeo, se apropian del código del dominio, hacen creer a los no indígenas que se han asimilado a su cultura y, de este modo, atacan a su presumida científicidad y revelan todas las incrustaciones que el poder del lenguaje impuso a estas poblaciones (Canevacci, 2012, p.82).

El autor (2012, p.83) destaca que durante el tránsito entre etnografía y arte, los realizadores autóctonos, como es el caso de los Kaiowá y Guaraní, a través de construcción de nuevos estereotipos, echan por tierra los estereotipos del indígena creados por antropólogos y periodistas. En Mato Grosso do Sul, los estereotipos creados por la élite rural con el apoyo de los medios de comunicación de masa se basan en la imagen del indígena irracional, sucio, indefenso, perezoso, un obstáculo que detiene el progreso de Brasil (Foscaches, 2010, p.28), mientras que la autorepresentación construida por los jóvenes realizadores en sus películas se basa en la imagen del autóctono híbrido que vive según sus tradiciones y resiste en la religiosidad.

Canevacci (2012, p.86) ilustra las nuevas posibilidades presentadas por el empoderamiento de los Pueblos indígenas a través del audiovisual durante su trabajo de campo realizado en la Tierra Indígena (T.I) Xavante, Sangradouro y en la Tierra Indígena Bororo, Meruri, ambas localizadas en el estado de Mato Grosso (Brasil).

En Sangradouro, el antropólogo conoció un grupo de jóvenes Xavante con los cuales compartía el mismo objetivo: filmar el ritual de perforación de las orejas de los varones que ocurre cada siete años y forma parte del rito de pasaje hacia la vida adulta masculina. Frente a esta realidad, donde los realizadores son poseedores de instrumentos de poder y deseo, como es la

cámara filmadora, y ejercen la heteronomía de no delegar su representación al antropólogo, el investigador (2012, p.87) decidió filmar al grupo de realizadores autóctonos en el momento en que registraban el ritual. Esta experiencia le hizo llegar a la siguiente conclusión:

El vídeo realizado por Divino<sup>15</sup> y por los otros resultó mucho mejor que lo mío y por muchos motivos. La explicación es simple: además de mi participación parcial en todo el ritual debido al tiempo de duración (cuatro meses), Divino podía elegir los elementos internos de su cultura que me fueron negados. Estos elementos no eran secundarios, dado que atestan los momentos de la vida cotidiana de los jóvenes protagonistas (Canevacci, 2012:87).

Posteriormente, Canevacci (2012, p.98) acudió a T.I Meruri aceptando la invitación de los Bororo para registrar el funeral llevado a cabo por la comunidad. Este registro fue realizado junto a un grupo de investigación en el cual el *videomaker* Bororo Paulinho Kadojeba fue el responsable de filmar y editar el vídeo, y el antropólogo (además de coordinar la investigación) se encargó de sacar las fotografías. En este contexto, es importante resaltar que el funeral está conectado con la filosofía Bororo y es considerado uno de los rituales más significativos para esta etnia.

Mediante el análisis de la filmación realizada por Kadojeba, el autor (2012, pp.113-121) constató que la autorepresentación Bororo, así como la representación producida por el realizador Xavante corresponde a una forma de interpretarse a sí mismos a la vez que es una reflexión sobre el rol que juega el antropólogo. Dentro del proceso de mutación comunicacional que caracteriza el escenario global/local, la contemporaneidad vivida por las sociedades indígenas captada por la mirada interna genera flujos comunicacionales, al mismo tiempo que permite el desarrollo de la visión autónoma del mundo.

De acuerdo con Canevacci (2012, p.154), la coexistencia y yuxtaposición de códigos incompatibles, como los elementos occidentales (cámaras filmadoras, fotográficas, móviles, música, escrita entre otros), y las costumbres tradicionales penetra en la cultura indígena y en los

---

<sup>15</sup>Divino Tserewau es un realizador de la T.I Sangradouro y participa en el Proyecto *Vídeo Nas Aldeias* ideado por el antropólogo Vincent Carelli.

sujetos que la integran de forma original e innovadora. Este modo de asimilar aspectos de sistemas culturales distintos al suyo expresa la vitalidad de la cultura autóctona, definida por sus relaciones con las culturas metropolitanas y digitales.

Para este autor (2012, p.155), la filmadora, así como las nuevas tecnologías utilizada por los Kaiowá y Guaraní, es un signo en el que tanto su significado como el significante coinciden con la suma de los elementos que lo forman. El ingreso de códigos sígnicos occidentales en la cultura Guaraní define una parcial continuidad con las culturas metropolitanas. Esta multiplicidad significativa en el ámbito de las T.I promueve un alto grado de hibridismo.

Los experimentos de apropiación de herramientas occidentales por parte de los Pueblos indígenas implica la ruptura de la vieja concepción creada y difundida por la academia, la prensa y algunos sectores de la sociedad occidental de que las culturas indígenas deben seguir encerradas en el pasado, “un pasado sin historia, un pasado de pesadillas, sin cambios, conflictos y transformaciones- un pasado visto como puro y auténtico, como original- es una idea falsa que reproduce un poder discriminatorio”, según afirma Canevacci (2012, p.153). Estos resultados representan la necesidad de una transformación política a través de la afirmación de una historia descentrada que beneficie la diversidad cultural.

A pesar de su utilidad, para este antropólogo (2012, p.112) la autorepresentación indígena aún forma parte de un proceso parcialmente bloqueado en el cual el sujeto periférico asume su historia autónoma, pero dentro de una historia occidental percibida como única y universal. Esta perspectiva no toma en cuenta la existencia de la historia indígena independiente de la historia no indígena (Canevacci, 2012, p.112).

Ante los obstáculos de la representación de su cultura por los realizadores indígenas, el autor propone una etnografía de la comunicación visual que incluya las dos miradas, la heterorepresentación y la autorepresentación, con el objetivo de multiplicar las posibilidades de interpretación (Canevacci, 2012, p.114).

#### **2.8.6.4 Vídeo indígena: instrumento de mediación cultural**

Turner (1994, p.82) presenta una investigación sobre los vídeos producidos por los Kaiapó, con énfasis en el proceso de mediación cultural fomentado por el uso de los recursos audiovisuales por las sociedades autóctonas.

Según este autor (1994, p.83), la producción audiovisual indígena se ha desarrollado durante los movimientos de autodeterminación y resistencia y está enfocada en los procesos de construcción de la identidad indígena en la actualidad. Dentro de este contexto, Turner (1994, p.84), basándose en el concepto de mediación cultural de Ginsburg (1991), define el vídeo indígena como un “medio de comunicación cultural” producido a partir de la apropiación de los recursos cinematográficos y del vídeo occidental contemporáneo por parte de los Pueblos indígenas con el objetivo de mediar la relación entre sociedades de culturas distintas, grupos sociales y viejas y nuevas generaciones dentro de su propia comunidad. Esta mediación cultural emerge principalmente en los procesos de producción y recepción de los medios de comunicación.

Como ya es sabido, el uso de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías por sistemas culturales conlleva la creación de nuevas formas de interacción social y nuevas maneras de relacionarse con el entorno y con uno mismo. Dentro de las sociedades indígenas, los efectos sociales de la apropiación de los recursos audiovisuales se manifiestan desde la selección del individuo responsable de la producción audiovisual. En las sociedades Kaiowá y Guaraní, por ejemplo, gran parte de los realizadores pertenecen a las familias con más prestigio social. Esta influencia se ve reflejada en la construcción de los vídeos producidos por estos grupos étnicos.

Cuestiones como la selección del individuo que será el *cameraman*, la elección de los elementos tradicionales presentados en las películas, y quien será el portavoz de la Ascuri en la exhibición de sus películas son vías por las cuales las sociedades indígenas traducen sus significados políticos y culturales a través del vídeo para sus propios términos sociales y

personales. Estos aspectos sociales pueden tener efectos acumulativos en la política interna de las comunidades y en la trayectoria política y profesional de los individuos (Turner, 1993, p.85).

Con base en esta realidad, el investigador (1993, p.86) afirma que la producción de un vídeo de un representante de una comunidad local se constituye en un proceso de mediación, ya que en el ambiente de las T.I los realizadores median las relaciones políticas y sociales dentro y fuera de su colectivo de modo distinto que el antropólogo o cineasta occidental interesado en la producción de películas etnográficas o documentales. En el caso de los jóvenes de la Ascuri, el acto de filmar con una cámara se ha convertido en un importante mediador en sus relaciones con los portadores del conocimiento tradicional, los ancianos.

Durante la construcción del vídeo indígena, el *videomaker* autóctono opera con un conjunto de categorías: nociones de representación, principios de mimesis, valores estéticos y conocimiento de lo que es social y lo que es políticamente correcto desde la perspectiva de su comunidad. Para Turner (1993, p.92), el uso de estas categorías culturales en la producción de las películas autóctonas revela los aspectos fundamentales del empoderamiento de los Kaiowá y Guaraní a través de estas herramientas.

Entre estas categorías culturales, el autor (1993, p.96) presta especial atención al carácter mimético de las películas entendido como la imitación de la esencia de la cultura indígena. Domènech (1999) complementa esta definición explicando que los diversos grupos sociales apelan al recurso de la mimesis con el objetivo de comprender una imagen. El mimetismo ocurre cuando esta representación deja de ser copia de la superficie de la realidad y el individuo o el colectivo recurre al símbolo como medio por el cual establecer un puente entre lo real y lo representado.

Las nociones de mimesis Kaiapó y Kaiowá y Guaraní (como veremos más adelante en el análisis de sus producciones audiovisuales) presentadas en los vídeos indígenas se basan en la imitación y la reproducción cultural y social del “Otro”. A partir de sus tradiciones miméticas, estos colectivos representan ante la filmadora los aspectos de sus vidas considerados importantes para su comunidad o para un determinado grupo. Desde este momento, el vídeo deja de ser una grabación pasiva y pasa a tener una función performativa, pues se transforma en un medio para la



reflexión de los acontecimientos que afectan a estas sociedades, a la vez que ayuda a establecer los hechos grabados (Turner, 1993, pp.97-101).

Turner (1993, p.101) explica que la representación de las ceremonias y eventos transitorios en vídeo permite su difusión en el dominio público. El hecho de que estas películas puedan transitar en el ámbito más allá de las T.I convierte la filmadora en un medio poderoso, puesto que confiere carácter público a los actos privados instituidos y confiere a estos eventos una realidad más potente con permanencia histórica.

Con base en esta constatación, el autor (1993, p.102) afirma que los realizadores indígenas, a partir de la mediación de las propiedades del vídeo, construyen una representación de su sistema cultural con la finalidad de concienciar a las otras sociedades sobre la cultura indígena y su realidad social. No obstante, al contrario que los antropólogos preocupados por la producción de investigaciones polifónicas, los *videomakers* están más interesados en dar voz a su pueblo.

Como síntesis de este capítulo, podemos decir que el empoderamiento del Pueblo Guaraní a través de las herramientas occidentales del dominador, como es el cine, representa sobre todo un acto político, pues promueve la visibilidad de este sector marginado de la población, al mismo tiempo que contradice una cultura hegemónica que deslegitima la cultura autóctona.

### **3. LOS KAIOWÁ Y GUARANÍ: UNA VISIÓN GLOBAL Y EN EL ÁMBITO DE MATO GROSSO DO SUL**

En este capítulo se presenta una revisión bibliográfica sobre los principales aspectos de la cultura Guaraní y un breve panorama histórico de los Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul (Brasil) hasta la actualidad. Todo ello será tratado aquí de modo sucinto, ya que el objetivo es solamente introducir a las discusiones que serán presentadas a lo largo de la tesis.

Los Guaraní de Brasil Meridional son divididos en tres grandes grupos: los Ñandeva, los Mbyá y los Kaiowá. La división en tres subgrupos es justificada por las diferencias

lingüísticas, pero también por las peculiaridades en la cultura material e inmaterial (Schaden, 1974, p.4).

En Mato Grosso do Sul (donde está situada esta investigación) viven los Kaiowá y Guaraní Ñandeva. Aunque muchas personas se refieran a estos grupos como Guaraní-Kaiowá, solamente los Ñandeva se autodenominan como Guaraní. La autodenominación Guaraní- Kaiowá únicamente es utilizada en el ámbito político como expresión de lucha (Cavalcante, 2013, p.21).

De acuerdo con el Censo de Población del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) en 2010, la Secretaria Estatal de la Salud Indígena (Sesai) y la Fundación Nacional del Indio en Brasil (Funai) en 2010, la población total Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul equivale a 51.801 individuos. De este total, 2.630 viven en campamentos, 38.525 indígenas sobreviven en las reservas indígenas creadas por el Servicio de Protección al Indígena (SPI- antigua Funai) y 10.646 en territorios demarcados después de 1980. Sin embargo, según afirma Cavalcante (2013, p.84), el recuento de individuos Kaiowá y Guaraní no es exacto: “estos datos son muy conservadores y no abarcan gran parte de la población que vive en áreas urbanas, lo que nos lleva a considerar que existen alrededor de 60.000 personas viviendo en distintos tipos de asentamientos ”.

Según datos de la *Enciclopedia Povos Indígenas do Brasil* (2006), los Kaiowá y Guaraní, conocidos como “pueblos de la mata”, ocupaban un amplio territorio, y se organizaban en pequeños núcleos poblacionales, integrados por macro familias lideradas por los jefes de familia mayores, denominados *tekoaruvicha* (Jefes de aldea), *ñanderu* (nuestros padres) o *paí* especialmente entre los Kaiowá.

El territorio tradicional Kaiowá (que comprende la actual frontera entre Brasil y Paraguay) era una zona de mata subtropical con campos que se extendía al norte hasta los ríos Apa y Dourados, y al sur hasta la Sierra de Maracajú y los afluentes del río Jejuí, llegando a una extensión Este-Oeste de cerca de 100 Km, en ambos lados de la Sierra de Amambai, que corresponde a una extensión de tierra de cerca de 40 mil kilómetros ( Melià, G. Grunberg, F. Grunberg, 1976; citados en Brand (1997, p.2).

Para los Kaiowá, este espacio geográfico corresponde al *ñande retã* (nuestro territorio), pues posee determinadas características ecológicas, donde los Kaiowá ubicaban sus aldeas y tenían como puntos de referencia: la selva, los desfiladeros y sus aldeas (Brand, 1997, p.2). En Brasil, parte de este territorio Kaiowá y Guaraní está ubicado en lo que es hoy conocido como Mato Grosso do Sul.

### 3.1 Fundamentos de la Cultura Guaraní Tradicional y la Cultura Guaraní actual

De acuerdo con Schaden (1974, p.25), tradicionalmente, los Guaraní se establecían en el seno de la selva. Sus viviendas se establecían en casas aisladas, más o menos lejanas unas de las otras. Las aldeas con dos o más jefes religiosos eran formadas por otros núcleos básicos independientes. En gran parte de los casos, estas unidades sociales se organizaban en parentelas bajo control de un jefe de familia-grande. La familia-grande -que comprende la pareja, las hijas casadas, yernos y la generación siguiente-, además de compartir residencia en la casa-grande, también constituía una comunidad de producción, consumo y vida religiosa.

Denominada como *tapyguasú* (cabaña grande), *óga-djekutú* (casa clavada), *oga pysy* o *oygusu* (casa de oración), la casa-grande es uno de los elementos más imponentes de la cultura material kaiowá; se trata de una construcción sólida, con la estructura de cedro, *aroeira*<sup>16</sup>, *angico*<sup>17</sup> y *sapé*<sup>18</sup> atados básicamente con liana (Schaden, 1974, p.26). Sin embargo, la construcción de la *oygusu* va más allá de los saberes arquitectónicos; cada acción, desde el corte de la materia prima hasta la finalización de la construcción, está integrado por una serie de procedimientos rituales que deben ser realizados por un chamán (Vietta, 2007, p.331).

---

<sup>16</sup> Planta originaria de la familia *Anacardiaceae* (nombre científico)

<sup>17</sup> Nombre científico: *Anadenthera falcata*

<sup>18</sup> Nombre científico: *Imperata brasiliensis*

Con el paso del tiempo, la casa-grande como vivienda fue remplazada por casas de estilo no indígena para familias elementales (Schaden,1974, p.25). Actualmente el uso de la *oga pysy* ha quedado restringido a la realización de los rituales, reuniones de la comunidad y para las clases de la asignatura Prácticas Culturales, incluida en el plan de estudios de la Escuela Indígena Ñandejara Polo en la T.I Caarapó (Caarapó/Mato Grosso do Sul). Esta transformación, o incluso la extinción de la casa de oración en algunas comunidades, desestructuró la familia-grande, que fue forzada a adaptarse al modo de organización occidental.

Para nuestra visión occidental, el tipo de vivienda en la cual viven los Kaiowá y Guaraní hoy en día es similar a una choza rústica por su estructura de palos, su techo de *sapé*, el suelo que es la propia tierra y por la falta de servicios básicos como luz eléctrica y acceso a agua tratada. En las tierras indígenas, Ñanderu Marangatu (Antonio João/MS) y Guyraroká (Caarapó/MS) por ejemplo, predominan este tipo de residencias.

Sin embargo, estas casas cuentan con cocina, habitación, en algunos casos con trastero y patio exterior. El baño esta ubicado fuera de la vivienda en un espacio apartado del lugar destinado a la ducha.

En las reservas indígenas de Caarapó y Dourados es posible comprobar la existencia de casas de albañilería en general, propiedad de los que tienen más poder adquisitivo, como los funcionarios de la salud, capitanes y profesores. A pesar de ello, los ancianos indígenas suelen rechazar este tipo de construcción.

Además de las casas de arquitectura tradicional y de las nuevas construcciones basadas en el modelo occidental, también se encuentran viviendas construidas por los antiguos colonos que pasaron a ser habitadas por familias indígenas como la del ñanderu, Nelson Concianza de la T.I Panambizinho (Dourados/MS).

### **3.1.2 Indumentaria**

Las principales vestimentas tradicionales masculinas de los Kaiowáson: el *txiripá*, el *txumbé* y el *ponchito*. En el pasado, las mujeres Kaiowáproducían toda esta indumentaria con

hilos de algodón (*mandy djú inimbó*). Estas prendas eran obligatorias para la participación en los bailes y en la práctica de las oraciones (Schaden, 1974, p.31).

Debido a la falta de esta materia prima actualmente, las tejedoras utilizan otros materiales como el bramante, la estopa y el hilo, pero el método sigue siendo el mismo aprendido por sus antepasados.

El *txiripá* es largo, hasta por debajo de las rodillas, como una falda de hilo de algodón adornada con *urucú*<sup>19</sup> en formato rectangular y con flecos (*ipoty*) en los tres lados. La parte superior no tiene flecos y es previamente doblada hacia atrás (Schaden, 1974, p.31).

El *txumbé* se trata de una cinta blanca de algodón. El hilo de la trama es siempre de algodón blanco mientras que la urdimbre es de color tinto. El tinte rojo y marrón son extraídos de dos especies de *catiguá*<sup>20</sup> y el tinte amarillo se saca de la morera silvestre o *taiúva*<sup>21</sup> (Schaden, 1974, p.32).

Junto al *txumbé* también se usa el cinto de uso ritual, el *kuákuahá*, adornado con flores de pluma de tucán tejidas en la propia tela. El *ponchito* se trata de un poncho pequeño de tela de algodón blanco con dos rayas longitudinales estrechas de color marrón. Sobre cada hombro esta cosido un trozo de piel de tucán con plumas de color naranja y amarillo; sobre el pecho, cuatro flores de plumas de hilos emplumados y otras cuatro sobre la espalda.

El cuidado con el cual se adorna el *ponchito* y las palabras con las cuales el sacerdote se refiere al simbolismo de los adornos de plumas, relacionándolos con el mundo de los dioses, no dejan duda sobre el significado religioso de la pieza (Schaden, 1974, p.33).

La vestimenta tradicional de las mujeres Kaiowá consiste en dos prendas: el *tupái* y la *váta*. El *tupái* corresponde al *txiripá* de los hombres; se trata de una falda con tres capas que cubre el cuerpo. La *váta* es una camisa con mangas larga hasta la cintura (Schaden, 1974, p.35).

---

<sup>19</sup> Nombre científico: *bixa Orellana*

<sup>20</sup> Nombre científico: *Cassearia Sylvestris*

<sup>21</sup> Nombre científico: *maclura tinctoria*

Actualmente, esta vestimenta es más usada en las fiestas y rituales, presentaciones públicas en la escuela o fuera de las comunidades; en los días de diario los Kaiowá y Guaraní se visten como los no indígenas de las ciudades vecinas, aunque con más modestia. Las mujeres, en general, no usan ropas cortas y los indígenas evangélicos o protestantes se visten más formales; los hombres, por ejemplo, llevan camisa y pantalón a diario (también en los días más calurosos), como es el caso del joven realizador e integrante del equipo del *Ponto de Cultura Tekoarandu* (Te'Iykue), Edson V.

Los Guaraní también utilizan un collar denominado *mbo'y*, que se trata de un adorno que rodea el cuello confeccionado con un único tipo de semilla. También es una característica tradicional de los Kaiowá el uso del *jhasaha*, que se lleva cruzado sobre el pecho (Paschoalick, 2009, pp.10-11).

La mayoría de los artefactos Kaiowá y Guaraní son producidos con base en el trenzado, el *ñope*, que según explica Paschoalick (2009, p.5), surge a través de la interceptación de las materias primas vegetales, la tacuara<sup>22</sup> (*takuara* en Guaraní) o también la liana *guaimbé*<sup>23</sup>, denominada *benby*. Debido a la escasez de la liana, actualmente en su lugar se usa una lona negra cortada en tiras e intercalada con la *tacuara* (Paschoalick, 2009, p.6).

El trenzado Guaraní, también definido como grafismo indígena, es empleado en la producción de los siguientes artefactos:

**a) El penacho o *jeguaká*:** adorno utilizado por los líderes tradicionales que tiene como base una tira trenzada de tacuara y liana a la cual se adhiere el plumaje. Debido a la falta de recursos, se utilizan plumas de gallina teñidas. Para dar el color rojo a las plumas se usa el *urucú*;

---

<sup>22</sup> Nombre científico: *Guadua* spp. Son un género de plantas de la familia de las poáceas.

<sup>23</sup> Se trata de un tipo de liana.

para crear el color morado se utiliza el *capín anapiê*<sup>24</sup>; para el color verde se emplea el *capín amargoso* y del *jenipapo*<sup>25</sup> se extraen el color negro y el azul (Paschoalick, 2009, p.11).

**b) La flecha o hu'y:** arma producida con tacuara u oso de ganado. Tiene punta de madera hecha con el árbol de *aroeira*<sup>26</sup>. En el pasado, las plumas utilizadas eran de aves como el papagayo o el tucán, entre otras. Debido a la deforestación actual, igual que para el penacho, también son aprovechadas las plumas de gallina (Paschoalick, 2009, p.9).

De acuerdo con Paschoalick (2009, p.15), la confección de estos artefactos Kaiowáen Mato Grosso do Sul durante mucho tiempo se destinó exclusivamente a suplir las necesidades de los grupos para los rituales y para uso personal; sin embargo, hoy en día algunas personas venden la ya escasa artesanía en la ciudad, sobre todo en Dourados (Mato Grosso de Sul). Actualmente, gran parte de las reservas indígenas, como la Te'Iykue (Caarapó/MS) y la Reserva Indígena de Dourados (Dourados/MS), se encuentran casi totalmente deforestadas, quedando apenas una pequeña parcela con vegetación aislada.

Con la deforestación y, consecuentemente, el fin del *oguatá*<sup>27</sup> (momento en el cual los indígenas se abastecían de esas materias primas) debido al confinamiento en las reservas indígenas, se introdujeron nuevos productos para sustituir el material natural elaborado tradicionalmente. El bramante, la lona negra, las plumas de gallina, los pigmentos artificiales, la lana, las mostacillas, entre otros productos, son alternativas para la producción de los artefactos Kaiowá y Guaraní.

Para Paschoalick (2009, p.15), las transformaciones en el arte Kaiowá están relacionadas al nuevo modo de ser de estos grupos étnicos y reflejan la respuesta que estos indígenas

---

<sup>24</sup> Tipo de capín.

<sup>25</sup> Nombre científico: *Genipa americana*. Es una especie del género *genipa*. La *genipa* a su vez se trata de un género de plantas con flores del orden de la *Gentianales* de la familia *Rubiaceae*.

<sup>26</sup> ídem nota 16

<sup>27</sup> En Guaraní, *oguada* significa caminar. De acuerdo con Vinha (2012:3), la actividad de la caminata está impregnada por significados, relaciones de poder, modos de ser y de hacer las cosas características de la sociogénesis y de la psicogénesis del Pueblo Guaraní.

encontraron para adaptarse a las nuevas situaciones que les fueron impuestas. Un ejemplo de este continuo proceso de recreación de la cultura ocurrió en 1998 con la inclusión de la asignatura de arte indígena en el currículo escolar de la Escuela Municipal Indígena *Ñandejara Polo* (situada en la comunidad Te'Yikue- Caarapó/MS), desarrollada a partir de las investigaciones realizadas por los profesores autóctonos con los ancianos (los preservadores del conocimiento tradicional).

### 3.1.3 Música

Los más importantes instrumentos musicales integrados a la cultura Guaraní son: la maraca o *mbaraká*, como es conocida entre los autóctonos, y el bastón de ritmo o *takuapú*, usado en ceremonias religiosas. De acuerdo con los investigadores Colman y Brand (2008, p.4), los Kaiowá y Guaraní consideran el *mbaracá* un teléfono para la comunicación con el *Ñanderu Guasu* (Nuestro Gran Padre).

En el sistema tradicional, durante los bailes y ritos, los hombres hacen el uso del *mbaraká* para marcar el compás de los bailes religiosos y de las oraciones mientras las mujeres acompañan con el *takuapú* (Schaden, 1947, p.151). En la actualidad, el primer instrumento es utilizado también por mujeres y niños.

El *mbaracá* y otros instrumentos empleados en los ritos son almacenados en la cruz, denominada como *chirú*, que permanece en la *oga pysy* (Paschoalick, 2009, p.13).

Otro artefacto musical característico de los Kaiowá es el *mimby*; se trata de una flauta talada en la raíz del *araçá*<sup>28</sup> utilizada por los hombres con la finalidad de tranquilizar los espíritus e invocar la divinidad protectora cuando uno se encuentra en peligro (Schaden, 1947, p.152).

---

<sup>28</sup> Nombre científico: *Campomanesia*



Durante su investigación, Schaden (1947, p.152) también observó el uso del instrumento conocido como *guyrapá'i* entre los kaiowá. Se trata de dos pequeños arcos cruzados que se rozan el uno contra el otro.

Sin soplar, se toca el arco femenino (*hembirekó*) sobre el masculino (*iména*) (al contrario de la posición común en las relaciones sexuales). Se mete en la boca una extremidad del arco macho; la manera de meter los cuatro dedos de la mano izquierda produce la diferencia de los sonidos. La boca sirve como caja de resonancia. Antes de tocar, hay que mojar con los labios la cuerda del arco macho (Schaden,1947, p.152).

El *guyrapá'i* tiene su dueño (espíritu), conocido como *guyrapá'i í djáretá*, y es usado para la magia sexual; por este motivo no se toca enfrente de las mujeres, para evitar que éstas se vuelvan “demasiado afectuosas” (Schaden, 1947, p. 152). En la actualidad, solo una minoría de la población Kaiowá y Guaraní posee este instrumento.

Según explicó Gilmar en su entrevista para este proyecto, durante el periodo de preproducción de la película *Porahéi* (en el marco del proyecto *Ava Marandu*), los jóvenes realizadores indígenas tuvieron la oportunidad de conocer (muchos por primera vez) a unos de los pocos ancianos que saben tocar el *guyrapá'i*. En este sentido, el video se convirtió en un medio para recuperar la memoria histórica de estos grupos, silenciada en la realidad de las reservas.

Otro género de canto y danza muy popular entre los Kaiowá y Guaraní es el *guaxire*. Aunque refleje un momento de juego y relajación (Mota y Mezacasa, 2012, p,2), es parte del sistema chamanístico Guaraní.

Los temas del *guaxire* son las alegrías, partidas, llegadas, pasiones, especialmente las pasiones femeninas, en una fiesta que la mayoría de las veces se extiende hasta la mañana siguiente (Montardo, 2002, p.189).

Para bailar el *guaxire*, “las personas se cogen de las manos formando un círculo. Una de las formas de bailar es en sentido paralelo, se camina tres pasos hacia delante y tres pasos hacia atrás, como dos líneas de sujetos que se miran”, explica Montardo (2002, p.189).

En la actualidad, cuando los Kaiowá y Guaraní participan en un evento o cuando reciben alguna visita en su comunidad, es común que bailen y que inviten al visitante a bailar el *guaxire*. De hecho, en casi todos mis encuentros con los representantes de estas culturas había un momento reservado para el baile.

Otro género semejante al *guaxire* son los cantos de encuentro denominados como *kotyhu*, que tampoco están directamente vinculados a los grandes temas y discursos religiosos. Los sujetos indígenas bailan en cualquier ocasión con las manos cogidas en un círculo que se mueve en varias direcciones bajo el comando de uno de sus integrantes (Chamorro, 2011, p.55).

El *ñemoiti*<sup>29</sup>, por su parte, según Benites (2012) consiste en una danza de lucha corporal usada para pelear contra los animales salvajes y para defensa personal.

Como explica Chamorro (2011, p.56), la canción acompaña la teoría de la palabra elaborada por los pueblos hablantes del Guaraní. De acuerdo con la tradición Guaraní, la palabra es el principio vital responsable de la formación de los humanos en conformidad con las divinidades. Las oraciones y los cantos existen desde el origen del mundo y los instrumentos musicales tradicionales vinieron al mundo con sus propios cantos.

Entre la población Kaiowá, las grandes canciones son transmitidas de una generación a otra a través de personas elegidas dentro de la parentela. Sin embargo, el hecho de que en el momento actual los abuelos elijan a los nietos y no a los hijos como herederos de su palabra revela una ruptura entre las generaciones. “El chico o el varón no tiene condición psicológica para asumir el legado mientras sus padres no se sienten responsables de esta tarea” (Chamorro, 2011, p.56).

Aunque la palabra cantada por los Kaiowá y Guaraní atraviese una etapa de cierta debilidad, esto no significa que esté perdida en el olvido. Al contrario, en el panorama actual de las T.I, representantes de estos grupos étnicos convierten en suyos los estilos musicales occidentales (el rock, *sertanejo*<sup>30</sup> y el hip hop) para mezclar y realizar nuevas propuestas

---

<sup>29</sup> Además de esta explicación, no fue encontrada ninguna otra referencia bibliográfica sobre este género de baile.

<sup>30</sup> *Sertanejo* es un estilo musical popular que tuvo sus orígenes en el campo de Brasil en la década de 1920.

musicales. La mayoría de las canciones producidas en este proceso de hibridación son interpretadas en Guaraní y portugués. En el contexto de los realizadores Kaiowá y Guaraní, destaca especialmente el hip hop por su carácter de denuncia.

En la reserva Te'Yikue, tanto el arte indígena como el canto y el baile Guaraní hacen parte del currículo escolar. La asignatura denominada como prácticas culturales es otra alternativa para la transmisión y conservación de las músicas, oraciones y bailes tradicionales. Cabe resaltar que en el periodo colonial, los cantos y los bailes fueron utilizados como armas por el Pueblo Guaraní en contra de los conquistadores. De manera similar, actualmente esta psicología es empleada por los cantantes Kaiowá y Guaraní para restablecer sus tierras tradicionales y para implementar sus derechos (Chamarro, 2011, p.57). Durante el proceso de recuperación de sus territorios tradicionales (incluso durante los enfrentamientos con terratenientes y policías) los Kaiowá y Guaraní no dejan de entonar el canto de sus dioses.

### **3.1.4 Actividades de subsistencias y organización económica**

Conforme Schaden (1974, p.37), al contrario de la sociedad no indígena, la eficiencia económica en las sociedades Guaraní no representa fuente de prestigio especial debido al predominante carácter comunitario de la producción, la orientación de la cultura y la importancia concedida a la comunión con lo sobrenatural.

Lo que se observa es el predominio extraordinario de la religión en todas las esferas de la cultura, incluso en la economía, al punto de que las actividades económicas surgen como pretexto para la realización de ceremonias de contacto con lo sobrenatural y el control de los poderes personales juzgados por tener influencia en el destino de los hombres (Schaden, 1974, p.38).

Aunque los Guaraní se dediquen a la caza y a la pesca, la base de su sustento es el cultivo del maíz, los frijoles, la yuca, el arroz, la caña de azúcar y el cacahuete; por este motivo, la labranza de la tierra se distribuye a lo largo del año.

La agricultura Kaiowá y Guaraní es realizada a partir de un proceso denominado como *coivara*<sup>31</sup>. Se trata de un método itinerante que consiste en recoger el usufructo de la tierra, la cual después “es abandonada” para que pueda recuperarse. Este tipo de cultivo era ideal porque impedía que los recursos de la tierra se agotasen (Brand y Colman, 2010, p.2).

El cultivo del maíz también es primordial para los Kaiowá y Guaraní, no solo por su aspecto económico, también -sobre todo- por su valor religioso y social. Debido a la necesidad de obtener dinero, estos agricultores se adhirieron al plantío del maíz duro, pero para estas comunidades el maíz blando (denominado *saboró*) tiene más valor. La labranza de maíz blando y del maíz duro se hace por separado para que nos se mezclen las semillas; los granos de las mazorcas mezcladas no sirven para el plantío. Las dos especies son plantadas una vez al año. Cuando empieza el periodo de la cosecha se realiza la gran fiesta *avati-mongorái* (bautismo del maíz) (Schaden, 1947, p.40).

Además de tener espacio en el mercado, el maíz es una de los principales fuentes de alimento de los Guaraní y constituye la principal materia prima para la fabricación de la bebida sagrada, *chicha* (bebida fermentada). Por este motivo, entre los Kaiowá esta planta es considerada una dádiva de los seres míticos *Djakairá* (Schaden, 1947, p.40).

En la actualidad, estos grupos étnicos (en general después de un evento o una ceremonia) también comparten la *chicha* con los visitantes que apoyan la causa indígena como un acto simbólico que representa la “comensalidad” y, consecuentemente, refuerza el vínculo social.

La labranza del maíz es acompañada por una secuencia de *mongarái* (ceremonias, bautismos, bendiciones). Conforme la descripción de Schaden (1947, p.42), hay que dar el *angá* (la bendición) durante todo el proceso de producción del maíz: antes y después de ser quemada la mata, en el inicio del plantío, cuando el maíz tiene medio metro de altura, cuando se forman granos, cuando ya se puede recoger el maíz verde, después de las primeras comidas de maíz verde y por último cuando se hace la primera *chicha* con el maíz verde.

---

<sup>31</sup> Aglomerado de palos pequeños de leña, usado para iniciar el fuego.

Aunque el maíz sea un ingrediente fundamental en la dieta y en la cultura Guaraní, la yuca también es indispensable, especialmente durante los meses de escasez del maíz. Además de estas plantas, el tabaco en el pasado también tenía importancia en los rituales y en la vida cotidiana de los Guaraní (Schaden, 1947, p.44).

En las comunidades Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul también era cultivado el *urucú*. Pese a que no sea una planta nativa de la región, los Kaiowá consideran sagrado el tinte del *urucú*. Ciertos objetos sobrenaturales -la cruz (*kurusú*), utilizada por los hombres; el bastón de ritmo (*takuá*) de las mujeres; el banquillo (*apyká*) y el altar (*yvyrá*)- son adornados con *urucú* (Schaden, 1947, p.45).

Además del cultivo de maíz, los Guaraní también extraen plantas para uso terapéutico y en el pasado se dedicaban a la caza, la captura de los animales y la pesca.

Para realizar estas actividades, los Guaraní se organizan colectivamente en pro de una persona, un pequeño grupo, familia elemental o en favor de la colectividad en general.

Una de las pocas instituciones cooperativas Guaraní, interpretada como expresión de solidaridad hacia un grupo vecino o grupo local, es denominada como *puxirão*. Durante el *puxirão*, los individuos son convocados por un jefe de prestigio con posibilidad de proveer la manutención de los ayudantes para realizar servicios como labrar la tierra, plantar o construir una casa (Schaden, 1947, p.50).

En general, cuando ocurre el *puxirão* hay fiesta. En algunos grupos como los Kaiowá, el *puxirão* termina en fiesta con mucha chicha y, en algunas ocasiones, con aguardiente. Por esta razón, los Kaiowá manifiestan gran satisfacción durante las tareas. “Según el patrón tradicional de los Kaiowá, el dueño ofrece solamente la chicha. Sin embargo, los participantes en el *puxirão* pueden proveerse de alimentos de la tierra sembrada (Schaden, 1947, p.51)”.

El auxilio mutuo en el sector económico es constante e informal. Igual que el *puxirão*, la distribución de la carne de la caza y su consumo suelen ser colectivos (principalmente en casos de escasez) aunque las familias sean responsables de sus cultivos (Schaden, 1947, p.54).

### 3.1.4.1 La producción en la actualidad

De acuerdo con Pereira, antropólogo (2004, p.202), actualmente la labranza de la tierra de los Kaiowá y Guaraní depende de los siguientes factores: de las condiciones ecológicas de la tierra (calidad y disponibilidad de los suelos), del aprovechamiento de otros recursos para supervivencia- como el trabajo asalariado-, del acceso a las áreas para la caza y la pesca, del beneficio de los recursos de los programas sociales de apoyo, de la densidad de las relaciones entre los integrantes de la familia-grande y del desempeño de las funciones políticas y rituales.

Problemas como la presión demográfica de las reservas alteraron las áreas de ocupación indígenas, lo que consecuentemente desfavoreció la recomposición ambiental e imposibilitó la labranza de la tierra (Pereira, 2004, p.203).

El antropólogo (2004, p.204) explica que entre los Kaiowá, el tamaño del área para el cultivo de la tierra, el cuidado de la plantación y los productos cultivados forman parte de un dialecto social que se relaciona con otros sistemas de significados. Por este motivo, cuando una familia-grande (con el apoyo de los programas sociales de incremento a la producción) amplía su cultivo más allá del prestigio atribuido por su comunidad y produce mucho más que los valores establecidos por el grupo, tiene serios problemas con las demás familias. En este caso, muchas veces los implicados son acusados por complot político o religioso y tienen que trasladarse a otras reservas.

El tradicional *puxirão* es cada vez menos frecuente debido a la falta de cohesión entre los integrantes del grupo y la falta de recursos del anfitrión para ofrecer por lo menos la comida a los colaboradores. En su lugar surgió el trabajo remunerado, incluso entre personas con el mismo grado de parentesco. Cuando un individuo dispone de dinero contrata los servicios de un pariente o amigo para trabajar en el cultivo de su tierra (Pereira, 2004, p.206).

Además de la destrucción ambiental, el confinamiento en las reservas dio como resultado la escasa producción agrícola. Algunos productos solo se encuentran en las tierras de las familias más tradicionales que disponen de más espacio para el cultivo (Pereira, 2004,p.206).

### **3.1.5 Formación del ser Kaiowá y Guaraní y educación tradicional**

El niño es independiente y, desde muy temprana edad, la comunidad le otorga el derecho de participar de la vida, las actividades y los problemas de los adultos con base en su desarrollo físico y experimental. “Esta característica simboliza el respeto por la personalidad humana y la noción de que ésta se desarrolla libremente en cada individuo, sin que haya posibilidad de intervenir de manera decisiva en el proceso (Schaden, 1947, p.59)”.

Para Aquino, Nascimento y Nelson (2009, p.2), los Kaiowá y Guaraní perciben a los niños como sujetos históricos, sociales, étnicos, culturales, políticos, reproductores de conocimiento que buscan sobrevivir a su manera, y que cuando son adultos se convierten en los mensajeros de Dios. Para alcanzar esta posición es necesaria la convivencia y la buena relación con la gente mayor, principalmente con los líderes religiosos que, a través de la sabiduría, orientan la manera correcta de actuar en cada momento de acuerdo con las costumbres tradicionales.

El desarrollo del ser Guaraní es acompañado desde la gestación por medio de los ritos, que son realizados durante toda la vida del Kaiowá y Guaraní, con el objetivo de garantizar la orientación y el amparo de los buenos espíritus. El bautismo dentro del ciclo de rituales es una de las más importantes ceremonias para los Kaiowá y Guaraní, pues es cuando el *Ñanderu* reconoce el alma de cada niño y su origen.

Durante el proceso de formación, el adulto es responsable del cuidado del crecimiento y del bien estar físico del niño. La práctica educativa represiva tan común en las sociedad occidental es inviable para los Kaiowá y Guaraní.

Los demás adultos integrantes de la familia-grande están en condiciones de castigar y recompensar al niño. Las manifestaciones culturales específicamente infantiles (como los juguetes) son mínimas frente a la participación del niño en las actividades desarrolladas por los adultos (Schaden, 1967, p.65).

Conforme la educación tradicional Kaiowá y Guaraní, el niño tiene acceso al conocimiento primario a partir de la convivencia con la comunidad. Según Aquino *et al* (2009, p.2), los procesos propios de aprendizaje autóctonos “están presentes en cada momento: en la ida al campo, en el recorrido hasta el río, de camino a la ciudad, en la colecta de las frutas (...). Todos los lugares son espacios que se transforman en escuela tradicional”.

De acuerdo con la descripción de Schaden (1947, p.74) sobre el método de educación del niño varón Guaraní: a partir de los ocho años hasta los diez, el niño acompaña al padre durante la caza, en la cosecha de la miel y en otras actividades. Posteriormente, bajo la orientación de su progenitor, aprende la técnica del trenzado y la fabricación de otros artefactos. A partir de los doce años, el varón empieza a independizarse, trabajando parte del tiempo en la labranza de la tierra de su familia y sobre los quince o dieciséis años sale de casa y se va a vivir con los suegros.

Además de la educación transmitida por la familia, cabe destacar la transmisión de los conocimientos ancestrales por un *paí* a uno o más jóvenes que se destinan al oficio sagrado (Schaden, 1947, p.63).

### **3.1.5.1 Vida adulta en familia**

En el pasado, la madre de la prometida, o a veces del prometido, tomaba la iniciativa para formalizar la boda. Sin embargo, hoy en día quien toma la decisión de comprometerse es el prometido, que, con la ayuda de su padre, expresa su deseo de oficializar la relación a los padres de la joven esposa (Schaden, 1947, p.66).

Las mujeres Kaiowá y Mbyá suelen casarse con 14 años de edad mientras los hombres lo hacen a los 17-18 años. En las comunidades Kaiowá están prohibidas las relaciones prenupciales



y antiguamente los varones, antes de comprometerse, debían ser poseedores del *tembetá* (adorno labial).

Según Schaden (1947, p.69), la ceremonia de boda no está instituida en la cultura Guaraní. Sin embargo, hoy, en algunas aldeas, se realizan fiestas de boda (más sencillas que las celebraciones no indígenas) con música y baile paraguayo, y comida y bebida por cuenta de la familia de la prometida.

El hijo varón al casarse se desapega de su familia de origen y, en virtud de la matrilocalidad, se vuelve más cercano a la familia del suegro. Y la mujer sigue viviendo al lado de la madre (Schaden, 1947, p.72). La autonomía económica de la familia elemental se adquiere poco a poco y las nuevas parejas son parcialmente independientes, sobre todo cuando viven en la casa de los suegros.

Aunque vivan con los suegros, la familia recién constituida suele tener sus pequeñas explotaciones agrícolas y hasta su propia “olla”. Schaden (1947, p.75) explica el significado simbólico de la olla: “Me dijeron los Kaiowá que el varón solo puede casarse cuando esté en condiciones económicas de comprar la olla”.

Pasados los primeros años de matrimonio, cuando hay un aumento en la economía doméstica, la nueva familia construye su propia casa inicialmente cerca de la casa de la familia de la mujer; con el paso del tiempo, conforme se va independizando, se traslada más lejos.

Dentro del ámbito familiar no hay una división de trabajos muy estricta, pero todo lo que se refiere a la caza es asunto del esposo mientras que la labranza es una actividad masculina y femenina. La tala de la vegetación, la preparación de la tierra, la búsqueda de la leña son tareas del hombre mientras el cultivo y la preparación de la comida son responsabilidad de la mujer (Schaden, 1947, p.76).

El uso de la cesta de carga tradicional (trenzada por los hombres) por parte de las mujeres también es símbolo de la economía tradicional Guaraní. Debido a la insuficiencia de las materias primas, en las comunidades Guaraní y Kaiowá de Mato Grosso do Sul ya no se usan estas cestas. Las mujeres también se encargan del arte de la costura y los trabajos de hilatura y tejeduría (Schaden, 1947, p.76).

En caso de separación de la pareja Kaiowá, la madre se queda con los hijos, la casa y la pequeña propiedad agrícola, mientras que a la familia-grande le toca ejercer la autoridad paterna. Las mujeres suelen abandonar a su cónyuges en caso de alcoholismo, celos o por la incapacidad económica del esposo (Schaden, 1947, p.71).

Otra situación que genera la inestabilidad de las familias elementales y ,consecuentemente, de las familias- grandes es la necesidad y búsqueda de trabajo fuera de las aldeas por los hombres. Debido a la ausencia del padre la carga de trabajo de las mujeres se ve incrementada (Schaden,1947, p.72).

### **3.1.5.2 Juventud Kaiowá y Guaraní en la actualidad**

Para Vietta (2007, p.17), la actual fragilidad de la parentela es consecuencia de la explotación económica de las tierras indígenas, de los propios autóctonos y de la situación de confinamiento de esta población. El destierro de los Kaiowá y Guaraní tuvo como resultado la superpoblación en las aldeas, la imposición de creencias, valores y liderazgos ajenos a la cultura indígena, factores que han generado un problema aún más serio: el suicidio entre jóvenes Kaiowá y Guaraní (Grubits, Freire y Noriega, 2011, p.505).

De acuerdo con el Informe sobre la violencia contra los Pueblos Indígenas en Brasil publicado por el Conselho Indigenista Misionário (Cimi) (2014, p.17), entre 2000 y 2014, 707 suicidios fueron registrados, el 36% en la franja etaria de 15 a 19 años. Además de las causas sociales, Grubits *et al* (2011, p.508) consideran el problema de la identidad como factor de riesgo para la conducta suicida entre la población joven Kaiowá y Guaraní. Conforme explican los autores, la construcción de la identidad del joven indígena y no indígena se forma a partir de la integración del pasado con el futuro; en el caso de los Kaiowá y Guaraní, un pasado traumático marcado por la violencia y un futuro de incertidumbre.

Frente a esta realidad, el joven Kaiowá y Guaraní ya no tiene como prioridad la composición de una parentela con más o menos prestigio, como hicieron sus antepasados (Vietta,

2007, p.471). A partir de esta constatación surgen dos perfiles de jóvenes Kaiowá y Guaraní: uno que decide vivir en la ciudad pero sin tener acceso a las mismas oportunidades que la juventud no indígena y que posiblemente tendrá que manejar los conflictos internos y externos en relación a las culturas del pasado y del futuro (Grubits *at al* 2011, p.516), y otro que elige la escolarización y la formación con el objetivo de encontrar espacios de autonomía, como es el caso de los profesores de las escuelas indígenas (Vietta, 2007, p.471).

### **3.1.6 Situaciones de crisis en la vida Guaraní**

#### **3.1.6.1 El ritual de nacimiento**

El nacimiento, las enfermedades, la muerte, la cosecha del maíz verde, los viajes son momentos que desequilibran la vida cotidiana en las comunidades y que por este motivo exigen medidas rituales.

Conforme Schaden (1947, p.79), las situaciones más importantes corresponden al estado en el cual la persona implicada recibe la designación especial de *akú* o *odjékóakú* y está predispuesta al peligro de encantamiento sexual, denominado como *odjépotá*.

El estado de crisis más común ocurre durante el nacimiento del bebe. Entre los Kaiowá, el propio padre actúa como partero. Muchas veces, la mujer se mete en la selva para que nazca el niño y ahí permanece durante un día, una noche y otro día (Schaden,1947,p.80).

Durante el periodo de resguardo después del parto, los padres son sometidos a una serie de restricciones: la prohibición de la realización de determinadas actividades como lavar la ropa y cultivar la tierra, y la limitación en el suministro de determinados productos alimenticios. Esto es así porque durante este periodo la familia se encuentra amenazada por el *odjépotá* (Schaden,1947, p.84).

### 3.1.6.2 El rito de paso masculino: el *kunumy pepy*

El ritual de iniciación de los varones se constituye como uno de los aspectos culturales más importantes de la vida kaiowá, y por este motivo, durante mucho tiempo, algunas fases del proceso (especialmente la perforación del labio inferior) fueron mantenidas en secreto.

Schaden (1947, p.91) cuenta que por aquel entonces era imposible asistir a estas ceremonias: incluso a las mujeres y a los niños de la propia comunidad se les prohibía presenciar el ritual. Sin embargo, en 2010 durante el proyecto “*Avamarandu- Os Guarani convidam*”, los realizadores indígenas lograron reproducir y registrar (aunque parcialmente) el rito de iniciación de los varones en la comunidad Panambizinho (Dourados/MS) a partir de la recopilación de informaciones realizada por una mujer kaiowá, María.

Solamente los Kaiowá celebran la perforación de los labios de los niños con ceremonias religiosas. El *paí* determina la realización de la fiesta. El intervalo entre una y otra fiesta ocurre de acuerdo con el número de niños entre los ocho y doce años. En esta ocasión, se congregan Kaiowá de dos o tres comunidades vecinas (Schaden, 1947, p.90).

Conforme Schaden (1947, p.90), el *kunumí pepy* coincide con la fiesta del maíz (*avati-mongarái*) a partir de enero y continúa hasta mayo. La ceremonia de la perforación del labio es realizada con la participación de diez niños con la edad indicada. La preparación empieza un año antes del ritual: durante este periodo, los varones siguen una prescripción alimenticia que prohíbe el consumo de comidas pesadas (como la carne de caza<sup>32</sup>) pero pueden consumir la *chicha*. En su momento, los padres del niño se encargan de llevarlo hacia la comunidad anfitriona de la ceremonia.

Inicialmente, el *paí* o *ñanderu* elige y educa al *huitxá* (jefe de los chicos), que a lo largo de muchas noches cantará con sus compañeros las oraciones conocidas como *kunumí porahêi*. Durante esta fase (que puede prolongarse muchos meses) previa a la perforación del labio, los

---

<sup>32</sup> Algunos ejemplos de carne de caza son: el ciervo, la anta (nombre científico: *tapirus terrestris*) y la paca (nombre científico: *cuniculus paca*)

niños se resguardan debido a su estado de *odjékóakú*; después de la iniciación, la vigilancia sigue hasta la cicatrización de la herida (Schaden, 1947, p.91).

El *kunumy pepy* es una fiesta de toda la población masculina de las comunidades congregadas. Los hombres cantan una serie de oraciones que corresponden a los distintos aspectos de las etapas del ritual.

De acuerdo con la descripción de Schaden (1947, p.91), la primera oración corresponde al *ñemonguy*, el tinte negro con el cual se señala el punto del agujero para la perforación labial. Este punto es señalado por el ayudante del *paí*, el *yvyraidjá*; la segunda oración es referente al instrumento de madera para hacer el agujero, el *yvyrákukuá*. El *yvyraidjá* es el perforador oficial orientado por el *ñanderu*. El *ñanderu* se sienta en el *apyká* durante la ceremonia mientras el *huitxá* se sienta enfrente suyo, seguido de los otros niños (denominados como *ivódjá*) que se sientan en una serie de *apyká* alineados.

El perforador se queda sentado en el mismo *apyká* mientras los candidatos previamente borrachos de chicha son llevados hacia él. El otro *yvyraidjá*, que permanece a su lado durante la perforación, es el responsable de poner el *tembetá mirim* en el agujero recién abierto.

La tercera oración se refiere al *tembetá*, la cuarta al *apyká*, la quinta oración corresponde al hecho de sacar al niño del recinto y conducirlo hasta el centro del patio de la aldea, donde es realizada la ceremonia (Schaden, 1947, p.92).

Conforme explica Schaden (1947, p.92), de acuerdo con la cultura Kaiowá, los hombres que se casan sin el *tembetá* exhalan un olor que atrae a los jaguares y a las cobras. En la actualidad, muchos Kaiowá y Guaraní están sujetos a este peligro pues pocos utilizan el adorno labial. Durante mi trabajo de campo, he podido constatar que el único Kaiowá que llevaba el *tembetá* era el *ñanderu* Nelson Concianza de la aldea Panambizinho.

### 3.1.6.3 El rito de paso femenino: la primera regla

La maduración biológica del elemento femenino se reduce a una serie de restricciones para evitar que la joven con la regla se exponga a los peligros sobrenaturales consecuentes de su estado de vulnerabilidad. Los periodos de menstruación y de resguardo son denominados por los Guaraní *ñemondyiá* o *odjekóakú* (Schaden, 1947, p.85).

Para evitar los ataques de los malos espíritus o del *odjépotá* cuando la joven tiene su primera regla, lo primero que hacen es rapar su cabello o cortárselo en formato circular. A partir de este momento, la adolescente deberá llevar la cabeza siempre tapada.

Durante esta fase, los Kaiowále preparan una infusión a partir de raíz de *yvyrá rapóguasú* y le dan de comer alimentos preparados con poca sal, como pequeños peces o pajaritos, patata dulce<sup>33</sup> y *beiju*<sup>34</sup> o *mbeidjú*. Debido a las embestidas del *odjépotá* tampoco le está permitido comer carne de caza (Schaden, 1947, p.87).

La joven es recluida en un pequeño recinto de la cabaña con poca o casi sin nada de luz; tiene que estar aislada, tumbada en una hamaca y solo puede mantener contacto con personas de su familia, en general la madre y la abuela. Sale únicamente para realizar sus necesidades fisiológicas y, cuando lo hace, debe ir envuelta en una tela (Schaden, 1947, p.87).

—De acuerdo con Schaden (1947, p.88), es durante el resguardo cuando la joven aprende la economía doméstica: cocinar, coser, trenzar la hamaca y producir los artefactos tradicionales, además de recibir la enseñanza ritual. En esta ocasión, ellas son cuidadas por la madre y por el hermano mayor.

---

<sup>33</sup> Nombre científico: *ipomoea batata*

<sup>34</sup> El *beiju* es una comida hecha con la fécula extraída de la yuca. Cuando se echa en una especie de olla que se aparece a una plancha, la fécula se coagulo rápidamente y se transforma en una especie de tortita.

De acuerdo con Vietta (2007, p.390), la reclusión colectiva de las jóvenes enclaustradas ocurre una semana después de la perforación del labio de los varones (punto alto del *kunumy pepy*) y se termina con el ritual conocido como *kuña gua ka'u*<sup>35</sup>.

El *kuñagua ka'u* empieza al atardecer y cuenta solamente con la participación femenina. Una vez cumplido el periodo de reclusión, las jóvenes son dirigidas hacia el espacio ritual (interior de la casa de oración) del chamán principal. Posteriormente, al anochecer empieza la fiesta y con ella el *jopara*<sup>36</sup>, que es el momento en el que todas las familias se reúnen para festejar a los que acaban de convertirse en “nuevos hombres” y “nuevas mujeres” en sus grupos (Vietta, 2007, p.391).

#### 3.1.6.4 Las prácticas rituales en la actualidad

Conforme Vietta (2007, p.459), la drástica reducción de tierras disponibles para la reproducción del modo de vida Kaiowá y Guaraní interfiere directamente en el ritmo tanto de las prácticas sociales como de los rituales. Para la antropóloga (2007,p.459), el confinamiento genera extrema pobreza porque desencadena la destrucción de las oportunidades de producción económica y la ausencia de una serie de otros bienes asociados a las prácticas rituales y sociales.

La interrupción del *kunumy pepy*, por ejemplo, ocurrió debido a la escasez del maíz *saboró* para la *chicha*, el déficit de la producción agrícola para la alimentación de los niños e invitados de otras aldeas, la insuficiente resina para la elaboración del *tembetá* y, en algunos casos, la inexistencia de la casa de oración para la realización de las ceremonias (Souza, 2006, p.68). También la falta de armonía y organización social debido a los constantes

---

<sup>35</sup> De acuerdo con Vietta (2007, p.391), el *kuña gua ka'u* puede ser traducido por “mujer que estuvo embriagada”: *kuña*=mujer ; *gue*=acción pretérita; *ka'u*= embriagado, borracho. En el *Kunumy*, el momento que precede a la perforación del labio también recibe una denominación del mismo tipo, *kumuni ka'u*.

<sup>36</sup> Según Vietta (2007, p.391), *jopara* significa mezclar, juntar los que son distintos.

conflictos entre terratenientes y familias indígenas en la Tierra Indígena Panambizinho son apuntados por Souza (2006, p. 65) como motivos de la ausencia de la práctica ritual.

No obstante, esto no significa el fin de las prácticas rituales. La preocupación por rescatar los aspectos fundamentales de la cultura Guaraní, como los ritos, está presente en el discurso de la población más joven Kaiowá y Guaraní, y algunas comunidades ya se organizan para retomar estas prácticas culturales según su nueva realidad.

### **3.1.7 La jefatura en el sistema tradicional Kaiowá y Guaraní**

Schaden (1947, p.95) confirma que la sociedad Guaraní llegó a constituirse como organización de tipo estatal. En el modelo tradicional, el jefe político del grupo coincide con el sacerdote o *rezador*, que puede o no coincidir con el líder de la familia-grande. Estos líderes de la familia- grande integran un consejo de función consultiva y deliberativa.

Con algunas excepciones, los jefes religiosos en su mayoría también ejercen la función de médico. Cuando las necesidades religiosas lo exigen, el *ñanderu* toma providencias incisivas que cambian el cotidiano de la comunidad, como por ejemplo el traslado hacia otras aldeas y las migraciones (Schaden, 1947, p.96).

Cualquiera puede convertirse en *rezador* o jefe religioso. La posición religiosa es definida de acuerdo con la experiencia religiosa del propio individuo y no hay límites en el número de *rezadores*. Frente a esta realidad, cada jefe de familia- grande o de familia elemental puede convertirse en jefe religioso.

### **3.1.8 Religión y cosmología**

Schaden (1947, p.184) explica que es en el sistema religioso donde la cultura Guaraní encuentra su máxima expresión; o sea, a partir de la manifestación de sus creencias se



activan los mecanismos de defensa y las condiciones de resistencia cultural se ponen en evidencia.

De acuerdo con la filosofía del Pueblo Guaraní estudiada por Schaden (1947, p.104), el individuo es considerado bueno o malo según su índole, que le obliga a actuar de determinada manera; es decir, no hay una responsabilidad moral, ni libre arbitrio. Tampoco hay castigo o recompensa, lo que puede haber es infelicidad del espíritu, o *anguêry*, de los que se mueren por hechizo. Si se mueren y no van al cielo es debido a la condición de la cual (el espíritu) es portador.

unque las ceremonias religiosas de orden colectivo sean esenciales para la existencia comunitaria, es relevante destacar la vivencia religiosa individual. De acuerdo con doctrina Guaraní, cualquier persona puede contactar con lo sobrenatural y, a través de ello, recibir consolación, consejos y revelaciones de los dioses. De este modo en el transcurso de los años, el individuo, a partir del contexto doctrinario común, forma su propia concepción del mundo (Schaden, 1947, p.107).

Dentro de este contexto, las oraciones llamadas de *porahêi* son recibidas por el individuo como un regalo del mundo sobrenatural que le ayuda a ponerse en contacto con las divinidades y recibir consolación religiosa (Schaden, 1947, p.109).

Según la perspectiva Guaraní, la concepción del ser humano esta relacionada a la idea del *djasukávy*, que consiste en un principio de nacimiento. Del *djasukávy* surgen todos los dioses y la humanidad. El héroe civilizador (*Paí Kuará*), a través de la concepción, envía a los niños celestiales (*tavyterã*), originarios de la región del firmamento (*yrukútytétã*). El niño que muere puede regresar al *yrukútytéta* o reencarnarse en su familia en la tierra (en el caso de que sus parientes sufran mucho). Sin embargo, los adultos no vuelven a la tierra (Schaden, 1947, p.110).

### 3.1.8.1 *Porahêi*

A partir de esta perspectiva religiosa, es la oración o *porahêi* la que posibilita el contacto con lo sobrenatural. El *porahêi* es siempre cantado y acompañado de los instrumentos que marcan el ritmo del baile, el *mbaracá* y el *takuapú*. El canto, el baile (*djiroky*) y el sonido instrumental constituyen una unidad. El *porahêi* puede ser colectivo (con la participación de toda la comunidad) o familiar (Schaden, 1947, p.118). Al contrario de los Ñandeva y Mbyá, los Kaiowá no reconocen el *porahêi* individual (recibidas por inspiración), solamente las oraciones transmitidas a través de las enseñanzas por parte del *paí*.

Conforme las observaciones de Schaden (1947, p.119), durante el *porahêi* se intensifica el sentimiento religioso que produce el éxtasis entre los involucrados. Los participantes ajenos a todo lo demás, experimentan profundo furor.

El *porahêi* también es identificado como el camino del alma hacia el cielo. El *ñanderu* se difiere de los demás integrantes de su comunidad por la cantidad de oraciones más o menos potentes de las que es poseedor. El *ñanderu* o *paí* las adquiere a través de inspiración o instrucción (Schaden, 1947, p.121).

Los Kaiowá oran contra la tormenta, contra la sequía, el temporal, para sanar la mordedura de la cobra, para conquistar a las mujeres, entre otras plegarias. Este tipo de oraciones son realizadas en un determinado periodo por cualquier persona con el uso del *mbaraká* y el *kurusú* (Schaden, 1947, p.122). El empleo de *porahêi* también puede confundirse con magia.

Aunque la religión se constituya el núcleo de resistencia de la cultura Guaraní, la eficiencia del *porahêi* depende del número de creyentes. En el caso de que el individuo o un grupo acate las críticas negativas de la sociedad no indígena y consecuentemente se convierta en un no creyente, la religiosidad Guaraní va perdiendo su fuerza (Schaden, 1947, p.120).

### 3.1.8.2 Los hechiceros

Además de las enfermedades y de la idea mítica del fin del mundo, la hechicería también se preocupa del espíritu de estos autóctonos. Para la gran mayoría de los Kaiowá y Guaraní, el origen de las enfermedades es la actuación de hechiceros de la suya o de otras comunidades que, a través de la magia, instalan un objeto o sustancia responsable por la debilidad de otra persona (Schaden, 1947, p. 124).

Para Schaden (1947, p.124), el surgimiento de una epidemia o de una serie de enfermedades en la comunidad genera graves consecuencias sociales derivadas de la desconfianza, la desunión, y de los enfrentamientos entre los grupos locales. En tiempo de privación y miseria (en el cual se encuentran ahora), una de las fuerzas más destructivas de la sociedad Guaraní es la constante sospecha de prácticas de magia negra dentro de la colectividad.

### 3.1.8.3 La muerte

Schaden (1947, p.130) explica que los Guaraní tienen una perspectiva ambivalente sobre la muerte. Por un lado, tienen el miedo instintivo y humano de la muerte y por otro, perciben la muerte como un pasaje para ir al más allá; por este motivo, existen algunas oraciones para rogar por más vida y otras para terminar con la propia existencia.

Gran parte de las oraciones Kaiowá tienen como objetivo conseguir una visión del *Kéy*, del dios del sol, *Pai Kuaráry*. “Cuando un individuo afirma haber visto el *Kéy* no tarda mucho en morir motivado por el deseo de verlo para siempre” (Schaden, 1947, p.131).

El Guaraní también teme la “muerte del alma”, un peligro que amenaza al finado en su caminata hacia el más allá, y la muerte mítica, cuando la tierra será destruida por el gran cataclismo (Schaden, 1947, p.131).

En un tiempo remoto, los Guaraní sepultaban a sus muertos en una urna de barro pero, hoy en día este tipo de ataúd ya no es utilizado. Actualmente, los Kaiowá abandonan o queman la habitación donde el difunto había vivido (Schaden, 1947, p.133). Las pertenencias del fallecido que no son enterradas con él se quedan arriba del túmulo por tiempo indeterminado.

Schaden (1947, p.135) cuenta que el fallecido es enterrado acostado con los pies en dirección al naciente para que el espíritu encuentre el camino hacia el Sol y pueda ir al *yvy mará ey* (el paraíso mítico de los Guaraní).

### **3.2 Panorama histórico de las sociedades Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul**

En 1822, con la independencia de Brasil, se constituyó la Provincia de Mato Grosso, incluyendo el actual Mato Grosso do Sul; sin embargo, fue en 1830 cuando tuvo inicio el poblamiento de los no indígenas. No obstante, el estado de Mato Grosso do Sul permanecería despoblado hasta la Guerra de Paraguay y ,por lo tanto, hasta 1850 pocos contactos fueron mantenidos con los Kaiowá (Brand, 1993, p.57).

Por otro lado, pese a la constatación del carácter pacífico de estos indígenas, las instituciones no indígenas ya apuntaban la “necesidad” de la creación de asentamientos con el fin de modificar a través de la catequesis las costumbres autóctonas consideradas “inútiles y perjudiciales” para la sociedad occidental (Brand, 1997, p.58).

Con el objetivo de defender los moradores contra los indígenas y auxiliar en la navegación interior, en mayo de 1861 fue instalada al margen del río Dourados, cerca de la actual ciudad de Ponta Porã (MS), la Colonia Militar de Dourados, pero que al final tuvo más interés en la situación de confrontación con Paraguay.

### 3.2.1 Empresa *Matte Larangeiras*

De acuerdo con Brand (1997, p.59), la Guerra de Paraguay cambió la realidad de aislamiento de la actual región de Dourados (MS). Terminada la guerra, gran parte de los excombatientes (especialmente los paraguayos) se establecieron en la región y empezaron a trabajar en la empresa de extracción de hierba mate, *Companhia Matte Larangeiras*.

En 1882, el propietario de la *Companhia Matte Larangeiras*, Thomas Larangeiras, por medio del Gobierno Federal, alquiló las tierras de la región, pero no podía impedir la cosecha por los moradores locales. El área de concesión fue ampliada con el apoyo de los políticos influyentes de la zona, especialmente los *Murtinho* y *Antônio Maria Coelho* (Brand, 1997, p.61).

Aunque las tierras concedidas por el Gobierno Federal superasen los cinco millones de hectáreas, la empresa excedió el área fijada en los decretos, lo que consecuentemente afectó el territorio de los Kaiowá y Guaraní (Brand, 1997, p.61).

De acuerdo con Brand (1997,p.62), en las zonas densamente pobladas por aldeas Kaiowáen Mato Grosso do Sul como Caarapó, Juti, Campanário e Sassoró (Porto Sassoró) entre otras, se alistaron indígenas Kaiowá y Guaraní para la exploración de la hierba mate (aunque la mano de obra era predominantemente la paraguaya). Es importante resaltar que las reservas indígenas demarcadas hasta 1928 se debe al hecho de que se han convertido en campamentos y locales de trabajos de la empresa *Matte Larangeira*.

A partir de este momento, el trabajo en la cosecha de hierba se constituyó como la única alternativa de trabajo remunerado; por este motivo, los habitantes de las aldeas ubicadas en las zonas con hierbas nativas se sintieron atraídos por esta tarea y por los bienes de consumo (como ropa y herramientas) ofrecidos por la empresa. “Consta que Thomás Larangeira, con el descubrimiento de los nuevos hierbales, resolvió introducir los *bugres*<sup>37</sup> mansos y trabajadores en

---

<sup>37</sup> Termino despreciativo que significa indígena salvaje, individuo considerado rudo, primario (Diccionario Priberam da Língua Portuguesa:2008)

la extracción de hierba” (Brand, 1997,p.64). Posteriormente, en 1902, la *Empresa Larangeiras Mendes & Cia*, con sede en Buenos Aires (Argentina), compró todos los bienes de la *Matte Larangeira*.

De acuerdo con las fuentes históricas analizadas por Brand (1993,p.68), para mantener a los trabajadores en los hierbales se les concedía la adquisición de mercancías en el almacén de la compañía, pero en ese momento el individuo también asumía un compromiso del que solo se liberaría a través de la fuga. A su vez, los responsables de la persecución de los fugitivos eran los *comitiveiros*, o fieras de los hierbales como eran conocidos, que hacían uso de la violencia para cumplir las normas de la empresa.

Con el paso del tiempo, el poder de la *Matte Larangeira* fue aumentando, no solo en el dominio de extensión de las tierras, pero también el control de las mismas. En 1983, la cláusula contractual que determinaba el derecho a la cosecha de la hierba mate por los moradores fue anulada y en su lugar fue establecida la prohibición de la permanencia de personas sin autorización de la Compañía (Brand, 1993, p.71).

### **3.2.2 La Colonia Agrícola Nacional de Dourados (CAND)**

En febrero de 1941, el gobierno federal creó las Colonias Agrícolas Nacionales (CAND). Esta iniciativa integraba las políticas denominadas “marcha para el Oeste” que tenían como objetivo incorporar nuevas tierras y aumentar la producción de alimentos y productos primarios a bajo coste para la industrialización.

El objetivo del presidente de Brasil en este periodo, Getulio Vargas, a través de la estrategia de la colonización e industrialización, era apoyar la pequeña propiedad de modo que, poco a poco, se estableciera una nueva realidad agrícola según los moldes industriales deseados por el país, además de poblar la frontera que hasta ese momento estaba dominada por la empresa extranjera *Matte Larangeiras* (Brand, 1997, p.74).

En julio de 1948, el Gobierno Federal demarcó 409.000 hectáreas que correspondían al territorio federal de Ponta Porã para la creación de la Colonia Agrícola de Dourados. Sin embargo, el Estado de Mato Grosso luego redujo el área de la Colonia a 267.000 hectáreas (Brand, 1997,p.75).

Las consecuencias de la implantación de la Colonia para los Kaiowá fueron peores que los problemas creados por la empresa *Matte Larangeiras*. Brand (1997,p.75) señala que mientras la *Matte Larangeiras* se interesaba únicamente por los hierbales ubicados dentro de la tierra de los Kaiowá por la mano de obra barata, los colonos iban en busca de nuevas propiedades. La CAND perjudicó a una serie de *tekoha*, en especial Panambi y Panambzinho (Dourados/MS).

El autor (1997, p.76) cuenta que la primera acción de la CAND fue compartir el territorio en lotes individuales sin considerar la estructura tradicional de las aldeas indígenas y distribuir a los colonos. Más adelante, el Servicio de Protección al Indígena (SPI) fue informado de la existencia y de la necesidad de solucionar el “problema” de los indígenas que vivían en estas tierras.

Sin embargo, Brand (1997, p.78) resalta que en los documentos oficiales no constaba la existencia de los indígenas. Este hecho respaldaba los derechos concedidos por el Gobierno Federal a los colonos.

Desde entonces, el clima de violencia y presión contra los indígenas en el área de la Colonia Federal fue generalizada. Fueron muchos los intentos de transferirlos al Puesto Indígena Francisco Huerta (actualmente conocido como Reserva Indígena de Dourados), o de reservar una área en el propio lugar, o incluso de darles lotes individuales como si tuvieran la condición de colonos (Brand,1997, p.81).

No obstante, la mayoría de los indígenas siempre se opusieron al confinamiento en las reservas demarcadas. La otra parcela de la población indígena que cedió a las presiones externas y se trasladó a las reservas ya en 1952 se encontraba en una situación de miseria agravada por el clima de inseguridad en relación al abandono de sus territorios tradicionales (Brand, 1997, p.83).

En el plan amplio de colonización oficial del Gobierno del Estado no contaba ni tampoco admitía la presencia de un grupo de indígenas, por este motivo las 109.000 hectáreas que sobraron en la medición del área reservada para la colonia fue destinada a la especulación.

Los derechos indígenas en este periodo, ya garantizados por la Constitución brasileña, se confrontaron con los proyectos desarrollados e incentivados por el gobierno. Por lo tanto, el SPI, aunque se autodenominaba como una institución de protección a los derechos indígenas, en realidad estaba subordinado a los planes globales de desarrollo económico dirigidos a la marcha para el oeste con el fin de integrar y tener bajo control los nuevos espacios geográficos (Brand, 1997, p.85).

En 1912, el dominio de la Empresa *Matte Larangeira* se encontró con trabas cuando intentaba renovar el alquiler de las tierras de los hierbales, pero aún así estuvo en auge hasta 1920. Conforme explica Brand (1997, p.86), al principio la empresa renovó el alquiler del territorio de 1.440.000 hectáreas (a través de la ley 725, de 24 de septiembre de 1915), pero posteriormente esta misma ley liberó la venta de 3.600 hectáreas para los colonos y con esto ya se extinguió su monopolio.

En 1943, el presidente Vargas creó el Territorio Federal de Ponta Porã y anuló los derechos de la Compañía, pero es en 1947 cuando el entonces gobernador Dr. Arnaldo Estevão Figueiredo dio de baja el contrato de la Compañía, liberando totalmente las tierras para colonización (Brand, 1997, p.87).

Con el fin del dominio de la empresa *Matte Larangeiras*, otras actividades emergieron: la cosecha del palmito (que se terminó enseguida), la deforestación (tala de los árboles y quema de la vegetación) para la implantación de las fincas y la construcción de las carreteras. Entre los servicios desarrollados durante este periodo, el establecimiento de las haciendas en tierras indígenas fue el más perjudicial para los autóctonos, pues provocó el dismantelamiento de las familias-grandes y la dispersión de las aldeas. Según afirma Brand (1997, p.89), los Kaiowá y Guaraní denominan este proceso como “*esparramo*”.



### 3.2.3 Las Reservas indígenas

Brand (1997, p.109) resalta que los primeros veinte años del Brasil Republicano fueron marcados por la inexistencia de una legislación específica en favor de las poblaciones indígenas. El decreto número 7 de 20 de noviembre de 1889 atribuyó a los gobernadores de los Estados la obligación de catequizar y civilizar a los indígenas, y la Constitución de 1891 transfirió al dominio del Estado la cuestión de las tierras desocupadas sin hacer referencia a los indígenas.

Ya en 1906 la responsabilidad sobre los indígenas recae sobre el Ministerio de Agricultura, que en 1910 crea el Servicio de Protección a los Indígenas y Localización de Trabajadores Nacionales (SPILT) como organismo público integrante del Ministerio de la Agricultura, Industria y Comercio-MAIC.

Brand (1997, p.110) cuenta que la Inspectoría de Campo Grande (capital del actual Mato Grosso do Sul) fue la primera creada para atender a los indígenas que vivían en el sur de Mato Grosso y en São Paulo. El SPI empezó a atender a los Kaiowá y Guaraní en 1915, cuando el monopolio de la empresa *Matte Larangeira* comenzó a caer.

Según Brand (1997, p.111), en 1915 fue creada la primera reserva, llamada Benjamin Constant, en Amambaí/MS; ya en 1917, el SPI reservó otro territorio para el Puesto Indígena *Francisco Horta* en Dourados o Reserva Indígena de Dourados; poco después, en 1924, se creó la reserva *Te'Yikue*.

Posteriormente, en 1927 se llevó a cabo la creación de una reserva en la región de Puerto de *Sassoró* (municipio de Tacuru/MS) al margen del río *Yjuy*; también se estableció el asentamiento indígena en la región de *Sacarão* (municipio de Japorã/MS) al margen del río Iguatemi. En seguida se reservó el territorio en la naciente del río *Pirajuy* (municipio de Sete Quedas/MS) en la frontera con Paraguay. En ambas regiones predominan los Guaraní del subgrupo Ñandeva. Después se creó la reserva *Takuapery* (municipio Coronel Sapucaia/MS)

en la aldea *Cerro Peron* y por último, en 1928 fue demarcada la reserva de *Limão Verde* (municipio de Amambaí/MS).

La creación de estas reservas no podía exceder dos lotes de 3.600 hectáreas de tierras desocupadas. Sin embargo, el SPI no estableció ninguna reserva con una extensión superior a este número, y aun así los límites homologados de las reservas fueron menores a lo previsto por esta institución.

El SPI, durante el proceso de creación de las reservas, no tomaba en consideración la localización de los territorios tradicionales, sino la mayor concentración de indígenas para trabajar en la Empresa *Matte Larangeira* (Brand, 1997, p.113).

Brand (1997, p.115) es de la opinión de que la creación de estas ocho reservas de tierra para el usufructo de los Kaiowá y Guaraní por el Gobierno del Estado a través del SPI oficializó el proceso de confinamiento. El desplazamiento dentro de las reservas alrededor de los Puesto establecidos por el SPI fue la manera más eficaz para la creación de espacios vacíos en una región ocupada por las aldeas de ambas etnias.

Después de la creación de las reservas, la generación de renta de los indígenas pasa a ser la mayor preocupación del Ministerio de la Agricultura. Para solucionar este problema, la idea planteada por la institución fue convertir las comunidades indígenas en sociedades agrícolas autosostenibles. Sin embargo, esta propuesta no fue viable debido a la pequeña extensión de las reservas (Brand, 1997, p.118).

El confinamiento en las reservas hizo con que los Kaiowá y Guaraní buscaran medios para insertarse en el mercado regional; no obstante, no tenían muchas opciones. Dentro de este contexto, el SPI requería de los indígenas para el trabajo en la extracción de la hierba mate (Brand, 1997, p.119).

De acuerdo con los datos ofrecidos por Brand (1997, p.120), las reservas, aunque estuviesen demarcadas y en posesión de los indígenas, siguen amenazadas de reducción por parte de los terratenientes y del propio gobierno.

### 3.2.4 Las plantas de etanol

Terminado el periodo de deforestación que ocurrió entre 1960 y 1970, la mano de obra indígena fue utilizada para la labranza de la tierra y el cultivo de pastos exóticos. Solamente en la década de 1980, los Kaiowá y Guaraní comenzaron a trabajar en el plantío y la cosecha de la caña de azúcar en las destilerías.

Conforme Brand (1997, p.90), con el fin de la deforestación y, consecuentemente, de la “dispersión”, el proceso se invirtió. Como las fincas ya estaban establecidas, la presencia de las familias y aldeas refugio (ubicadas en las escasas zonas vegetales de las fincas) se convirtieron en una molestia, y los colonos cerraron el cerco contra los indígenas. Posteriormente, el desarrollo de la mecanización de estos latifundios concluyó el proceso de confinamiento de los Kaiowá y Guaraní dentro de las reservas.

Frente al contexto del confinamiento, los productores de etanol percibieron una oportunidad, ya que, desde la perspectiva del pago de sueldo, cuanto más concentrada esté la mano de obra más fácil es contratarla y controlarla. Los indígenas confinados, por otro lado, encontraron en el empleo en las plantas de etanol la única garantía de sueldo continuo de hasta 10 meses.

Bajo la presión de los terratenientes y de los misioneros, que prometían una asistencia sanitaria de calidad, y principalmente debido a los casos de muerte, la reclusión de los Kaiowá y Guaraní en reservas alcanzó su auge en 1980. Este confinamiento no solo fue geográfico, también fue cultural. Una prueba de esto fue el aumento en las tasas de suicidio entre los Kaiowá y Guaraní en este periodo (Brand, 1997, p.106).

El confinamiento ocurrió paralelamente a la conquista de algunos grupos Kaiowá y Guaraní que en la década de los ochenta lograron retomar sus territorios invadidos y resistir con éxito a la expulsión de sus tierras tradicionales (Brand, 1997, p.106).

### **3.2.5 El impacto del confinamiento**

De acuerdo con Brand (1997, p.203), la transferencia de los Kaiowá y Guaraní dentro de las reservas demarcadas no significó solamente el desplazamiento geográfico de las aldeas y la correspondiente pérdida de sus territorios tradicionales. Dentro de los asentamientos, estas sociedades tuvieron que adaptarse a las profundas transformaciones en su relación con la tierra, además de mantener una relación compleja con las muchas instituciones que actúan dentro de las reservas a través de programas sociales y económicos (Pereira, 2004, p.323).

Al perder sus aldeas, las familias Kaiowá y Guaraní fueron obligadas a luchar por un lote cada vez más reducido dentro de las reservas. El confinamiento y la creciente imposición del sueldo remunerado afectó a la base de la economía tradicional. Por último, hubo alteraciones en el sistema de jefatura con la imposición del líder que representaba los intereses ajenos a su comunidad. Todo esto hizo inviable la religión tradicional que constituía las referencias básicas de la cultura Guaraní (Brand, 1997, p.203).

### **3.2.6 Cambios políticos**

Como ya se ha mencionado anteriormente, las transformaciones políticas se efectuaron durante la demarcación de las reservas con la creación del personaje “el capitán indígena”. Para el SPI, este jefe era un instrumento fundamental y necesario para las tareas de control y civilización de los indígenas (Brand, 1997, p.222).

Para la comunidad, el capitán, así como los jefes tradicionales, debería hacerse cargo de la tarea de aconsejar, solucionar los problemas internos y organizar la vida colectiva dentro de la aldea. Por otro lado, igual que un político no indígena, también debería atender las necesidades de los diversos grupos familiares y actuar como representante en los asuntos vinculados a la sociedad no indígena (Brand, 1997,p.223).

Conforme Pereira (1997, p.326), el capitán al final se convirtió en una especie de alcalde, pero sin ningún tipo de aparato burocrático administrativo, ni leyes definidas y ni un cuerpo legislativo al cual pudiera recurrir. Además, este nuevo líder vive una constante crisis de legitimidad, pues en la práctica se maneja según los parámetros tradicionales, o sea, favorece los intereses de sus parientes en detrimento de los demás, lo que consecuentemente provoca la insatisfacción de las otras familias- grandes.

Las técnicas de resolución de problemas utilizadas por el capitán también son distintas al método tradicional. Mientras el cacique tradicional se basa en el don de la oratoria y del convencimiento, los capitanes se basan en el poder de coacción debido al respaldo de la Funai.

Por esta razón, la desintegración del sistema tradicional de jefatura representa un problema difícil pues, aunque la Funai apoye su manutención en el puesto, éste tiene que enfrentarse con el rechazo de la comunidad. Este repudio muchas veces genera situaciones de violencia.

Actualmente, la Funai ya no interfiere en el nombramiento de los capitanes, pero este hecho no cambia la relación de dependencia con esta institución. Después de la elección, los capitanes elegidos se dirigen hacia el organismo indigenista para que se los reconozca (Cavalcante,2013, p.150).

Con el paso del tiempo también se acumularon las atribuciones de los nuevos jefes, que pasaron a encargarse de la ejecución de los proyectos agrícolas comunitarios y de la administración de la tierra dentro de las aldeas (Brand, 1997, p.229). Este representante de la Funai dentro de la comunidad también asumió la función de intermediario durante el proceso de selección de mano de obra indígena, lo que le permitió tener acceso y manipular los recursos financieros y lo que a su vez le concedía mantener su puesto.

Además de la capitanía y de los líderes religiosos, actualmente existen otras formas de liderazgo en las tierras indígenas; la comisión de líderes es una de ellas. Contrariamente a las expectativas de la comunidad, esta agrupación no logró democratizar la capitanía ,y por ello no son apoyados plenamente en las tierras indígenas (Cavalcante, 2013,p.153).

Los nuevos líderes (sobretudo profesores y agentes de salud) también ocupan importantes espacios de liderazgo, ya que participan activamente en los debates políticos sobre la tierra, educación, salud y saneamiento, lo que a su vez les proporciona oportunidades del establecimiento de importantes relaciones exteriores. En cambio, este prestigio no se convierte en poder en el interior de las tierras indígenas (Cavalcante, 2013,p.153).

Frente al fracaso del nuevo sistema de liderazgo y los problemas sociales de las reservas, los funcionarios de organizaciones gubernamentales, no gubernamentales, universidades e iglesias acaban por integrarse a la política interna de las comunidades y aceptan la existencia de estos asentamientos (Pereira, 2004, p.324).

Para Pereira (2004, p.324), los “chiqueros” (como son denominadas las reservas por los Kaiowá y Guaraní) solo tienen alguna funcionalidad debido a la presencia de agentes del gobierno o misioneros que dirigen de forma más o menos imparcial los conflictos internos de las reservas.

La presencia de instituciones externas en los asentamientos indígenas también es responsable de la gran concentración demográfica. La Reserva Indígena de Dourados es el caso más emblemático.

En 1928 la *Missão Evangélica Caiuá* se instaló en la Reserva Indígena de Dourados, donde realizaba trabajos en el área de la salud, educación y religión. Con la implantación del modelo político basado en los capitanes, la reserva fue dividida en dos zonas administrativas, cada una dirigida por un capitán. Cuando los conflictos amenazaban la unidad de la reserva, los agentes del gobierno y de la Misión intentaban solucionar los problemas (Pereira,2004,p.325).

Con la llegada de otras instituciones a la zona y la alta complejidad interna del asentamiento de Dourados, la *Missão Evangélica Caiuá* ya no interfiere directamente en la vida política de la reserva. Sin el apoyo para manejar las transformaciones políticas, “los habitantes de la Reserva de Dourados asistieron al colapso de su organización política y los problemas aumentaron a un nivel que nunca hubieron imaginado” (Pereira, 2004, p.326).

La reserva de Dourados, actualmente con una población de cerca de 12 mil indígenas (que corresponde al número de habitantes de muchas ciudades brasileñas), demanda una serie de acciones administrativas de gran amplitud; entre estas, la demarcación de sus territorios tradicionales (Pereira, 2004,p.326).

### 3.2.7 Crisis en la organización social Kaiowá y Guaraní y cambios en la economía

Tanto las alteraciones en la economía como la transformación política en las reservas contrastan con el *tekoyma* (modo de ser de los antepasados) y el *ñande reko* (modo de ser colectivo) que se constituyen en la principal herencia de los Kaiowá y Guaraní (Brand, 1997, p.241).

Los cambios en la economía tradicional se dieron inicialmente con la deforestación del territorio tradicional, que provocó la sustitución de sus variadas formas de subsistencia, caza, pesca y cosecha, por la única alternativa restante, la agricultura.

No obstante, debido a la superpoblación, la falta de tierra y el agotamiento de los recursos naturales importantes para la calidad de vida de los Kaiowá y Guaraní, se hizo inviable la práctica agrícola tradicional.

En la década de los setenta, la Funai, con el objetivo de integrar las comunidades indígenas a la economía regional, implantó proyectos agrícolas comunitarios basados en la mecanización intensiva en las reservas. Para ello, la institución manejaba los recursos financieros que posteriormente fueron transferidos a los capitanes. Actualmente estos programas ya no existen debido a la falta de inversión y al crecimiento del trabajo remunerado en las plantas de etanol (Brand,1997, p.236).

Sin embargo, esta mecanización provocó la distribución desigual de las tierras, pues los indígenas que decidieron modernizar el cultivo agrícola avanzaron sobre las áreas que pertenecían a otros indígenas, lo que consecuentemente generó más conflictos dentro de las reservas (Brand,1997, p.211).

Esta situación refleja la noción capitalista del trabajo rural impuesta por la Funai, en la cual la producción se basa en la gran escala dirigida a la comercialización que se contrapone con las técnicas agrícolas utilizadas por los indígenas antes de la interferencia colonialista (Cavalcante,2013, p.119).

Estos problemas condujeron a que muchos Kaiowá y Guaraní optasen por el trabajo en las plantas de etanol. Durante el periodo de servicio (desde 30 hasta 90 días), la responsabilidad de labranza familiar, la manutención y educación de los hijos recayó sobre la mujer (Brand, 1997, p.217).

Brand (1997, p.218) señala que el impacto de la ausencia de los hombres en el cotidiano de la familia y de las reservas durante los contratos no se reflejaron únicamente en la disminución de las prácticas agrícolas familiares, sino que también fue responsable de la miseria de muchas familias indígenas debido a la desintegración de las familias elementales, el abandono de las prácticas religiosas y la dependencia de ayuda externa.

Pereira (2004, p.330) explica que las separaciones conyugales generaron el aumento de hijos educados sin los padres, los *guachos*. La disolución de las relaciones entre parientes proyectadas a las generaciones sucesivas dificultó la estructuración de la familia-grande. A partir de este contexto, hubo una disminución de las relaciones de parentesco por vínculo consanguíneo y afinidad para dar lugar a la agregación de personas por razones políticas y por residencia. Esta situación aumentó relativamente el peso político de los jefes de las familias-grande, principalmente por su capacidad de beneficiar a grupo con los recursos de los programas sociales destinados a las comunidades indígenas. Debido a esta situación, la familia - grande vive en constante tensión por la falta de estabilidad de sus integrantes.

Otro problema ocurre en los periodos de escasez de trabajo en las fincas o en las plantas de etanol de la región: las familias que no tienen tierra para labrar (debido a la superpoblación de las áreas reservadas) son obligadas a recurrir a otras familias elementales que disponen de alimentos. A partir de entonces surgen nuevas situaciones de dependencia e inferioridad económica, pues las familias pobres muchas veces no pueden retribuir la ayuda recibida (Pereira,2004, p.331).

En el caso de que el jefe no tenga prestigio, es común que un gran número de personas y familias elementales se desplacen a otras comunidades con el objetivo de vincularse a otra familia- grande con más cohesión y que ofrezca la protección necesaria y seguridad en términos políticos, económicos y religiosos (Pereira, 2004, p.332).



Actualmente, pocas familias-grandes logran mantener la estabilidad política necesaria para asegurar el funcionamiento de los mecanismos de reproducción social con la intensidad con la que ocurría en el pasado. Con pocas fiestas, encuentros y rituales, la vida en la reserva se restringe a los acontecimientos en los cuales los habitantes de las reservas se encuentran únicamente para establecer líderes políticos y religiosos (Pereira, 2004, p. 332).

Estos encuentros ocurren en las zonas comunes: en la *ogá jekutu*, las pequeñas instalaciones deportivas, y sobre todo en las escuelas y los puestos de salud considerados como puntos de referencia de cada tierra indígena.

### **3.2.8 Otros tipos de asentamientos**

Además de los asentamientos establecidos por la Funai, también destacan dos tipos de modalidades de campamentos: los movilizados con el objetivo de ocupar nuevamente sus territorios y los indígenas del “pasillo”. Estos grupos se encuentran al margen de las carreteras o incluso en una pequeña porción de los territorios reivindicado. Entre los grupos que viven en los campamentos del “pasillo” también se encuentran casos en los que una parcela de población indígena (que a veces no reivindica ningún territorio de momento) decide vivir al borde de las carreteras como un acto de desobediencia a la imposición del gobierno brasileño (Cavalcante, 2013, p.107).

Pese a que la palabra campamento se refiera a una instalación eventual y que el objetivo de la mayoría de estos grupos sea ocupar un área con mayores proporciones, muchas veces la comunidad permanece en esta zonas durante un largo periodo de tiempo ante todo tipo de adversidades (Cavalcante, 2013, p.106).

Sin embargo, las dificultades (de acceso a la salud, educación y otros servicios ofrecidos por los organismos de atención ciudadana) afrontadas en los campamentos que buscan retomar áreas de ocupación tradicional son usadas por grupos coercitivos (misioneros y agentes públicos) para convencer a que a los indígenas de que regresen a las reservas (Cavalcante, 2013, p.108).

Cavalcante (2013, p.111) destaca que estos grupos de resistencia que reivindican sus territorios perdidos mantienen una red de relación con distintas reservas y comunidades. Esto significa que cuando la tierra reivindicada sea regularizada, el número de habitantes consecuentemente será mucho mayor en comparación al número de indígenas acampados.

### **3.2.9 Indígenas de la ciudad**

Otra realidad afecta a los indígenas que viven en las ciudades de Mato Grosso do Sul. Solo en la ciudad de Campo Grande (la capital del Estado) viven 5.657 indígenas. Según Cavalcante (2013:113), lo que motiva a la mayoría de los Kaiowá y Guaraní a irse a estas zonas urbanas es la mala experiencia dentro de las reservas.

Muchos de estos indígenas denominados peyorativamente como “*desaldeados*”, frente a contextos de violencia y constante discriminación, se autodenominan paraguayos en detrimento de la identidad indígena. También son considerados “*desaldeados*” los pocos que aún residen al fondo de las fincas, cerca de sus tierras de ocupación tradicional (Cavalcante, 2013, p.114).

Al contrario de lo que se podría suponer, esta condición no favorece el acceso a los servicios públicos por parte de las familias indígenas. Para el gobierno municipal los indígenas son de responsabilidad de la Funai, por lo tanto, no tiene obligación de atender a las demandas de estas familias (Cavalcante, 2013, p.116).

### **3.2.10 Crisis y resistencia en la espiritualidad**

La dispersión, el confinamiento en las reservas y el desplazamiento de otros grupos Kaiowá y Guaraní para otros asentamientos generó una crisis en la relación de estos colectivos con lo sobrenatural.

Los motivos de la pérdida de eficacia de las oraciones apuntadas por Brand (1997) son el abandono de las prácticas religiosas por parte de las generaciones más jóvenes, la dificultad de producir según el patrón agrícola tradicional, la desilusión de los líderes tradicionales y la influencia de las escuelas y de las iglesias.

Estas transformaciones en el interior de las comunidades afectaron las condiciones básicas para la creencia en los líderes tradicionales, en cuya habilidad, aunque sigan realizando sus oraciones, muchos de los Kaiowá y Guaraní ya no creen (Brand,1997, p.256).

Sin embargo, para otros representantes de los grupos étnicos estas dificultades solo pueden ser amenizadas con las oraciones de su *Ñanderu* (Colman y Brand, 2008, p.4); por este motivo, el discurso construido por los liderazgos políticos solamente ocurriría si estuvieran sujetos a las palabras sagradas y al aval del *Ñanderu* (Crepalde 2006, p.34).

En el momento en que el Pueblo Kaiowá y Guaraní lucha por reconquistar sus territorios, los *Ñanderu* sobresalen con respeto a los demás, ya que son los primeros en reivindicar sus territorios ancestrales, y participan desde el proceso de identificación de los *tekoha* (la sustentación de la disputa a través de sus oraciones) hasta la permanencia en el área conquistada (Colman y Brand,2008, p.2).

### **3.2.11 El sistema antiguo y el nuevo**

La imposición del modo de vida del blanco (conocido como *karai reko* por los Kaiowá) aumentó la brecha entre las personas consideradas modernas y las tradicionales o, como denominan los Kaiowá y Guaraní, el sistema del nuevo y del antiguo. Sin embargo, esta situación no corresponde a un problema de la modernidad; al contrario, el conflicto entre lo tradicional y lo nuevo tuvo origen antes del contacto de las sociedades autóctonas con la occidental. Según cuenta Pereira (2004, p.327), “existen indicios de que estamos analizando un modo propiamente *tupi* de tratar la temporalidad y las relaciones entre generaciones incluidas en ellas”.

El comportamiento moderno del joven es considerado extravagante y contrario a la efectuación de la tradición, pero los parientes cercanos al joven consideran este comportamiento como una característica de la juventud que pronto se terminará (Pereira, 2004,p.328).

Dentro de este contexto, un problema muy representativo de la atracción que ejerce lo “nuevo” sobre la juventud es el alto índice de jóvenes que buscan trabajos en las plantas de etanol. Aunque actualmente esté prohibida la ida de los menores de 16 años a las destilerías, estos adolescentes encuentran diversas estrategias para burlar la prohibición legal (Brand,1997, p.220).

Según Brand (1997, p.220), los jóvenes indígenas, en su mayoría a través del trabajo en las plantas de etanol, buscan satisfacer sus necesidades básicas como alimentación y otras creadas por el entorno, como la adquisición de bicicletas, aparatos electrónicos y vestimenta, y la búsqueda de prestigio generado por la obtención de estos objetos.

Pereira (2004, p.332) también observa la confrontación explícita entre los líderes antiguos (generalmente personas mayores) encargadas del ejercicio político y religioso conforme a la tradición y los nuevos líderes (profesores, enfermeros, jefes del Puesto de la Funai, entre otros) que procuran responder a las demandas impuestas por la situación contemporánea a través de nuevos instrumentos disponibles en el escenario actual.

Para los ancianos, los líderes jóvenes con formación escolar, hablantes del portugués, viven de acuerdo con el *kuatia reko*, que según Brand (1997, p.247) podría ser traducido como “modo de ser conforme al papel”. De acuerdo con los más viejos, “quien sabe leer no vive la oración”, y por este motivo no legitiman el poder de los jóvenes líderes (Brand,1997, p.249).

Para los Kaiowá y Guaraní las escuelas e iglesias emergieron como las responsables de la pérdida de la cultura. Con excepción de las recientes experiencias de las escuelas indígenas diferenciadas, la educación ministrada hasta entonces, tanto dentro como fuera de las comunidades, no tomaba en cuenta el modo de vida tradicional indígena.

Dado que los jóvenes indígenas tienen mayor facilidad de comunicación y además son los responsables de implementar los programas pensados para las comunidades, las agencias

gubernamentales y no gubernamentales también son más receptivas al discurso de esta parcela de la población y no muestran interés en dialogar con los jefes tradicionales (Pereira, 2004, p.333).

Bajo la presión de la modernidad, los jóvenes líderes Kaiowá y Guaraní adoptan nuevas formas de organización propuestas por instituciones ajenas a la comunidad, como por ejemplo los programas de atención a la salud del niño y de la mujer con enfoque en las relaciones de género de acuerdo con los preceptos occidentales (Pereira,1997, p. 334).

Pereira (2004, p.334) explica que estos proyectos de asistencia desconsideran la estructura social autóctona e introducen discusiones a través de la imposición de categorías presentes en la formación social del Estado Brasileño (como contenidos específicos de distinciones de género, categorías de edad, nociones de persona e individuo) que alteran la estabilidad de la organización de la vida Kaiowá y Guaraní.

Conforme Pereira (2004, p.339), aunque exista la predisposición de los servidores no indígenas de atender la demanda indígena a partir de la convocatoria de representantes de diversos segmentos de la comunidad indígena (chamanes, jefes de familia-grande, capitanes, profesores, agentes de salud, representantes de juventud, de las mujeres, entre otros) para la efectucción de los proyectos, estas instituciones siguen demostrando total desconocimiento de las posiciones jerárquicas Kaiowá y Guaraní.

Frente a este panorama, el chamán, al que antes convocaba la comunidad, ahora es llamado únicamente para contribuir con alguna iniciativa ya concebida. Esta serie de hechos imposibilita el suceso de las acciones.

La falta de sintonía con los principios que instituyen y organizan la vida social parece ser la principal causa de la falencia, sin omitir por supuesto los problemas de la desestructuración social provocados por la imposición de la vida en la reserva y por la destrucción de los recursos naturales (Pereira,2004, p.341).

En este sentido, es posible afirmar que el éxito de las iniciativas a favor de la vida en las Tierras Indígenas depende de la participación de toda la comunidad en la elaboración y concretización de la propuesta.

### **3.2.12 La lucha por los territorios tradicionales Kaiowá y Guaraní**

Conforme explica Cavalcante (2013, p.90), aunque una parcela del territorio reivindicado por los Kaiowá y Guaraní haya sido demarcada en 1980, todavía hoy el 74,37% de la población Kaiowá y Guaraní sigue sobreviviendo en las ocho reservas creadas por el SPI.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la historia de la reivindicación de las Tierras tradicionales por parte de los Kaiowá y Guaraní empieza en 1970, cuando estos grupos étnicos empiezan a ejercer presión sobre el Gobierno Federal para que éste cumpla su función de demarcar las tierras indígenas según la legislación nacional (Cavalcante, 2013, p. 94).

No obstante, los procesos administrativos bajo la responsabilidad del Poder Ejecutivo Federal conducidos por la Funai, en general, son morosos. Según el historiador (2013, p.97), las acciones de esta institución son dirigidas por los grupos que asumen el poder central, que suelen no tener como prioridad el cumplimiento de las demandas de los Pueblos Indígenas y que por esto limitan el presupuesto del organismo público indigenista, lo que se ve reflejado en la degradación de su estructura.

Todas las tierras indígenas Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul reconocidas entre 1980 y 2007 fueron tratadas como casos aislados. Durante este periodo, las familias-grandes más organizadas lograron reunir un gran número de individuos pertenecientes a sus territorios tradicionales junto a otros compañeros externos y empezaron a exigir la formación del Grupo Técnico- GT- con objetivo de identificar determinadas tierras indígenas. Cuando la presión a través del recobramiento de tierra por estos grupos alcanzó un nivel político insostenible para el gobierno brasileño, la institución indigenista finalmente formó el GT para la identificación y delimitación del territorio reivindicado. El resultado fue el reconocimiento de 21 tierras indígenas (Cavalcante,2013, p.104).

El reconocimiento de las tierras tradicionales (aunque corresponda a una pequeña proporción del territorio original) dio como resultado una mayor cohesión social entre las familias Kaiowá y Guaraní que residen en esta zona, lo que consecuentemente disminuyó

las posibilidades de conflictos entre los moradores, al contrario de lo que pasaba en las reservas (Cavalcante, 2013, p.106).

Sin embargo, la reivindicación de la demarcación de las tierras por el movimiento étnico- social y la acción puntual del gobierno federal imposibilitó la atención a otras demandas. De hecho, hasta 2011 los objetos de regularización agraria solo ocurrieron en zonas donde hubo movilización interna y externa para la realización de las recuperaciones de tierras o movimientos de resistencia a las reservas. Las comunidades que no lograron organizarse hasta el día de hoy no recuperaron sus tierras.

De acuerdo con Cavalcante (2013, p.270), las medidas paliativas tomadas por el Gobierno Brasileño para solucionar la cuestión agraria empeoraron el conflicto entre indígenas y productores rurales: “Esta acción se torna inviable y debilita los movimientos, y consecuentemente crea oportunidades para las reacciones violentas cometidas por sus opositores (los terratenientes)” (Cavalcante, 2013, p.270).

Cabe destacar que la regularidad de las movilizaciones es influenciada por el escenario político local y nacional y por la recepción de las demandas de las entidades nacionales e internacionales que apoyan la causa indígena. La fase donde el movimiento indígena se vio más favorecido fue en el periodo de redemocratización de Brasil (Cavalcante, 2013, p. 271).

Para Cavalcante (2013, p.272), dentro del contexto de recuperación de tierras tradicionales, el movimiento Kaiowá y Guaraní ganó más visibilidad con la organización de la *Aty Guasu* (reunión). Hasta 1980, esta reunión política solamente se caracterizaba por su localidad, pero posteriormente empezó a reunir líderes de distintas comunidades de Mato Grosso do Sul. A partir de este momento surge el movimiento *Aty Guasu*, entre cuyas funciones también se encuentra la de organizar encuentros como *aty guasu*. Sin embargo, las reuniones son independientes del movimiento.

En las reuniones de *Aty Guasu* se tratan temas como salud, seguridad pública y educación, pero el objetivo principal es discutir la cuestión agraria. Los primeros casos de reconocimiento oficial de las tierras indígenas (*Guaimbé, Rancho Jacaré, Takuaraty/Yvykuarasu*) contaron con el apoyo de *Aty Guasu* (Cavalcante, 2013, p. 272).

Actualmente el movimiento *Aty Guasu* también actúa a través de *Facebook* y de *blogs*. Solo en *Facebook*, el grupo posee 4.491 seguidores que acompañan casi diariamente las noticias, que en su mayoría tratan de la violación de los derechos indígenas y de las reivindicaciones del Pueblo Guaraní.

Frente a este contexto en el cual el gobierno no cumple su deber constitucional y no asume el compromiso con los líderes tradicionales Kaiowá y Guaraní, y donde las demandas de los grupos indígenas más organizados prevalecen sobre los menos movilizadas, el Ministerio Público Federal (MPF) propuso el Compromiso de Ajuste de Conducta (CAC) en 2007 (Cavalcante, 2013, p. 273).

### **3.2.13 Compromiso de Ajuste de Conducta (CAC)**

De acuerdo con Cavalcante (2013, p.286), el Compromiso de Ajuste de la Conducta (también conocido en el ámbito forense como Término de Ajuste de Conducta -TAC- fue introducido por orden del sistema jurídico brasileño a través del artículo 211 del Estatuto del Niño y del Adolescente (Ley 8.069/90), que determina que los organismos públicos pueden exigir a los interesados el compromiso de ajuste de su conducta a las exigencias legales mediante la presentación de un título ejecutivo extrajudicial. Posteriormente, el Código de Defensa del Consumidor (Ley 7.347/85), a través del artículo 113, también introdujo el ajuste de conducta al párrafo sexto del artículo 5 de la Ley de Acción Civil Pública (Ley 7.247/85).

Cuando el CAC fue aplicado a la cuestión de las tierras indígenas, en el día 12 de noviembre de 2007, Marcio Augusto Meira de Freitas, representando por aquel entonces la Funai, reconoció su mala conducta en relación a la demarcación de tierras indígenas de ocupación tradicional Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul frente al Ministerio Público Federal (MPF), representado por el Procurador de la República, Charles Stevan da Mota Pessoa. A partir de este momento, la Funai asumió el compromiso de identificar y delimitar treinta y nueve



tierras indígenas. En el caso de incumplimiento del término, la institución estaría sujeta a una multa diaria de R\$1.000,00<sup>38</sup> (Cavalcante, 2013, p.287).

El CAC de las tierras indígenas Kaiowá y Guaraní fue resultado de un momento histórico en el cual hubo una conjunción de muchos factores: la presión de los Kaiowá y Guaraní sobre el gobierno para el reconocimiento de las tierras, la actuación del MPF como defensor de los intereses indígenas y la existencia de voluntad política entre la dirección de la Funai, Ministerio de Justicia y Presidencia de la República (Cavalcante, 2013, p.292).

Sin embargo, los propietarios de tierras y el Gobierno de Mato Grosso do Sul desde el principio se opusieron al CAC. Después de firmar el acuerdo, André Puccinelli, por aquel entonces Gobernador de Mato Grosso do Sul, amenazó con no cumplir el compromiso, e incluso mencionó que el proceso podría terminar en un “derramamiento de sangre”, con enfrentamientos entre la policía, los indígenas y los dueños de tierras. Esta élite agraria, a través de los medios de comunicación, promovió una campaña de terror contra los Kaiowá y Guaraní, aumentando deliberadamente el tamaño del territorio que podría ser identificado como indígena, lo que consecuentemente fomentó el miedo en los demás habitantes de la región y el rechazo hacia la población indígena del Estado.

Además de la campaña mediática, la clase rural también presentó 38 procesos jurídicos para bloquear los estudios de la Funai. Esta estrategia aumentó el periodo de prorrogación y provocó la reacción del movimiento indígena, que empezó a manifestarse a través de documentos escrito enviados a las autoridades federales y al MPF, e intensificó las movilizaciones y retomó parcelas de algunos territorios reivindicados (Cavalcante, 2013, p.390).

---

<sup>38</sup> Actualmente, este valor equivale a 227,15 euros.

Un ejemplo representativo de la violencia y tensión presente en el Estado ocurrió durante la recuperación del área denominada por los autóctonos como *Tekoha Y po'i*, localizada en el interior de la finca São Luís en Paranhos en octubre de 2009. Cavalcante (2013, p.293) cuenta que en esta ocasión un grupo de hombres atacó y expulsó al grupo indígena. En seguida, dos profesores fueron asesinados, Jenivaldo Vera y Rolindo Vera. El cuerpo de Jenivaldo fue encontrado en noviembre de 2009 en una zona cercana al conflicto, mientras el cuerpo de Rolindo sigue desaparecido.

De acuerdo con las entrevistas con los coordinadores de los GT's (responsables del estudio de los territorios reivindicados por los Kaiowá y Guaraní) realizadas por Cavalcante (2013, p.373) durante este periodo, no solo los indígenas estuvieron bajo amenaza de los terratenientes, sino también los antropólogos. No obstante, las embestidas de la élite rural no fueron los únicos impedimentos para la efectucción del CAC: las limitaciones de la Funai generaron dificultades operacionales (logística, coordinación de trabajos e insuficiencia del cuadro de personal) que también tornaron inviable el trabajo de los GT's.

Después de cinco años, un único informe fue aprobado por el organismo indigenista y publicado en el Boletín del Gobierno Federal (Cavalcante, 2013, p.367). Ante esta situación, se firmó un acuerdo en el cual consta que la multa prevista sería sustituida por el nombramiento de otros funcionarios para la Coordinación Regional de la Funai en Dourados. El tratado fue cumplido por la institución indigenista con el nombramiento de los servidores apoyados en la oposición de 2010. Sin embargo, la cobranza judicial del MPF sigue en trámite.

### **3.2.14 Propuesta de Enmienda Constitucional PEC**

Mientras tanto, las amenazas a los Pueblos Indígenas de Brasil, en especial a los Kaiowá y Guaraní, siguen aumentando. La más reciente es la Propuesta de Enmienda Constitucional PEC 215/2000. Desde 2000, la propuesta creada por el ex diputado Almir Sá (Roraima/Brasil) está siendo tramitada en el Congreso Nacional. Esta enmienda prevé la

transferencia de la competencia del Gobierno Federal en la demarcación de las Tierras Indígenas para el Congreso Nacional.

En un Congreso donde la mayoría de los escaños pertenecen al *Frente Parlamentar da Agropecuária*, la aprobación de la enmienda es extremadamente perjudicial para los Pueblos Indígenas. Los resultados del estudio sobre el impacto de la PEC 215/2000 en los Pueblos Indígenas, Poblaciones Tradicionales y Medio Ambiente realizado por el Instituto Socioambiental-ISA (2015) comprueban esta afirmación:

La transferencia de la competencia de demarcar Tierras Indígenas del Ejecutivo para el Legislativo impactaría directamente contra los procesos de demarcación de 228 TI's que aún no han sido homologados, (...) 144 TI's cuyos procesos de demarcación están siendo cuestionados judicialmente y 35 en proceso de revisión de los límites. Otro aspecto relevante es la abertura de las TI's para emprendimientos de alto impacto socioambiental que actualmente están prohibidos, como carreteras e hidroeléctricas, que pueden afectar a 698 TI's de todo el país (ISA: 2015).

La PEC 2015 pasó a llamar la atención del movimiento indígena en 2013, cuando fue creada una comisión especial para analizar y emitir un informe sobre la medida. El temor a la aprobación de la enmienda hizo que representantes indígenas de todo el país ocupasen la Cámara de Diputados. Bajo presión, la comisión terminó el año 2014 sin aprobar la propuesta. A pesar de ello, unos días después de la muerte del líder Guaraní-Kaiowá, Simião Vilhalva<sup>39</sup>, en el día 29 de agosto de 2015, y durante la ola de violencia contra el Pueblo Guaraní en Mato Grosso do Sul, la PEC215 ha resurgido.

---

<sup>39</sup> Vilhalva fue asesinado durante un ataque de los propietarios rurales de la ciudad de Antonio João (Mato Grosso do Sul) a la comunidad de la T.I Ñande Ru Marangatu. La ofensiva de la clase rural resultó en más de diez indígenas heridos, entre ellos, un bebe.

La TI Ñande Ru Marangatu fue homologada en 2005 con una extensión de 9.241 hectáreas. No obstante, debido la invasión del territorio por los terratenientes, el decreto de homologación fue suspenso parcialmente por el entonces ministro del Supremo Tribunal Federal, Nelson Jobim. Con base en esta orden, la Policía Federal desalojó la comunidad indígena.

En los diez años siguientes, alrededor de 1000 indígenas permanecieron confinados en una área de 100 hectáreas hasta el día 22 de agosto de 2015 cuando decidieron retomar cinco de las áreas invadidas de su territorio.

La revisión de las políticas de demarcación de las tierras indígenas nos lleva a constatar la falta de interés y voluntad política de solucionar la cuestión indígena. Hasta el momento presente, las pocas actuaciones del Gobierno Brasileño a favor de los derechos indígenas han sido de carácter paliativo. Este procedimiento, según afirma Cavalcante (2013, p.383), amplía el sufrimiento de los indígenas, genera inseguridad jurídica e inestabilidad social y fomenta acciones violentas contra los grupos indígenas por parte de la clase rural.

Desafortunadamente, las escasas mejorías en el cotidiano de los Kaiowá y Guaraní solo ocurren en reacción a episodios de violencia con repercusión nacional e internacional. Esto es así porque las decisiones para afrontar la dura realidad de los indígenas brasileños son tomadas con base en la macropolítica nacional (Cavalcante, 2013, p.349). Dentro de este contexto, en la mayoría de los casos los responsables de difundir las violaciones a los derechos indígenas a través de nuevos medios, redes sociales y nuevas tecnologías de la información son los propios autóctonos.

### **3.2.15 Educación diferenciada indígena**

Este reciente protagonismo alcanzado por los Pueblos Indígenas está favorecido por la formación diferenciada en las escuelas indígenas y por el acceso a la universidad. Según Heck (2010), este empoderamiento a través de la educación occidental y de la valoración de los conocimientos tradicionales tiene una importancia fundamental en la consolidación de los caminos para el presente y el futuro de las sociedades Kaiowá y Guaraní. A partir de esta perspectiva se destacan las siguientes iniciativas: el curso de formación de profesores indígenas en educación secundaria *Ará Vera* (Tiempo y Espacio Iluminado), que tuvo inicio en 1999; el curso de licenciatura indígena *Teko Arandu* implantado en la Universidad Federal da Grande Dourados (UFGD), vigente desde 2006; y el proyecto *Rede de Saberes*, que posibilita la permanencia de estudiantes indígenas en las universidades.

Actualmente, Mato Grosso do Sul cuenta con 700 indígenas que cursan la enseñanza superior y que luchan por garantizar una mejor calidad de vida a sus respectivas comunidades a través de la educación, de la política, del cine y de las Nuevas Tecnologías. Conforme explica Heck (2010), este proceso refleja los mecanismos de resistencia de los Pueblos Indígenas: “Hoy los Kaiowá y Guaraní no luchan únicamente con flechas, también lo hacen con bolígrafos, máquinas fotográficas, filmadoras, Internet: armas en la lucha por sus derechos”.

Frente a las embestidas de la clase rural, la conquista progresiva de autonomía por los autóctonos fortalece el movimiento indígena y consecuentemente favorece la lucha para hacer reales los derechos de estas poblaciones.

#### **4. VÍDEO INDIO BRASIL Y AVA MARANDU “ OS GUARANI CONVIDAM”: PROYECTOS DE NO INDÍGENAS PARA INDÍGENAS BAJO LA ÓPTICA DE LOS KAIOWÁ Y GUARANÍ**

Antes de profundizar en las prácticas de apropiación del audiovisual por los jóvenes Kaiowá y Guaraní, es importante resaltar algunos acontecimientos anteriores a mi visita a las tierras indígenas enfocadas que son primordiales para la comprensión del proceso de apropiación del audiovisual y de las nuevas tecnologías llevado a cabo por los realizadores indígenas.

En la primera parte se describirá el marco político en el cual están insertados los proyectos de promoción cultural: Vídeo Indio Brasil y “*Ava Marandu, Os Guarani convidam*”. Posteriormente, se describirán estas iniciativas. En la segunda parte se redactará un breve informe etnográfico sobre el evento realizado entre la Asociación de los Realizadores Culturales Indígenas (Ascuri) y el Neppi, el Foro para Inclusión Digital Indígena (Fida), el intento frustrado de realizar la tercera edición del proyecto “Taller Internacional Sin Fronteras” de los realizadores indígenas con mi colaboración, y por último el proyecto “Cine documental indígena: construcción, reflexión y protagonismo” que tuvo como resultado la producción del documental “*Jepe’yta- la leña principal*”.

#### 4.1 Antecedentes y principales políticas del Ministerio de la Cultura

Para una mayor comprensión sobre las condiciones de la actuación y las consecuencias de los proyectos “Video Índio Brasil” y “*Ava Marandu- Os Guarani convidam*” en las Tierras Indígenas Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul, es importante definir el marco político dentro del cual estas iniciativas han sido elaboradas.

El Ministerio de Cultura -MinC- (principal patrocinador de los proyectos mencionados) es una institución administrativa pública federal que tiene como áreas de competencia la política nacional de cultura y la protección del patrimonio histórico y cultural. Esta institución fue creada en 1985 por Tancredo Neves (1985) y llevada a cabo por su sucesor, José Sarney (1985-1990), el primer presidente de Brasil después de dos décadas de dictadura (Calabre, 2014, p.141).

Antes de la creación del MinC, las cuestiones relacionadas a la cultura estaban bajo la responsabilidad del Ministerio de la Educación y Cultura (MEC). Según Calabre (2014, p.141), la reformulación propuesta por Tancredo significaba para una minoría una posibilidad de fortalecimiento institucional, pero en realidad la creación de un ministerio dedicado únicamente a la cultura provocó la disminución del presupuesto para el sector cultural y del status político.

Conforme explica la autora (2014,p.142), el MinC fue creado con un presupuesto insignificante, insuficiente para mantener la estructura interna y las demás instituciones vinculadas al nuevo ministerio que estaba a cargo de los consejos (*Conselho Federal de Cultura, Conselho Nacional de Direito Autoral y Conselho Nacional de Cinema*), autarquías (*Empresa Brasileira de Filmes S/A- Embrafilme*), y fundaciones relacionadas con la cultura (*Fundação Nacional de Arte-*), *Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Casa de Rui Barbosa y Fundação Joaquim Nabuco*).

Dentro de este contexto, en 1986 fue creada la primera ley de incentivo fiscal, la ley nº 7.505, más conocida como Ley Sarney. En 1990, durante el gobierno de Fernando Collor de Mello (1990-1992), el Ministerio fue sustituido por una secretaría y dos instituciones vinculadas:

*Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC)* y el *Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC)*, y la ley Sarney fue derogada. Ya en noviembre de 1991 fue instituida la ley Rouanet<sup>40</sup> (ley nº 8.313), responsable de la reformulación y la reedición del uso de los recursos de incentivo para la cultura (Calabre, 2014, p.142).

Sin embargo, el uso de la Ley Rouanet solo fue consolidada durante el gobierno de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). En esta ocasión, el eslogan del gobierno federal era: “*Cultura é um bom negócio*”<sup>41</sup>. Según Calabre (2014,p.142), fueron ocho años de gobierno neoliberal marcado por la intervención del Estado en la economía en favor del sector privado, que a través de la ley Rouanet tenía el poder de decidir si le convenía o no apoyar una producción cultural.

En 2003, con la elección de Luiz Inácio Lula da Silva y el consecuente cambio de partidos del Partido de la Social Democracia Brasileña (PSDB) por el Partido de los Trabajadores (PT), hubo una visible alteración en la propuesta de actuación del MinC (Reis, 2013, p.83).

Durante la gestión de Lula, el cantante e intelectual Gilberto Gil (2003-2008) y el sociólogo Juca Ferreira (2008-2010) fueron los encargados del MinC. De acuerdo con Reis (2013, p.84), durante este periodo el gobierno empezó a reivindicar un Estado más presente en el sector cultural y una ampliación de sus áreas de actuación basados en un concepto abarcador de cultura que comprende “tres dimensiones vitales: cultura como expresión simbólica (estética y antropológica); cultura como derecho y ciudadanía de todos los brasileños; cultura como economía y producción de desarrollo” (Ministerio de Cultura, 2006, p.13).

---

<sup>40</sup> La Ley Federal de Incentivo a la Cultura, conocida como Ley Rouanet, es un decreto que instituye políticas públicas para la cultura nacional, como el Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (Pronac). Sus directrices están basadas en la promoción, protección y valoración de las expresiones culturales nacionales.

<sup>41</sup> Traducción: “La cultura es un buen negocio”.

Aunque tuvieron que hacer frente a desafíos históricos presentes en el contexto brasileño, los ministros Gilberto Gil y Juca Ferreira lograron promover cambios significativos en el sector cultural brasileño. Desde la perspectiva de Reis (2013, p.86), las principales políticas desarrolladas en este periodo fueron las reformas administrativas responsables del establecimiento de estructuras importantes en el interior del MinC, como la implantación de nuevas secretarías (de *Articulação Institucional*, de *Políticas Culturais*, de *Economia Criativa*, de *Identidade e Diversidade Cultural*) y la transferencia de la *Agencia Nacional de Cinema* (Ancine) para el MinC en 2003.

Otra acción destacada es la ampliación del debate y de la participación social a través de la implantación del Consejo Nacional de Política Cultural reglamentado en agosto de 2005, pero instalado en diciembre de 2007. A partir del punto de vista de la participación social también se organizaron consultas a la sociedad civil a través de la Conferencia Nacional de Cultural.

Esta Conferencia es precedida por encuentros realizados en el ámbito de los municipios y de los estados, en los cuales se indican los representantes que participaron en la Plenaria Nacional, donde se reúnen propuestas y prioridades para el sector cultural (Reis,2013, p.87).

También es importante resaltar la iniciativa más importante del MinC: el Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía, Cultura Viva. Creado en 2004, el programa tiene como objetivo promover el acceso a los medios de producción y difusión cultural, y está dirigido a la población en situación vulnerable (estudiantes de escuelas públicas, sociedades indígenas, campesinos, *quilombolas*<sup>42</sup>, gays, lesbianas, transexuales, bisexuales, agentes culturales, artistas, profesores y militantes) que desarrollan proyectos contra la exclusión social y cultural (Reis, 2013, p.91).

Para Reis (2013,p.91), el programa Cultura Viva contribuye con la promoción de la descentralización de las políticas culturales en términos territoriales y temáticos. A través de una

---

<sup>42</sup> *Quilombolas*: es la denominación atribuida a los esclavos refugiados en quilombos o los descendientes de esclavos negros cuyos antepasados en el periodo de la esclavitud huyeron de los ingenios azucareros, fincas y propiedades para formar pequeños villorrios conocidos como quilombos. En Brasil se encuentran más de dos mil comunidades *quilombolas* que se mantienen activas y luchan por el derecho a la propiedad de sus tierras garantizado por la Constitución Federal de 1988.



de las principales acciones del programa, los *Pontos de Cultura*, el MinC empezó a actuar en otras regiones de Brasil que antes no se veían beneficiadas por esta institución.

Según el ex secretario de la Secretaría de Ciudadanía Cultural del MinC y creador del Programa Cultura Viva, Celio Turino (2013) durante este periodo:

Se cayó el velo de la invisibilidad y todo un país apareció. El *Ponto de Cultura* generó el fortalecimiento cultural en todo territorio junto a las comunidades, desencadenó procesos de autonomía, protagonismo y empoderamiento creativo y social. Cultura Viva es una macro red que unió y dio sentido a la inmensa red de *Pontos* diversos. Cada *Ponto* con su forma y modo de ser, pero todos con un punto en común: la unidad en la diversidad (Turino:2013).

Cabe destacar que el Programa Cultura Viva en el día 23 de julio de 2014 se ha convertido en una política de Estado. Según el Ministerio da Cultura (2014), esta nueva legislación garantiza la longevidad y los recursos para el fomento de nuevos *Pontos de Cultura*. La actual meta del PNC es establecer 15 mil *Pontos de Cultura* hasta 2020, distribuidos por más de mil municipios de todo el país.

#### **4.1.1 Sistema Nacional de Cultura y el Plan Nacional de Cultura**

Durante la campaña presidencial de Lula, la propuesta de creación del Sistema Nacional de Cultura (SNC) fue retratada en el documento “*A imaginação a serviço do Brasil*”<sup>4</sup>. En 2005 fue elaborada una Propuesta de Enmienda a la Constitución (PEC 416/2005) proponiendo su institución, y en 2012 la PEC 416 fue aprobada y pasó a ser identificada como Enmienda Constitucional nº 71/2012 (Reis,2013, p.95).

De acuerdo con Calabre (2014,p.149), la construcción legal del SNC tiene como objetivo crear una estructura institucional mínima que fomente la consolidación de las políticas culturales democráticas; además, propone una gestión cultural compartida entre el poder público y la sociedad civil.

Los entes federativos a su vez pueden sumarse al SNC siempre que constituyan sus respectivos sistemas provinciales y municipales de cultura. La adhesión es voluntaria y se realiza a través del término de adherencia (Reis, 2013, p.96). Actualmente, 25% de los municipios brasileños y 85,2% de los estados se han comprometido a participar en el SNC.

No obstante, según afirma Reis (2013, p.99), el SNC aún necesita ser reglamentado por una ley específica que deberá disponer su articulación con los demás sistemas nacionales y las políticas sectoriales del gobierno.

El SNC está constituido por: organismos gestores de cultura, consejos de política cultural, conferencias de cultura, comisiones intergerenciales, planes de cultura, sistemas de financiamiento a la cultura, sistemas de informaciones e indicadores culturales, programas de formación en el área de cultura, sistemas sectoriales de cultura y protocolo de adhesión (Reis, 2013,p.96).

De acuerdo con Reis (2013, p.96), el Consejo Nacional de Política Cultural (CNPC) que integra el SNC está activo desde 2007 y tiene como objetivo la presentación de una propuesta de formulación de políticas públicas que promuevan la articulación y el debate entre los distintos niveles de gobierno y sociedad civil organizada para el desarrollo y fomento de las actividades culturales en territorio brasileño.

Cabe resaltar que el CNPC es paritario y tiene representantes del poder público y de la sociedad civil; además está integrado por los siguientes entes: Plenario, Comité de Integración de Políticas Culturales (CIPOC), Colegiados Sectoriales (Artes Visuales, Circo, Culturas Indígenas, Culturas Populares, Bailes, Libro, Lectura, Moda, Música, Teatro), Comisiones temáticas o Grupos de trabajo, y Conferencia Nacional de Cultura (Reis, 2013, p.97).

Dentro de este panorama, el Plan Nacional de Cultura (PNC) es un instrumento fundamental de la estructura del SNC responsable de concretizar y a la vez conceptuar, organizar, estructurar e implementar las políticas públicas de cultura en todo Brasil.

Así como el SNC, el Plan Nacional de Cultura también está incluido en el Programa de Políticas Públicas de la Cultura divulgado durante la campaña de Lula. Sin embargo, fueron necesarios diez años hasta la aprobación del PNC y su puesta en vigor.

Desde 2003, el PNC está vinculado a la Secretaría de Políticas Culturales en el interior del MinC. La vigencia del Plan, que tiene una duración decenal, empezó el 02 de diciembre de 2010 y se terminará en 02 de diciembre de 2020 (Reis, 2013, p.162).

Según Reis (2013, p.172), el Plan presenta un Estado más actuante y decisivo en la efectividad de las políticas culturales en favor de la diversidad cultural; sin embargo, la ejecución de las metas del PNC depende de las demás estructuras del gobierno federal (estados y municipios).

A partir de este principio, el PNC se ha comprometido con el fortalecimiento de las políticas específicas de los sectores a través de los Planes Sectoriales Nacionales, que a su vez tienen como finalidad garantizar las especificidades propias de cada sector de la cultura y dirigir políticas públicas para cada segmento.

Actualmente, nueve sectores poseen planes sectoriales elaborados; entre ellos, el Plan Sectorial para las Culturas Indígenas.

#### **4.1.2 Plan Sectorial para las Culturas Indígenas**

En 2012 el Ministerio de Cultura publicó el Plan Sectorial para las Culturas Indígenas, que fue firmado en 2010 (vinculado al Plan Nacional de la Cultura), proyectado para ser llevado a cabo en diez años y sometido a evaluación cada dos años con el propósito de atender las demandas y necesidades de los Pueblos Indígenas.

Este plan opera con tres macroprogramas de acción. El primer macroprograma- Memorias, Identidad y Fortalecimiento de Culturas Indígenas- se divide en dos programas: 1) manutención y transmisión de saberes y prácticas indígenas, 2) Identificación, Registro y Difusión de las Culturas Indígenas. El segundo macroprograma es denominado como Cultura, Sostenibilidad y Economía creativa. El tercero prevé acciones de Gestión y Participación Social (Ministerio da Cultura, 2012, p.8).

La discusión sobre la inclusión de políticas específicas dirigidas a las culturas indígenas en el Plan Nacional de Cultura del MinC surge como consecuencia de dos circunstancias: la creación de la Secretaría de la Identidad y de la Diversidad Cultural (SID) en 2003, la cual tiene como objetivo implementar políticas públicas para la diversidad cultural brasileña conforme la convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales adoptada por la Asamblea General de la Unesco en 2005 y promulgada en Brasil por el decreto ley nº6.117 de 1 de agosto de 2007; y de la producción del documento “*Diretrizes para a formulação de uma política cultural referente aos Povos Indígenas*” en el marco del Foro Cultural Mundial (FCM) en 2004 (Ministerio da Cultura, 2012, p.92).

Durante el FCM participaron representantes de los Pueblos Indígenas con el propósito de discutir la creación de una política pública de cultura para las sociedades autóctonas. De acuerdo

con el Ministerio da Cultura (2012, p.93), hasta entonces en Brasil no había una política de protección, promoción, fortalecimiento y valorización de las culturas indígenas de Brasil.

Con base en la directriz establecida durante el evento, el MinC en el día 19 de abril de 2005 instituyó el Grupo de Trabajo (GT) para las culturas indígenas con la finalidad de profundizar en la discusión y contribuir a la construcción de políticas públicas para las culturas indígenas.

El GT, compuesto por representantes de distintas organizaciones indígenas, ONG's indigenistas, universidades y representantes de dos secretarías del MinC, actuó a lo largo de cuatro años. Durante este periodo fueron desarrolladas diversas acciones dirigidas a los Pueblos Indígenas en el MinC: la creación del Premio Culturas Indígenas, la conquista de una plaza para un representante de los Pueblos Indígenas en el plenario del Consejo Nacional de Políticas y Culturales y la instauración de un Colegiado Sectorial para Culturas Indígenas que posteriormente se convertiría en otro GT (Ministerio de Cultura, 2012, p.95).

De acuerdo con el Ministerio de Cultura (2012, p.96), una de las primeras acciones sugeridas por este Grupo de Trabajo e implementada por el SID/MinC fue la realización de un Taller de elaboración participativa de proyectos para líderes indígenas. En 2007, fue producida y difundida una campaña publicitaria de valoración de las culturas de los Pueblos Indígenas en la televisión e Internet realizada durante la Semana de la Cultura en el MinC.

También en el mismo año tuvo inicio el Premio Culturas Indígenas con el objetivo de valorizar las iniciativas desarrolladas por las sociedades indígenas, sus líderes y organizaciones indígenas dirigidas a la promoción, fortalecimiento, intercambio y difusión de la cultura de los pueblos autóctonos.

La premiación es innovadora debido a los cambios burocráticos en la presentación de las propuestas; los postulantes pueden describir la iniciativa oralmente y atribuir el derecho colectivo al proyecto. Además, los recursos son directamente transferidos a la sociedad indígena ganadora (Ministerio da Cultura, 2012, p.97).

La secretaría, además de los proyectos Video Indio Brasil y *Ava Marandu*, también promovió otras actividades dedicadas a la producción audiovisual, como la *Mostra Brasil Indígena* (2007) en el cine *Cinamateca Brasileira* en São Paulo. No obstante, una de las acciones más destacadas por el MinC son los *Pontos de Cultura Indígenas* llevados a cabo desde 2004.

Los *Pontos de Cultura Indígenas* forman parte del Programa Cultura Viva. Desde su implementación, organizaciones indígenas e indigenistas se presentan a las convocatorias. Entre 2005 y 2007, el MinC estableció un convenio con 23 proyectos de *Pontos de Culturas Indígenas* (11 propuestas por organizaciones indígenas y 12 por organizaciones indigenistas), y en 2010 con 30 *pontos de cultura indígenas* en tierras indígenas localizadas en el Acre, Amazonas y Rondônia (Ministerio de Cultura, 2012, p.104).

De acuerdo con el Ministerio de Cultura (2012, p.105), otra iniciativa destacable fue el Programa de Promoción de la Artesanía de la Tradición Cultural (Promoart), vinculado al Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Iphan). El Promoart tiene como finalidad valorar la artesanía producida por sociedades indígenas tradicionales, preservar las formas locales de hacer, y desarrollar estrategias de distribución e inserción de estos productos en el mercado a partir de un sello de denominación de origen.

Otra conquista de la Constitución Federal de 1988 en el artículo nº 216 fue la ampliación del concepto de patrimonio cultural a partir de la inclusión de la noción de cultura inmaterial. A partir de este marco legal, el MinC creó el Programa Nacional del Patrimonio Inmaterial (PNPI), encargado de la realización de inventarios y bienes culturales, de la elaboración y ejecución de los planes de protección de los bienes culturales registrados y de la promoción del patrimonio inmaterial a través de convocatorias de fomento de proyectos (Ministerio de Cultura, 2012, p.106).

La mayoría de las demandas de registro de los referentes culturales suelen ser presentadas por los Pueblos Indígenas a las organizaciones indígenas o indigenistas que a su vez dirigen la solicitud al Poder Público. Posteriormente, cuando los bienes culturales son registrados, el Ministerio se compromete a fortalecer las condiciones sociales y materiales de transmisión y reproducción sociocultural que favorecen su existencia (Ministerio de Cultura, 2012, p.108).

Dentro de este contexto, una de las políticas patrimoniales dirigidas a la preservación del patrimonio cultural brasileño que también beneficia las culturas indígenas es el Inventario Nacional de la Diversidad Cultural (INDL), desarrollado por el Grupo de Trabajo de la Diversidad Lingüística (GTDL).

Según el Ministerio de Cultura (2012, p.110): “el INDL es un instrumento de identificación, documentación, reconocimiento y valoración de las lenguas vinculadas a la identidad, a su utilidad y a la memoria de los distintos grupos que forman la sociedad brasileña”.

Su objetivo es mapear, caracterizar y dar a conocer la pluralidad lingüística brasileña con la finalidad de colaborar con la valoración y la permanencia de estos idiomas.

#### **4.1.3 Vídeo Indio Brasil y *Ava Marandu- Os Guarani convidam***

Entre las acciones financiadas por el SID/MinC durante el Gobierno Lula se encuentran los proyectos Video Indio Brasil y *Ava Marandu- Os Guarani convidam*.

La idea de realizar el Vídeo Indio Brasil (VIB) nació durante el ciclo de cine que integraba el programa del 4º Festival de Cine de Campo Grande (Mato Grosso do Sul), FestCine Pantanal en 2007, realizado por el cine CineCultura (Campo Grande/MS).

De acuerdo con la coordinadora del *Pontão de Cultura Guaikuru* y del VIB en 2009, Andréa Freire, la creación del VIB se dio debido a la urgencia de dar visibilidad a la cultura indígena de Brasil, y en especial de Mato Grosso do Sul, a través de la producción audiovisual a favor de la inclusión social de los Pueblos indígenas:

Había la necesidad de hacer viable los encuentros y las relaciones entre mundos que casi nunca se encontraban, especialmente entre indígenas y población en general, a partir de la premisa de la defensa y la valoración de los derechos de los Pueblos Indígenas y su trayectoria de afirmación de ciudadanía en un momento en el cual la muerte<sup>43</sup> imperaba en las aldeas, al lado de nuestras ciudades.

El objetivo principal del proyecto Video Indio Brasil fue dar a conocer la representación y la autorepresentación de los Pueblos Indígenas en el cine y la prensa, según afirmó Freire: La idea principal fue realizar en el Estado brasileño, con la segunda mayor población indígena del País, un ciclo que reuniera las principales producciones audiovisuales sobre el tema, producidos en Brasil y en otros lugares del mundo que tuviesen la capacidad de revelar la imagen de los Pueblos Indígenas por ellos mismos y también por los productores no indígenas, y a la vez, debatir sobre la imagen de estos pueblos reflejados en los grandes medios.

Nilson Rodrigues, coordinador del evento en 2008 complementó:

---

<sup>43</sup> Según el Informe Violencia Contra los Pueblos Indígenas realizado por el Consejo Indigenista Misionero (CIMI) 2006-2007, en 2007 hubo un aumento en 99% del número de indígenas asesinados en Mato Grosso do Sul, 53 homicidios en 2007 y 27 en 2006. En todo Brasil, el número de indígenas asesinados aumentó 64% entre 2006 y 2007, pasando de 57 a 92 casos. El informe también destaca el impacto del aumento de las fábricas de etanol en el cotidiano de los Pueblos Indígenas de Mato Grosso do Sul.

El Video Indio Brasil considera que el recurso audiovisual constituye un instrumento cada vez más importante para revelar la identidad y las tradiciones de las poblaciones indígenas, con el propósito de perfeccionar el conocimiento del patrimonio material e inmaterial brasileño en lo que se refiere a las diferencias y la diversidad cultural.

En Mato Grosso do Sul, la sede del proyecto en 2008, 2009 y 2010 fue el cine CineCultura (Campo Grande/MS). La primera edición del evento contó con la presencia de diez mil personas y tuvo una importante repercusión en los medios de comunicación.

Las películas también fueron presentadas en universidades, ONG's y asociaciones de Campo Grande y Dourados (Mato Grosso do Sul). Además de estas instituciones no indígenas, en 2008 las producciones fueron exhibidas en las aldeas urbanas Marçal de Souza y Água Bonita (ambas ubicadas en Campo Grande/MS).

#### **4.1.3.1 Video Indio Brasil 2009**

Debido al éxito de la edición de 2008, el Video Indio Brasil 2009 además de Campo Grande, Corumbá y Dourados abarcó cuatro ciudades más de Mato Grosso do Sul: Sidrolândia, Caarapó, Bonito y Coxim. Durante esta edición se realizaron 275 actividades.

La segunda edición empezó el día 10 de agosto y terminó el día 16. Más que en el pasado año, el evento reunió a quince mil personas, entre ellos cuarenta invitados de diversas regiones de Brasil y del mundo.

Durante el acontecimiento se exhibió la exposición de las fotografías de la serie “Cineastas indígenas” que retrata los bastidores de los audiovisuales producidos por el *Video nas Aldeias*.

Cabe destacar que el *Video nas Aldeias* es un proyecto precursor en el área de la producción audiovisual indígena en Brasil. El objetivo de esta iniciativa en sus primeros años era apoyar las luchas de los Pueblos Indígenas a partir del fortalecimiento de sus identidades y sus patrimonios territoriales y culturales por medio de los recursos audiovisuales y de la producción compartida con los grupos étnicos a los que va dirigido el proyecto. No obstante, en la actualidad el proyecto se dedica a la formación de realizadores y colectivos indígenas de cine con enfoque

en la producción y divulgación de vídeos dirigidos especialmente a la población no indígena (Klein, 2013, p.21).

#### **4.1.3.1.1 Talleres de cine**

El breve curso de formación audiovisual durante esta edición dirigido a 25 indígenas fue organizado por el cineasta quechua, Iván Molina, el reconocido cineasta no indígena Joel Pizzini, director de la película “500 almas<sup>44</sup>” el cineasta bororo (Mato Grosso/Brasil) asociado al Centro de Documentación Digital e Investigación Compartida (Cedipp), Paulinho Kadojeba y el cineasta xavante (Mato Grosso/Brasil) asociado al *Video nas Aldeias*, Divino Tserewahú.

El criterio de selección de los profesores para el curso se basó en la experiencia de los cineastas con la realidad y cultura indígena y en la trayectoria en la enseñanza del audiovisual en otras zonas de Brasil. El taller, realizado en la sede del *Pontão de Cultura Guaikuru* en Campo Grande (Mato Grosso do Sul), tuvo una duración de diez días, ocho horas diarias y ochenta horas totales. Durante este periodo, los alumnos trabajaron temas como encuadramiento, elaboración de guión y otros elementos de la producción cinematográfica.

Paralelo a los talleres de formación en cine y la exhibición de películas se realizó el seminario “El imagen de los Pueblos Indígenas en los Medios”. Las discusiones estuvieron marcadas por la presencia de diversos representantes indígenas de Brasil y de otros países, representantes del gobierno e investigadores.

#### **4.1.3.1.2 Exhibición de audiovisuales**

Además de producciones occidentales, también se exhibieron producciones indígenas nacionales e internacionales, entre ellas se destaca el estreno en Campo Grande de la polémica

---

<sup>44</sup> Film que trata sobre el proceso de reconstrucción de la memoria y afirmación de la identidad del Pueblo Guató.



película *Birdwatchers* (título en portugués *Terra Vermelha*) con dirección del chileno-italiano Marcos Bechis, y protagonizada por autóctonos de las tierras indígenas Guyaroká y Panambizinho. La producción retrata el conflicto entre un grupo Kaiowá y Guaraní y un terrateniente mientras su esposa guía a grupos de turistas interesados en la flora y fauna de la región y en los indios nativos.

Desde este día perdura el impacto de *Birdwatchers* en el público indígena y también en el no indígena. A mi parecer (no indígena) esta producción trajo a la superficie nuevos elementos para la discusión con respecto al contexto en el cual están insertos los Kaiowá y Guaraní, como por ejemplo la organización de los grupos étnicos a la hora de retomar sus territorios tradicionales, la violencia utilizada por grandes terratenientes, los problemas causados por el confinamiento de los autóctonos en pequeñas extensiones territoriales (como el alcoholismo y el suicidio), el conflicto vivido por los jóvenes entre la tradición y la modernidad, entre otros.

No obstante, me di cuenta de que para muchos representantes del Pueblo Guaraní presentes (con excepción de los indígenas protagonistas de la película) en el estreno, esta producción no ha aportado una visión más certera, más cercana a la realidad de las sociedades Kaiowá y Guaraní; al contrario, ha difamado aún más sus imágenes, conforme afirmó el profesor y realizador Kaiowá Eliel, durante su participación en la mesa “El impacto de la imagen de los Pueblos Indígenas construida por los medios” en el marco del seminario “El imagen de los Pueblos Indígenas en los Medios” :

Yo exhibí esta película *Terra Vermelha* en la aldea (T.I Caarapó). Esta escena con sexo<sup>45</sup> es una violencia para nosotros. Una persona no indígena haciendo esto es una cosa, pero traduciendo esto a nuestro idioma es otra (...) En la lengua materna, las informaciones se acercan más. Nosotros tenemos una manera propia de manejar esto (cuestiones relacionadas al sexo). La comunidad fue poco consultada en relación al guión.

Posteriormente, profesores y estudiantes indígenas del Grado Intercultural Indígena *Teko Arandu* de la *Universidade Federal da Grande Dourados* (UFGD) analizaron la producción de Bechis y produjeron el artículo “*O filme que não acabou: leituras da Terra Vermelha a partir dos olhos Guaraní e Kaiowá*”.

---

<sup>45</sup> Escena en que una mujer indígena mantiene relaciones sexuales con el capataz de la finca para robar su arma de fuego.

De acuerdo con el artículo, los estudiantes Kaiowá y Guaraní se mostraron indignados con el resultado de la película. Esta indignación refleja la tensa relación entre los puntos de vista del indígena y del no indígena: “las narrativas (de los indígenas) resaltaron las situaciones y palabras (de la película) más propensas a producir prejuicios que a disminuirlos; por ejemplo, el uso de palabrotas, que según ellos no forman parte de la cultura indígena (Barboza et al., 2009, p.3)”.

Para los profesores del *Teko Arandu* (co-autores y orientadores en este trabajo), la reflexión de *Birdwatchers* de los estudiantes indígenas comprueba que desde la perspectiva Kaiowá y Guaraní la ficción y la realidad están directamente conectadas:

Las interpretaciones demostraron que la película es percibida como parte constituyente de la propia vida de las alumnas y de los alumnos, y no como si el film fuera una simple producción de entretenimiento (...) que se disocia de lo cotidiano (la separación entre el vivir y el entretenimiento es impensable); la película, en este sentido, no participa de un llegar pero sí de un ser y estar (Barboza et al. 2009, p.1).

Esta serie de críticas sobre la película de Bechis lleva a constatar que la exclusión en la que vive el Pueblo Guaraní y el escaso respeto a la diversidad cultural de la sociedad brasileña dificulta la interacción y la comunicación entre las poblaciones indígenas y cineastas, periodistas y comunicadores occidentales en general. Esta situación es consecuencia de las distintas cosmovisiones de los autóctonos y de los profesionales, basados en marcos de referencia distintos culturalmente.

Por otro lado, estos comentarios nos ofrecen pistas para comprender el tipo de cine que los Kaiowá y Guaraní pretenden construir, a través de la producción de películas que favorezcan la visibilidad de la diversidad indígena y que revelen una imagen positiva de la realidad indígena según sus preceptos culturales.

#### **4.1.3.2 Repercusión del VIB en la sociedad indígena y no indígena**

De acuerdo con Freire, el VIB tuvo un amplio eco en la prensa dado a la reacción positiva de la población no india en general, con excepción de los terratenientes y productores rurales del Estado:

El impacto fue grande en ambas partes (población indígena y no indígena). Hubo repercusión en los medios y en la prensa de Mato Grosso do Sul. La población no indígena se mostró sorprendida al entrar en contacto con la riqueza cultural del universo indígena, contraria a la imagen peyorativa y llena de prejuicios difundida por la campaña creada por las estructuras de poder de la sociedad brasileña a la cual son sometidos los indígenas. Hubo también reacciones contrarias por parte de los terratenientes y productores rurales en Campo Grande, que se manifestaron en contra de lo que estaba ocurriendo, intentando deslegitimar el posicionamiento de los Pueblos indígenas y su participación durante las actividades.

El evento también contó con la participación activa de la población indígena, representada por distintas generaciones: niños, jóvenes, adultos y ancianos. Desde la perspectiva de la coordinadora, los resultados de estos participantes fueron satisfactorios:

Pudimos percibir que a lo largo de las actividades, ellos se hacían visibles, afirmaban sus posicionamientos en un ambiente favorable, en el cual sus culturas estaban enfocadas positivamente, donde había espacio para hablar y escuchar. Especialmente cuando tenían contacto con las películas de Pueblos Indígenas de otras regiones brasileñas, han podido percibir el sentido del audiovisual como instrumento para afirmación y divulgación de su identidad y como una forma de perpetuar sus conocimientos y formas de hacer para las próximas generaciones.

Las películas producidas durante esta edición se encuentran actualmente disponibles en DVD y en el canal de *Youtube* de la Ascuri. Las copias en DVD fueron distribuidas acerca de trescientos participantes indígenas y no indígenas, entre ellos, antropólogos, periodistas, productores y directores de cine, profesores, estudiantes, gestores públicos y autoridades políticas, activistas de los derechos humanos, fundaciones de cultura de Campo Grande y otras ciudades de Mato Grosso do Sul, secretarías de la educación, Funai, Ministerio de Cultura, Ministerio de Turismo, *Pontos de Cultura* de Mato Grosso do Sul y de otras regiones brasileñas.

Conforme las informaciones aportadas por Freire, en 2010 el *Pontão de Cultura Guaikuru* dio continuidad a los conceptos y prácticas iniciadas en el Video Indio Brasil 2009 durante la realización del proyecto *Ava Marandu- Os Guarani convidam*.

#### **4.1.3.3 Ava Marandu- Os Guarani convidam**

El “*Ava Marandu- Os Guarani convidam*” fue un proyecto cultural que tuvo su inicio el 1 de enero y se concluyó el 30 de junio de 2010, y consistía en la realización de una serie de actividades con enfoque en los derechos humanos del Pueblo Guaraní. Esta iniciativa tuvo 15.000 participantes directos y 60.000 indirectos.

El objetivo del proyecto fue sensibilizar a la población en general de las graves violaciones de los derechos humanos que afligen a los Guaraní, Kaiowá y Ñandeva de Mato Grosso do Sul, además de promover la reflexión sobre el confinamiento social y cultural al cual están sometidos estos grupos étnicos a través de la valoración cultural a partir de acciones destinadas al fortalecimiento de la autoestima, sobre todo de los jóvenes.

El fortalecimiento de la identidad étnica y el protagonismo de los Kaiowá y Guaraní, la concienciación de la población no indígena sobre la cultura indígena, la constitución de espacios de intercambio de experiencias entre estos grupos étnicos y la población no indígena también se sumaron a los objetivos del *Pontão de Cultura Guaikuru*.

La expectativa acerca del proyecto era la creación de una nueva percepción de las futuras generaciones indígenas sobre la cultura, los valores y los derechos de los Pueblos Guaraní “como integrantes de colectividades indígenas y como ciudadanos brasileños a partir de una discusión más profundizada sobre la cuestión indígena en Mato Grosso do Sul y la ampliación del debate sobre la diversidad cultural en Brasil” (Ava Marandu: 2010).

##### **4.1.3.3.1 Origen del proyecto**

En 2005, el Gobierno Federal Brasileño, para hacer frente al alto índice de desnutrición entre niños Kaiowá y Ñandeva/Guaraní, creó el *Comité Gestor de Políticas Indigenistas do Cone Sul de Mato Grosso do Sul*, que desde entonces mantuvo un diálogo permanente con las familias indígenas y los diversos sectores involucrados en la cuestión indígena. Durante este proceso surgió la demanda de una acción cultural de impacto dirigida a los Guaraní y a la sociedad no indígena. Las Naciones Unidas, por su parte, manifestaron su apoyo y se encargaron de invitar a artistas, atletas y personalidades como sus embajadores para participar en el evento.

El *Pontão de Cultura Guaikuru* fue el responsable de poner en marcha esta acción cultural a través de la promoción de las culturas indígenas de Mato Grosso do Sul a partir de la realización de programas de capacitación dirigidos a las comunidades Kaiowá y Guaraní.

#### **4.1.3.3.2 Programa *Ava Marandu- Os Guaraní convidam***

El proyecto incluyó la realización de talleres de cine y fotografía en las tierras indígenas, concursos sobre cultura y derechos humanos, la publicación de la cartilla sobre la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (en tres idiomas: portugués, español y Guaraní), acción cultural en las escuelas, muestras, exposiciones, manifestaciones y conciertos de artistas en pro de la cultura y los derechos del Pueblo Guaraní.

#### **4.1.3.3.3 Concursos sobre la cultura y los Derechos humanos del Pueblo Guaraní**

Los organizadores pretendían con la realización de los concursos promover el acercamiento al tema indígena a través del registro e interpretación de la realidad indígena de estudiantes, profesores autóctonos y otros representantes de la sociedad no indígena.

El concurso de redacción, poesía, cómic y dibujo estuvo dirigido a estudiantes y profesores de los institutos de Brasil y del Mercosur. Cada escuela era responsable de la selección de tres participantes. Al final, el estudiante, su tutor y la escuela fueron premiados con ordenadores portátiles.

El concurso para la producción de Cartilla Ilustrada sobre la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas tuvo 6000 participantes de Brasil y de los demás países del Mercosur. De acuerdo con uno de los coordinadores del evento, Belchior Cabral, una comisión de representantes Guaraní fue la encargada de elegir el vencedor. El ganador, además de ver su obra publicada, recibió un premio de R\$ 5.000,00<sup>46</sup>. Posteriormente, fueron distribuidas tres mil unidades del material.

---

<sup>46</sup> Equivale a € 1.160

#### 4.1.3.3.4 Talleres de Cine y Fotografía en las aldeas

Fueron realizados doce talleres de cine y fotografía en las tierras indígenas de MS durante el periodo de febrero hasta abril de 2010. Conforme la descripción del proyecto:

Los talleres son destinados a la instrumentalización de los Guaraní para el registro, la documentación, expresión y difusión del universo cultural y humano de la cultura indígena; o sea, plantando las semillas de un proceso estratégico de dominio de herramientas y nuevas tecnologías en favor del fortalecimiento de la identidad y promoción de la cosmología Guaraní. (Ava Marandu:2010)

En total, siete aldeas fueron contempladas: Guyra Roká, Te'Yikue (Caarapó/MS), Panambizinho, Jaguapiru (Dourados/MS), Yvy Katu (Japorã/MS), Amambaí (Amambai/MS) y Jaguaripe (Tacuru/MS).

Los líderes indígenas, durante la *Aty Guasu*, fueron los responsables de seleccionar las Tierras Indígenas dónde se realizaron los talleres de cine y fotografía, según afirmó Freire: “De modo general, todas las actividades del proyecto fueron discutidas con los líderes indígenas que estuvieron presentes en todas las fases de elaboración y ejecución. Consulta y cooperación orientaron la relación entre el *Pontão Guaikuru* y Pueblo Guaraní”.

Los talleres de fotografía fueron organizados por los fotógrafos no indígenas Leonardo Prado, Elis Regina y Vânia Juca. Con excepción del cineasta no indio Mauricio Copetti, la organización del evento mantuvo los mismos profesores del VIB 2009 responsables de preparar el taller de cine en el Ava Marandu- Pizzini, Iván y Gilmar- debido al “éxito en la conducción, la metodología aplicada y los resultados alcanzados”, afirmó Freire.

Los nueve vídeos y las fotos producidas durante el curso posteriormente fueron presentadas en la feria cultural realizada el 15 de mayo del mismo año.

---

#### 4.1.3.3.5 Acción Cultural en las escuelas

En Campo Grande, desde el día 10 al 14 de mayo, se llevó a cabo una semana de acción cultural en las escuelas, universidades y espacios públicos con el objetivo de sensibilizar a los ciudadanos y promover la cultura Guaraní. Durante este periodo, los líderes Guaraní se trasladaron a las escuelas para invitar a los niños y jóvenes a participar de las actividades realizadas en los patios de recreo y en los espacios públicos, museos y plazas.

La Universidad Católica Dom Bosco (UCDB) fue sede del Seminario “Cultura y Derechos Humanos”, que contó con la participación del cacique de la tierra indígena Jaguapiru, Getulio Oliveira, y del importante antropólogo Bartomeu Melià, entre otros.

También se realizó un taller de percusión a cargo del grupo *Tambores do Tocantins* (Tocantins/Brasil), y una serie de representaciones en las escuelas y plazas de Campo Grande: el concierto del grupo de rap Kaiowá y Guaraní Brô MC's, y funciones teatrales: “*Bichos do Brasil*” de la Compañía de Teatro Pía Fraus (São Paulo/SP); “*Tekoha -Ritual de vida e morte do Deus Pequeno*” que narra la trayectoria de vida del líder indígena Guaraní Marçal de Souza, de la Compañía de Teatro Imaginario Marancangalha (Campo Grande/MS); y “*Romance do Vaqueiro Benedito*” del grupo Mamulengo Presepada (Distrito Federal/Brasilia).

En el *Museo das Culturas Dom Bosco*, la población de las T.I. Kaiowá y Guaraní tuvieron acceso a la exposición fotográfica y a los vídeos producidos por los jóvenes Guaraní durante los talleres.

#### 4.1.3.3.6 Concierto “Cultura y Derechos Humanos del Pueblo Guaraní”

El gran concierto con la participación de artistas reconocidos, como Nação Zumbi y Milton Nascimento entre otros, tuvo lugar en Campo Grande en el día 15 de mayo de 2010. Conforme Freire, las acciones culturales tuvieron muy buena repercusión, favorecida por la amplia participación y cobertura mediática: “Muy positivo. La participación de importantes artistas, como Milton Nascimento en el proyecto tuvo un gran impacto en la población en general, ya que el artista fue bautizado por 36 chamanes, pero también por la repercusión en los medios”.

#### **4.1.3.3.7 Website *Ava Marandu***

En la página *web* del proyecto fueron publicados textos, imágenes, fotografías, vídeos, declaraciones, entrevistas y enlaces de otras fuentes de información que tratan sobre la cultura Guaraní, la trayectoria de estos pueblos y sus aspectos contemporáneos.

El propósito del sitio *web* fue divulgar el *Ava Marandu*, además de informar sobre la cultura de estos grupos étnicos y de ser utilizado como base de datos para investigadores y estudiantes. No obstante, actualmente este sitio *web* esta inactivo.

#### **4.1.3.3.8 Documental *Ava Marandu***

El documental fue producido para su divulgación en las redes de televisión y para su distribución en Brasil y otros países. Sin embargo, hasta la actualidad el vídeo sólo ha sido divulgado por una emisora televisiva de Paraguay.

El vídeo institucional retrata las etapas del proyecto, comenzando por el acompañamiento de la delegación de representantes Guaraní de Mato Grosso do Sul que se dirigían al Primer Encuentro de los Pueblos Guaraní de América Latina realizado en la Tierra Indígena Añetete (Diamante D'Oeste/Paraná- Brasil).

En esta ocasión fueron entrevistados representantes públicos, especialistas y líderes indígenas. Durante el encuentro, las autoridades de Brasil y Paraguay se comprometieron a demarcar los territorios indígenas, y preservar la cultura y los Derechos humanos de los Pueblos Guaraní.

La segunda parte de la producción corresponde a un breve contexto de la región de Dourados, el núcleo del problema indígena de Mato Grosso do Sul. Por un lado, los campamentos indígenas al borde de las carreteras, y por otro lado, la reserva indígena y su contexto de violencia y miseria.

La situación de los indígenas contrasta con el “progreso” económico de la ciudad basado en el agro-negocio. Para retratar este panorama, se presentaron tomas de las fincas productivas, del ganado y de la soja que discrepan con la realidad de miseria en la cual sobreviven comunidades como Laranjeira Ñanderu (Rio Brillhante/MS). También fueron entrevistados el



líder de esta T.I, Ava Jeguaka Roky, y los moradores de la ciudad de Dourados, que hablaron sobre su percepción sobre los indígenas.

La tercera parte de esta película retrata los talleres de fotografía y cine, que, de acuerdo con el video del proyecto, representan “una forma de recuperar la dignidad de los Guaraní de la región”. Las imágenes del curso en las comunidades son intercaladas con entrevistas a los líderes de cada T.I al que va dirigido el proyecto y a los jóvenes participantes.

El documental finaliza con una serie de frases intercaladas con las imágenes, que merecen ser destacadas: “Ellos son la nuestra raíz”, “Los jóvenes tienen que aprender las cosas de los blancos, las cosas de los indígenas también. Ellos quieren participar, ellos son brasileños, ellos quieren sus territorios”, “Ellos quieren vivir en paz”. Estas citas, aunque sean necesarias, demuestran que lo obvio aún tiene que ser enseñado y reafirmado a la sociedad occidental.

#### **4.1.3.4 Video Indio Brasil 2010**

Un mes después del *Ava Marandu*, el día 31 de julio, empezó la tercera edición del Video Indio Brasil que tenía como finalidad dar continuidad y ampliar las experiencias de las ediciones pasadas. El evento, que esta vez incluyó ciento once ciudades brasileñas, terminó el día 7 de agosto.

##### **4.1.3.4.1 Exposición fotográfica, seminario y exhibición de películas**

En esta edición fue presentada la exposición fotográfica producida por los Guaraní sobre el cotidiano en las tierras indígenas durante el proyecto “*Ava Marandu- Os Guarani convidam*”. Paralelo a la muestra, también se realizó el seminario “La imagen de los Pueblos Indígenas en el siglo XXI”, que trató temas como la representación del indio en la prensa, la difusión de contenidos audiovisuales indígenas en la televisión pública, la televisión digital como alternativa para la promoción de la diversidad cultural brasileña, el papel del periódico y el espacio reservado a la cuestión indígena y el empoderamiento de los Pueblos Indígenas de Mato Grosso do Sul a través del uso de Internet y de las tecnologías audiovisuales.

Durante las discusiones predominó la participación de representantes indígenas del estado, entre ellos, realizadores indígenas y actores de la película *Birdwatchers*, con excepción del representante de la web *Índios on-line*<sup>47</sup> (Bahia/Brasil), Jaborandy Tupinambá.

Igual que en 2009, durante la exhibición de los audiovisuales sobre la temática indígena prevalecieron las producciones del proyecto *Video nas Aldeias*; solamente una película producida por los Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul fue exhibida: *Porahéi*.

#### 4.1.3.4.2 Talleres de cine

En esta ocasión, los talleres de producción audiovisual estuvieron a cargo de Gilmar, Iván, Tserewahú y Kadojeba. Además de organizar los talleres, Gilmar también produjo el vídeo promocional del evento.

El taller de cine dirigido a veinticinco indígenas de las tierras indígenas de Mato Grosso do Sul y Mato Grosso, fue realizado en la Universidad *Católica Dom Bosco* y en el Nepi. Esta formación tuvo una carga horaria de 64 horas, distribuidas en ocho días de curso. Las clases fueron estructuradas en dos módulos. Los contenidos estudiados fueron: producción, edición, montaje, fotografía, sonido, guión, capacitación de recursos y elaboración de los proyectos audiovisuales.

---

<sup>47</sup> *Índios on-line* se trata de una red online coordinada por representantes de los grupos étnicos brasileños, Makuxi (Roraima), Pankararu (Pernambuco), Kariri-Xocó (Alagoas) y Pataxo hã hã hãe (Bahia) que tiene como objetivos: promover el acceso a la información y la comunicación de distintos Pueblos Indígenas; estimular el diálogo intercultural; rescatar, preservar, actualizar y valorar las culturas indígenas; promover el respeto a la diferencia; conocer y reflexionar sobre la realidad de las poblaciones indígenas; divulgar por Internet documentos en formato de texto, foto o video sobre diversas etnias indígenas para todo Brasil y para el mundo; complementar y enriquecer los procesos de educación diferenciada indígena; y por último, fomentar la calificación y formación de los sujetos indígenas para asegurar sus derechos.

#### 4.1.3.5 Video Indio Brasil 2011 y 2014

En 2011, un año después de la realización del Foro para Inclusión Digital Indígena (Fida), mientras me preparaba para realizar mi trabajo de campo en las aldeas, acompañé a Gilmar al Museo da *Imagem e Som* en la *Fundação de Cultura* (Campo Grande/MS) para una reunión con uno de los organizadores del Video Indio Brasil.

Gilmar (así como la gran mayoría de mis informantes) se mostraba muy desilusionado con las iniciativas anteriores y la organización del evento; la *Fundação de Cultura*, por su parte, manifestaba preocupación por cumplir sus metas.

Más adelante, mientras producíamos el documental “*Jepe’yta-* la leña principal”, nos llegó la noticia de que efectivamente se estaba realizando el VIB 2011. Al ser preguntados si sabían de la realización del evento, los realizadores indígenas y participantes de las ediciones pasadas nos dijeron que no.

Según las noticias sobre la edición de 2011, durante el evento que ocurrió entre los días 19 al 23 de diciembre, se exhibieron películas producidas por indígenas y no indígenas que tenían la cuestión indígena como tema principal. La exhibición ocurrió en el *Museo da Imagem e do Som* de Mato Grosso do Sul.

Esta vez fueron presentados los vídeos producidos durante las ediciones anteriores del Video Indio Brasil y *Ava Marandu- Os Guarani convidam*, y las producciones de *Video nas Aldeias*. Sin embargo, no hubo exposición fotográfica ni tampoco el seminario de discusión sobre la imagen de los Pueblos Indígenas.

Tres años después, en 2014 se realizó el Video Indio Brasil. Esta vez, la sede del evento fue el Cine Cultura de Brasilia (Distrito Federal/Brasil). Distinto a la edición pasada, que priorizó la exhibición de películas de los realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul, el foco del evento en 2014 fue la exposición de producciones con temáticas indígenas de todo el país. Entre las películas presentadas, solamente una de ellas representaba a los realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul: el film “*Puítý vai ao cinema*”, producido en el marco del Video Indio Brasil de 2010.

El VIB 2014 también dedicó un espacio a la muestra de fotografía “La imagen del indio”, y la discusión sobre temas relacionados con los Pueblos Indígenas, que contó con la presencia del realizador Kaiowá de la T.I Panambizinho, Abrisio.

#### 4.1.3.6 Falta de sostenibilidad de los proyectos y políticas culturales para Pueblos Indígenas

El Video Indio Brasil, aunque fue prolongado, no continuó con los talleres en formación en cine para jóvenes indígenas. Otra crítica a esta iniciativa fueron los discursos genéricos planteados en el ámbito del evento; es decir, no fueron reconocidas las especificidades étnicas de las sociedades indígenas presentadas.

Durante el ciclo de películas promovidas por el VIB, el trabajo realizado por el proyecto *Video nas Aldeias* fue más destacada que las producciones de los realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul; esto se debe a que estas obras se basan en un tipo de cine más cercano al estilo occidental, y por este motivo posibilita una mayor comprensión por parte del público no indígena. Este hecho contribuye a que los autóctonos del Estado no se sientan representados. Otro ejemplo del poco énfasis ofrecido a las cuestiones indígenas de la región en el proyecto fue la ausencia del programa cultural de MS en 2014.

El *Ava Marandu*, aunque responda a las necesidades de dar voz y una visión digna del saber y lucha del Pueblo Guaraní y de la concienciación de la población occidental (especialmente la sur-mato-grosense) sobre la violación de los derechos de estos grupos étnicos, no pudo prosperar debido a su corta duración (6 meses). Esto se debe a que los objetivos del proyecto están relacionados con las profundas desigualdades entre occidentales e indígenas en todos los ámbitos sociales de Mato Grosso do Sul. Cuando se le preguntó sobre la previsión de continuidad de este proyecto, Freire explicó que el contexto político vigente no contribuye a la realización de este tipo de iniciativas:

La realización del evento fue una tarea muy exigente elaborada a lo largo de los dos años anteriores a su realización, ya que era fundamental la unión de los socios de los ámbitos institucionales, de la sociedad civil y de los gobiernos municipal, estatal y federal. Brasil vivía un momento político distinto al actual, más favorable al debate de la cuestión indígena.

Esta entrevista fue concedida en 2014 durante el Gobierno Presidencial de Dilma Rouseff del PT (2011-2016), el Gobierno de André Puccinelli del Partido del Movimiento Democrático (PMDB) en la provincia de Mato Grosso do Sul (2007-2014) y el Gobierno del pastor evangélico Gilmar Olarte del Partido Progresista (PP) en la ciudad de Campo Grande (2014-2015).

El PMDB gobernó Mato Grosso do Sul durante 32 años pero en 2014 el estado pasó a ser gobernado por el Partido Social de la Democracia Brasileña (PSDB), con la elección del

productor rural Reinaldo Azambuja Silva (2015-vigente). Ya en el ámbito nacional, es el PMDB quien ocupa el mayor número de escaños en el Congreso Nacional. Gran parte de sus integrantes son miembros del Frente Parlamentar de la Agropecuaria, que tiene como objetivo principal defender los intereses del sector rural contrarios a los derechos indígenas. De acuerdo con Tubino (2013), la mayoría de los miembros de esta coalición son representantes de la región centro-oeste, principalmente de Mato Grosso do Sul.

Según el periodista (2013), entre las prioridades del grupo están la liberación de las tierras indígenas y *quilombolas*, la alteración de la legislación de la tierra para facilitar la compra por extranjeros y la negociación de las deudas de los representantes del *agrobusiness*. Solo en 2012, esta situación generó más de mil conflictos entre empresarios del agronegocio, empresas, inversores, sociedades indígenas y *quilombolas*.

Para la investigadora del Núcleo de Estudios de la Población (Nepo) de la Universidad Estatal de Campinas, Marta Maria do Amaral Azevedo, en una entrevista para el periódico *Correio da Cidadania* (2010), el problema de los territorios indígenas permanece sin solución debido la alianza entre el gobierno actual y el PMDB.

Para comprender este escenario político es importante señalar algunos aspectos históricos y característicos del PMDB y PSDB. El PMDB es el mayor partido político brasileño de orientación centrista, sucesor del Movimiento Democrático brasileño, que hizo oposición al régimen militar de 1964. Actualmente, el partido se basa en una estrategia fundamentada en el apoyo político en cambio de escaños en el congreso (Iclesias:2015).

El PSDB fue creado por disidentes del PMDB que no estaban de acuerdo con el poder creciente de José Sarney y Oreste Quércia dentro del partido. Inicialmente, el PSDB estaba formado por políticos considerados de centro-izquierda, tecnócratas del estado, intelectuales que lucharon contra la dictadura y sectores de la clase media urbana; pero con el paso del tiempo pasó a incorporar también representantes de los sectores más conservadores de la sociedad brasileña: policiales, ruralistas y líderes religiosos (Iclesias:2015).

Según Iclesias (2015), el PSDB se trata de un partido político que representa a la gran burguesía financiera que sigue las reglas neoliberales impuestas por el Consenso de Washington y por las grandes instituciones multilaterales, como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial.

Estas cuestiones políticas imposibilitan la realización de iniciativas favorables al empoderamiento del Pueblo Guaraní; por este motivo, aunque el Vídeo Indio Brasil y el *Ava Marandu* correspondan a un primer paso en dirección a la visibilidad de las sociedades autóctonas, al final no han favorecido una reflexión más profundizada por parte de la sociedad occidental respecto a las diferencias raciales y culturales, y tampoco han fomentado la toma de la palabra y de la imagen de las culturas indígenas de la juventud autóctona.

Otro factor que determina la ineficacia de estos proyectos son las distintas concepciones sobre la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por las sociedades indígenas y occidentales. Para el comunicador, cineasta boliviano y director del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (Cefrec) de Bolivia, Iván Sanjinés Saavedra (2013, p.36), el problema de estas iniciativas de promoción cultural es que, además de no responder a las necesidades concretas de las poblaciones indígenas, no son pensadas y planeadas como un proceso de uso consciente, necesario y político: “se les entregan cámaras, y se pone atención a cómo mira tal individuo o pueblo, cómo graba la cámara, etc., pero al final el indígena es tratado como un objeto, no como un sujeto, y muchas veces no se piensa en cómo responder a requerimientos concretos desde una visión de procesos”.

Durante esta investigación, fue posible comprobar que los proyectos realizados por la sociedad occidental con mayor aprobación de parte de la población Kaiowá y Guaraní son aquellos basados en investigaciones científicas, que son permanentemente discutidos y evaluados por todos los involucrados y que tienen una continuidad garantizada. No obstante, frente a la total invisibilidad de los Pueblos indígenas y otros sectores de la población brasileña marginados, son evidentes los avances en la reflexión y en la inversión en la cultura de forma más amplia durante el mandato de Lula y de Dilma.

Pese a ello, Reis (2013, p.179) afirma que la presencia del Estado aún no representa un gobierno efectivamente democrático en el ámbito cultural. Para Calabre (2014, p.155), este conjunto de propuestas innovadoras elaboradas por el MinC, destacadas en el escenario político brasileño, llegaron acompañadas de obstáculos que deben ser superados para que estas proposiciones sean efectuadas.

A partir de esta perspectiva, uno de los grandes desafíos del MinC es ampliar su área de actuación y reforzar su rol como organismo responsable de formular las políticas culturales. Ya

que a lo largo de mucho años las políticas dirigidas al sector cultural tenían como prioridad el patrimonio material, arte y eventos (Reis, 2013, p. 83).

Otros retos del MinC están relacionados con la infraestructura humana y material; también prevalecen los problemas relacionados con el acceso, las desigualdades regionales, la consolidación de políticas culturales en los Estados y Municipios, la formación de la mano de obra y las políticas de financiamiento, entre otros (Reis, 2013, p.84).

El Sistema Nacional de la Cultura, aunque haya sido aprobado en 2012, aún necesita ser reglamentado a través de una ley específica. Sin embargo, desde 2005 estados y municipios siguen firmando el Término de Adhesión al Sistema.

Por otro lado, la mayoría de los municipios tienen dificultades en la ejecución de sus planes de trabajo debido a la ausencia de conocimiento técnico en relación a la implantación de componentes, a la dependencia del legislativo para la aprobación de leyes relacionadas al Sistema y a la falta de comprometimiento de algunos alcaldes (Reis, 2013, p.101).

El Plan Nacional de la Cultura, a su vez, también fue duramente criticado en relación a su contenido debido a la falta de claridad de sus objetivos y de previsión de resultados del sector cultural brasileño a lo largo de los diez años de vigencia:

Es difícil pensar que el resultado después de diez años, de muchos debates y consultas a agentes distintos se convirtió en un instrumento que ha dificultado la composición de metas. La debilidad política (no únicamente técnica) de las instituciones y de los agentes (públicos, privados y civiles) vinculados al sector cultural quizás explique la actual situación. Una debilidad visible también durante la negociación y los acuerdos políticos para la definición de las prioridades (Reis,2013, p.183).

Conforme explica la autora (2013, p.189), la conclusión de los cuatro años de ejecución del plan es que solamente cerca de 9,53% de las metas son pasibles de ejecución, ya que el cumplimiento de los objetivos del PNC, además de los del MinC, también depende de los entes federativos y de las estructuras del gobierno federal a través de los planes territoriales de cultura y del Sistema Nacional de Cultura.

Según Calabre (2014, p.156), aún así estas acciones promovidas por el MinC activaron una serie de nuevos actores políticos (como las sociedades indígenas) a la vez que se crearon expectativas en relación a la implantación de nuevos modelos de gestión de las políticas culturales que, en caso de realizarse, alterarían la cultura política vigente.

No obstante, la lentitud y el retroceso político durante la aprobación de las propuestas ponen los procesos de carácter participativo y democrático vigentes en riesgo de ruptura. La pérdida del momento político en el cual los debates son más intensos y la problemática sostiene un capital político significativo pone en peligro la efectividad de los proyectos en sus principios originales (Calabre, 2014, p.156). Seguramente, todos estos obstáculos presentados al ámbito cultural a nivel nacional afectan directamente las acciones y políticas dirigidas a las poblaciones indígenas de Mato Grosso do Sul.

Ambas autoras concluyen que además de mayor rapidez en las resoluciones para el sector cultural brasileño, el éxito de los cambios culturales dentro del MinC también depende de la continuidad de las acciones y de las políticas culturales propuestas.

#### **4.2 Foro para Inclusión Digital Indígena (Fida)**

Pasado el periodo de abundancia de proyectos de promoción cultural durante los días 2 y 4 de diciembre de 2010, la aldea Te'Yikue (Caarapó/Mato Grosso do Sul) se convirtió en el escenario de la primera edición del Foro para Inclusión Digital Indígena (Fida). El encuentro, ideado por académicos y ex académicos indígenas que participaron o participan en el Proyecto *Rede de Saberes* y en los eventos Video Indio Brasil y *Ava Marandu*, tuvo lugar en la casa de oración de la comunidad.

Además de los realizadores Kaiowá, Guaraní y Terena, también estuvieron presentes profesores indígenas, representantes del Neppi, investigadores y líderes políticos y religiosos Kaiowá y Guaraní. El evento fue mediado por Iván.

En este punto, cabe hacer un paréntesis para destacar que el cineasta quechua ya era conocido por Gilmar y Eliel antes de la realización de los eventos Video Indio Brasil y el *Ava Marandu*. Iván es director de la Escuela de Cine y Artes y Audiovisuales de La Paz Bolivia); además lleva más de 20 años trabajando en la producción de documentales con Pueblos Indígenas Latinoamericanos, y fue premiado en Italia por su trabajo dirigido a la juventud.

Estos hechos, sumados a la trayectoria de militancia por el empoderamiento de las sociedades indígenas a través del cine, hizo que este cineasta se convirtiera en una referencia para los jóvenes que posteriormente formarían la Ascuri.



En 2008, Iván, como representante de la Escuela de Cine y Artes y Audiovisuales de La Paz en cooperación con el Centro de Comunicación Aymara *Saphi Aru*, las instituciones de enseñanza superior brasileñas, Universidad Federal de Goiás, el Museo de las Culturas Dom Bosco y otros realizadores brasileños, xavante, bororo, Guaraní y terena, llevaron a cabo la primera edición del Taller Internacional Sin Fronteras.

La formación tuvo lugar del 4 de agosto al 5 de septiembre en la localidad aymara de Condor Iquiña (Bolivia). Durante este periodo fueron formados treinta y cinco participantes indígenas y no indígenas, entre ellos, Gilmar y Eliel, ambos principales responsables de fomentar el uso y la discusión sobre el empoderamiento de las técnicas audiovisuales y las TIC de los Pueblos Indígenas de Mato Grosso do Sul.

El Fida, distinto a los talleres de formación en cine destacados en este trabajo, tuvo como objetivos principales proporcionar un espacio de reflexión sobre el uso de los recursos audiovisuales y de los nuevos medios por parte de las comunidades de Mato Grosso do Sul, y discutir los proyectos prioritarios, la captación de recursos y una política para difundir las producciones indígenas.

El evento empezó con la presentación de cada participante y un breve comentario sobre los temas que serían discutidos.

#### **4.2.1 Propósito del empoderamiento del audiovisual y de las TIC**

Una vez culminada la presentación, el punto de partida de la discusión fue el cuestionamiento acerca de la finalidad del uso del audiovisual y de las herramientas de la comunicación por los Pueblos Indígenas de Mato Grosso do Sul.

A partir de esta indagación, el entonces coordinador del Neppi y del proyecto Rede de Saberes, Antonio Brand, propuso una reflexión sobre las consecuencias de la imposición de herramientas occidentales en el cotidiano de las comunidades:

En 1978, empecé a trabajar con los Guaraní de la Te'Yikue. Cosas buenas y malas compartí en este tiempo (...) Aumentó el problema de la violencia interna dentro de la comunidad y la interferencia del no indio perjudicó la comunidad. El mayor problema es la falta de tierra. Si hay poca tierra, hay pocas posibilidades. Llegó mucha gente desde fuera para resolver el problema del indígena, llegó el ordenador,

llegó el audiovisual, pero mi pregunta es: ¿Será que la cámara no ha llegado acompañada de la idea del no indio? El no indio manejando una cámara ha provocado mucho daño. Ellos hablan mal sobre el indígena. Hay que discutir cómo apoderarse de estos medios. Tenéis que descubrir cómo usar estos medios.

Para ejemplificar el riesgo de los proyectos coloniales en Tierras Indígenas, Brand citó el caso del tractor durante la “Revolución Verde”. Este movimiento corresponde al periodo de mecanización de la labranza que acabó con las aldeas refugio ubicadas en el fondo de las fincas.

Como ya es sabido, frente a esta situación al Pueblo Guaraní la única opción que le quedó fueron las Reservas demarcadas por el SPI. En los primeros años de las reservas, estas comunidades intentaron apropiarse de prácticas agrícolas impuestas por el Ministerio de la Agricultura, como el uso del tractor; pero al final resultaron ser un fracaso debido a la falta de tierra, y también por el propio modelo de organización social Kaiowá y Guaraní, en el que las familias con más prestigio tenían mayor acceso a los recursos. Este problema, a su vez, generó conflictos internos.

Posteriormente, cuando regresé a la T.I de Caarapó, el caso del tractor comparado al uso del audiovisual y de las Nuevas Tecnologías fue citado nuevamente por los realizadores. Experiencias como esta han conducido a una reflexión más profundizada sobre la apropiación de las herramientas comunicacionales occidentales, según afirma Eliel: “La preocupación no es solamente saber las técnicas, sino también saber utilizarlas y hacer un movimiento audiovisual indígena”. La profesora y realizadora Kaiowá de la T.I Jaguapiru (Dourados), Eliane, añadió: “Nosotros no queremos solo cursos, tenemos que pensar en cómo trabajar, conquistar espacio y ayudar a la comunidad. Nosotros queremos nuestro espacio y estructura para nuestra aldea”.

Para la mayoría de los participantes indígenas que integran el Movimiento audiovisual Indígena, el apoderamiento de estos nuevos instrumentos occidentales debe estar asociado a la construcción de la escuela diferenciada indígena, conforme explicó Gilmar: “Debemos usar el vídeo como recurso didáctico para los niños”. “La expectativa es utilizar los vídeos con los niños”, complementó el realizador terena de la Aldea Água Azul (integra la T.I Buriti en MS), Célio.

El técnico Kaiowá del *Ponto de Cultura Tekoarandu*, Devanildo, acrecentó esto explicando las diferencias entre las distintas iniciativas de apropiación del uso del audiovisual y

de las TIC en otras T.I, y destacó la incorporación de estas herramientas realizada por el *Ponto de Cultura* en el ámbito educacional de la aldea Te'Yikue:

Hace algunos días estuve en un evento en la Universidad de São Paulo (USP) (...) Hemos hablado sobre las experiencias de otras etnias. En Amazonia, ellos (las sociedades indígenas) tuvieron más dificultades que nosotros debido a la distancia. En el nordeste ya hubo más avances, pero allá los nuevos medios no están asociados a la educación. Aquí la escuela está presente en la producción audiovisual.

A la luz de estas reflexiones, es posible constatar que para hacer frente a la preocupación sobre cómo beneficiar a la sociedad Kaiowá y Guaraní con la apropiación de los medios occidentales de comunicación, los realizadores indígenas optaron en un primer momento por centrar su trabajo de formación y producción audiovisual en las escuelas indígenas. No obstante, con el paso del tiempo, la Ascuri ha expandido su trabajo más allá de estas instituciones de enseñanza y ha empezado a incluir también a las familias con menos visibilidad en el ámbito escolar indígena, según me contó Gilmar.

#### **4.2.2 La percepción sobre el uso del audiovisual y de las TIC de las sociedades Kaiowá y Guaraní**

La siguiente pauta de la reunión puso énfasis en la percepción de las comunidades sobre el empoderamiento indígena por medio del recurso audiovisual y de las herramientas de comunicación llevado a cabo por la juventud.

Según el relato de los jóvenes, al principio la comunidad, en especial los más viejos, tenía recelo en relación a los proyectos aplicados al uso de la filmadora de la juventud indígena debido al contexto de las sociedades indígenas marcado por la imposición colonialista que trajo una serie de dificultades, conforme explicó el realizador Francismar de la T.I Guyra Roká (Caarapó): “El *Ava Marandu* estuvo bien. Las personas me preguntaron cómo yo hice (los vídeos) y les expliqué. Antes ellos (la población adulta de la comunidad) decían: Es una tontería hacer cine. Vais a emborracharos. Esta es la verdad. Sin embargo, ahora ellos reconocen nuestro trabajo y creen que vamos avanzar”.

No obstante, aunque el uso del recurso audiovisual y de las TIC de los jóvenes Kaiowá y Guaraní sea aprobado por gran parte de sus respectivas comunidades, las instituciones occidentales implicadas en el este proceso de apropiación no han avanzado en la discusión sobre la consolidación de políticas que favorezcan el derecho a la comunicación de los Pueblos Indígenas. La falta de continuidad de los proyectos *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu* comprueban este hecho.

Frente a esta situación, afirmaciones como la del realizador de la T.I Panambizinho, Fabio, perduran entre las comunidades participantes en los proyectos mencionados: “Para ellos (la comunidad) es muy importante. Hubo talleres y nosotros estamos esperando que se repita otra vez”.

Para Iván, la falta de iniciativas que permitan la apropiación efectiva de los medios de comunicación y ahora las TIC de los Pueblos indígenas es consecuencia de un modelo social que beneficia una élite usurpadora de los territorios tradicionales indígenas y que, a través de la prensa de masa y también del cine, manejan y manipulan el tema cuando el asunto es la cuestión indígena:

Antes las películas hablaban sobre los comunistas; después los iraquíes; ahora hablan de los indígenas, porque el indio quiere su tierra. Hoy vosotros estáis aquí como responsables. Hay que pensar como aldea, como comunidad. Son elementos que tenemos que pensar:

- Estamos pasivos, tenemos que movilizarnos;
- El lenguaje utilizado en la película tiene que ser bilingüe (idioma indígena y portugués);
- Utilizar la película como herramienta pedagógica;
- Evaluar el proyecto no indígena dirigido a la aldea y garantizar la continuidad del mismo para entonces validarlo;
- Apropiarse de los medios; el indígena no tiene que pedir, tiene que tomar; porque es nuestro también, hay que apropiarse.

Los discursos de los jóvenes realizadores indígenas, de los investigadores y militantes por los derechos indígenas, sumados a la entrevista con Freire comprueban que aunque existan buenas intenciones por parte del sector cultural brasileño y aunque la apropiación de los recursos occidentales, como el video, de las sociedades autóctonas sea percibida como una estrategia fundamental para la supervivencia de estas culturas, la falta de voluntad política limita la

efectividad de los derechos indígenas, entre ellos, el derecho de las poblaciones indígenas a la comunicación<sup>48</sup>.

#### **4.2.3 Los medios audiovisuales en beneficio de la tradición**

Además de estas cuestiones, los participantes llamaron la atención sobre el uso del audiovisual como recurso para promover el acercamiento y el diálogo entre las dos generaciones: los jóvenes y los ancianos autóctonos.

Los discursos de los jóvenes indicaban que para el sector tradicional indígena integrado sobre todo por los ancianos, aceptar el modelo de modernidad occidental representa la pérdida de la propia identidad; por este motivo, el acercamiento de los jóvenes a las costumbres y conocimientos occidentales sigue generando problemas dentro de la comunidad. Los participantes de la T.I Panambizinho, por ejemplo, destacaron que los principales problemas derivados de la apropiación de prácticas occidentales criticados por la población mayor son: la falta de respeto hacia los padres, el consumo de bebidas alcohólicas, el trabajo en las plantas de etanol y la costumbre de escuchar música, la ropa y los accesorios (gafas y gorros) occidentales.

Después de los comentarios, Iván realizó una dinámica de grupo con los participantes indígenas en la cual dos de ellos simulaban ser dos estatuas: un joven y un anciano. Posteriormente, los demás jóvenes tuvieron que “moldear” las estatuas según sus percepciones acerca de los personajes de la comunidad indígena. Enseguida el cineasta quechua pidió a los participantes que “moldeasen” nuevamente las figuras del joven y el anciano, pero esta vez valorando las características que favorezcan el acercamiento entre las dos generaciones.

Los participantes al final concluyeron que el diálogo con esta parcela de la población mayor (retenedores de la cultura tradicional) es muy importante para el fortalecimiento del

---

<sup>48</sup> Según el artículo n°16 de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas para adolescentes indígenas publicada por el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (Unicef) (2013:16): “Los pueblos indígenas tienen derecho a crear sus propios medios de comunicación en sus propios idiomas y tener acceso a medios de comunicación no indígenas. Los gobiernos también alentarán a los medios privados de comunicación a reflejar la diversidad cultural indígena”.

movimiento audiovisual, según afirmó la realizadora Terena de la T.I Buriti, Danieli: “Cuando muere un anciano, también desaparecen muchas cosas con ellos. Invitamos a los ancianos para que ellos se sientan valorados”. Eliane añadió: “Los más viejos son una biblioteca. Si el joven no le hace caso, él va a morir y junto a él una biblioteca de historias”.

Posteriormente, los jóvenes se reunieron en grupos y discutieron sobre las formas de avanzar con el Movimiento Audiovisual Indígena. Según ellos, los puntos claves que deben ser desarrollados son: el trabajo junto a las escuelas con el objetivo de estimular a los estudiantes a investigar la historia de su pasado, la consulta previa a la comunidad a la hora de hacer la película, la conquista de la confianza de los habitantes de la T.I (especialmente los ancianos) antes del rodaje del film y la devolución de las películas finalizadas a las comunidades.

#### **4.2.4 Término de Compromiso de los Realizadores Indígenas**

Las discusiones y decisiones tomadas durante el Fida dieron como resultado el Término de Compromiso de los Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul. En el documento consta la creación de la Ascuri y los compromisos asumidos por el grupo de jóvenes indígenas, entre ellos se destacan: la promoción de la articulación entre realizadores de las distintas etnias, el diálogo con los *ñanderu*, y la búsqueda de inversión del gobierno y de socios en los proyectos de empoderamiento del recurso audiovisual y de las TIC de los Pueblos Indígenas sur-mato-grosenses idealizados por los realizadores autóctonos. Además, la Ascuri también se comprometió a desarrollar una estrategia para deconstruir la imagen estereotipada del indígena fomentada por los grandes medios.

El Fida fue el primer paso en dirección a la conquista de la autonomía de los realizadores. En total, se realizaron seis ediciones del evento en distintas tierras indígenas (además de la T.I Caarapó): Panambizinho, Pirajuí (Paranhos/Mato Grosso do Sul) y Porto Lindo (Japorã/Mato Grosso do Sul). Así como en la primera edición, en estas ocasiones se discutió sobre cómo el uso del audiovisual y de las TIC puede beneficiar a las poblaciones indígenas y favorecer aspectos tradicionales de la cultura.

No obstante, la mayoría de mis entrevistados ya no se dedican a la producción audiovisual (con excepción de Gilmar, Eliel, Ademilson y Devanildo) debido a sus necesidades de

supervivencia y a la falta de incentivo de las instituciones occidentales. La Ascuri, actualmente, se sitúa como protagonista clave del paisaje audiovisual indígena en Mato Grosso do Sul, en particular en lo que se refiere a la producción audiovisual de los Kaiowá y Guaraní.

### **4.3 Tercera edición Taller Internacional Sin Fronteras**

Hasta 2011 hubo pocos avances en la toma de medidas efectivas en pro del empoderamiento del cine y de las nuevas tecnologías de los pueblos indígenas de Mato Grosso do Sul. Por este motivo, Gilmar, junto a Paulo, Iván y el realizador Kaiowá de Panambizinho, Abrisio, elaboraron el proyecto para la realización de la tercera edición del Taller Sin Fronteras; y la asistente social no indígena, Auta Martins Marques y yo, prestamos asesoría al proyecto.

La propuesta preveía la realización del curso en las T.I Panambizinho, Guyraroká, Amambai, Te'Yikue y en otras sedes en Campo Grande y Dourados. El objetivo era dar continuidad a la formación audiovisual a través de la producción de vídeos, la elaboración de programas para el desarrollo de una televisión comunitaria indígena y la realización de un cineforo.

Desde el principio, Gilmar estuvo en contacto con los posibles colaboradores para la realización del curso, especialmente con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (Pnud) en Brasil. Durante este periodo hicimos diversas adaptaciones en el proyecto para que estuviera de acuerdo con los objetivos del programa.

Pese al esfuerzo de todos los involucrados, no logramos el respaldo de las instituciones de enseñanza superior (expertas en proyectos desarrollados junto a los pueblos indígenas de la región y que mantienen una relación de confianza con el Pnud) para la realización del curso Sin Fronteras debido a nuestra falta de dominio técnico en la elaboración de proyectos, pero principalmente por la incertidumbre en cuanto al modo de facilitar la apropiación del audiovisual y de las TIC de las población Kaiowá y Guaraní generada por los proyectos anteriores.

Fui informada sobre nuestro fracaso en captar recursos para el Sin Fronteras unos días antes de irme a Mato Grosso do Sul. En aquel entonces, mi objetivo era participar en el taller como estudiante y ampliar el trabajo de campo observando el proceso de aprendizaje de los jóvenes Kaiowá y Guaraní. Sin embargo, cuando llegué a Brasil fui informada de que el Pnud no

había descartado totalmente apoyar a los realizadores, pero teníamos que elaborar un proyecto de menor alcance que debería ser aprobado por el Neppi.

Frente a estos obstáculos, Gilmar y yo elaboramos el proyecto “Cine documental indígena: construcción, reflexión y protagonismo”, con el objetivo de producir un vídeo con el fin de discutir las experiencias de aprendizaje y apropiación de las nuevas tecnologías de los realizadores indígenas, las frustraciones con los proyectos sin apoyos económicos y los mecanismos de resistencia de las comunidades afectadas. Esta iniciativa también incluyó la elaboración de la página web de la Ascuri con el propósito de dar visibilidad al trabajo desarrollado por los realizadores.

Esta vez tuvimos el visto bueno del Neppi, lo que consecuentemente nos ha permitido contar con el apoyo del Pnud. Con esta garantía, a finales de 2011, partimos en dirección a las T.I., Guyraroká, Te’Yikue, Panambizinho y Buriti para la producción del documental “*Jepea’yta, a lenha principal*”. El trabajo de campo realizado durante este periodo será descrito en el capítulo posterior.

Después de la realización de la etnografía, la Ascuri, aunque con muchas dificultades (principalmente financieras), dio continuidad a los trabajos desarrollados a través de la participación en el proyecto de Gestión Ambiental y Territorial indígena (GATI) y de otros trabajos realizados junto a la Faind. El GATI fue promovido por el movimiento indígena, Funai, el Ministerio de Medio Ambiente, Pnud y la ONG *The Nature Conservance* (TNC), y tuvo como objetivo la adopción de estrategias de gestión ambiental en tierras indígenas por Pueblos Indígenas para la conservación y uso sostenible de la biodiversidad forestal. En este proyecto, la Ascuri estuvo encargada del registro de los intercambios entre indígenas de distintas etnias para el fortalecimiento de las redes de experiencia de gestión ambiental y territorial en las áreas de sistemas agroforestales, agroecología, recuperación ambiental y centros de formación indígena. En junio de 2013, por ejemplo, el programa llevó a los Kaiowá y Guaraní y Terena de Mato Grosso do Sul a conocer el Centro de Formación de los Pueblos de la Foresta de la Comisión Pro Indio del Acre (CPI). El encuentro dio lugar a la construcción del Centro de Formación Indígena en Mato Grosso do Sul.



## 5. EXPERIENCIAS DE APROPIACIÓN DEL AUDIOVISUAL: GUYRAROKÁ, PANAMBIZINHO Y TE'YIKUE

En este apartado presentaré un breve contexto histórico de las tierras indígenas, Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue, donde realicé mi trabajo de campo, y esbozaré cómo se dio la apropiación del audiovisual en cada una de ellas. El objetivo es que el lector comprenda este proceso como un todo, ya que las formas de apropiación de las nuevas tecnologías por parte del Pueblo Guaraní están condicionadas por su realidad.

### 5.1 Guyraroká: el uso del vídeo en un campamento

La denominación Guyraroká indica la importancia de este territorio para los Kaiowá. De acuerdo con Pereira (2002, p.83), la palabra Guyraroká puede ser traducida como “ lugar donde los seres son bautizados”, y también se refiere a una metáfora religiosa del local en el cual se realizan las ceremonias más importantes dentro de la cultura Guaraní, como son el bautismo de los niños y de las plantas.

En el pasado, la tierra indígena Guyraroká ubicada en el municipio de Caarapó (Mato Grosso do Sul-Brasil) era considerada un centro religioso donde ocurrían intercambios matrimoniales y religiosos entre grupos Kaiowá de comunidades distintas.

Según los habitantes de Guyraroká, hasta 1940 muchas familias-grandes relacionadas entre sí por relaciones de sociabilidad (parentesco, alianzas políticas y religiosas) habitaban espacios distribuidos al lado de los riachuelos *Karaku* y *Ypyta* (Pereira, 2002,p.3).

De acuerdo con Pereira (2002,p.30), la expulsión de los Kaiowá de Guyraroká combina una serie de factores: la llegada de enfermedades desconocidas, la violencia física ejercida por los terratenientes (compradores de las tierras del estado) y la violencia simbólica que implica el no reconocimiento de sus líderes, sus formas de organización y los valores que orientan la sociedad Kaiowá.

A mediados del siglo XX hubo una epidemia de sarampión, viruela, gripe y tuberculosis que afectó a gran parte de la población indígena de la región. Por tratarse de enfermedades

desconocidas, los intentos de los chamanes no fueron eficaces y por este motivo la comunidad tuvo que acudir a la *Missão Caiuá*<sup>49</sup> y a los puestos del SPI.

Posteriormente, durante el periodo de arrendamiento de las tierras para exploración de la hierba mate, este grupo étnico, ya debilitado por las enfermedades, presencié otras escenas de violencia, esta vez protagonizadas por los trabajadores de la *Cia Matte Larangeiras*, que, acuerdo con los informantes entrevistados por Pereira (2002, p.32), fueron los responsables de la muerte de muchos hombres y del robo de mujeres.

Con el fin del monopolio de la *Cia Matte Larangeira*, a partir de 1947 comienza la ocupación no indígena de la Tierra Indígena Guyraroká, pero es en 1950 cuando el territorio es totalmente ocupado por terratenientes y colonos que se trasladan a la región estimulados por la política de integración de las fronteras desarrollada por el Gobierno Nacionalista de Getulio Vargas.

En este periodo muchas de las familias Kaiowá, con el objetivo de permanecer en su territorio, optaron por el trabajo en las fincas. Los hombres, en su mayoría, trabajaban como capataces de los terratenientes.

Esta estrategia funcionó hasta el inicio de la década de 1980, cuando las familias fueron obligadas a abandonar el lugar. Expulsada de su *tekoha*, gran parte de la población de Guyraroká se trasladó a las reservas Te'Yikue y Dourados, demarcadas por el SPI (Pereira, 2002, p.23).

A mediados de los años 80, denominado por los autóctonos como “tiempo del derecho”, empezó el proceso de recuperación de los *tekoha guasu*<sup>50</sup> por parte de los Kaiowá y Guaraní, motivados por los cambios en la constitución y por la grave situación en las reservas.

Pereira (2002, p.88) cuenta que durante la organización de la retomada de Guyraroká, uno de los líderes del grupo, Ambrosio Vilhalva, sintió la necesidad de aprender más sobre el modo de vida de los chamanes, ya que debido al confinamiento en las reservas los ciclos de oraciones

---

<sup>49</sup> La *Missão Caiuá* es una misión evangélica de la Iglesia Presbiteriana de Brasil- IPB y de la Presbiteriana Independiente de Brasil con sede en Dourados (Mato Grosso do Sul/Brasil). Esta institución realiza trabajos de asistencia con objetivo de evangelizar las sociedades indígenas del país. Actúa con los grupos étnicos brasileños: Kaiowá, Guaraní, Xavantes y Kadiwéu.

<sup>50</sup> Territorio en conflicto.

fueron interrumpidos. Para rescatar este conocimiento religioso, Ambrosio se dirigió hasta *Cerro Guasu*<sup>51</sup> (Paraguay) en búsqueda de los antiguos caciques que le dieron las instrucciones de cómo proceder durante la reocupación de Guyraroká.

Posteriormente, en 1990 un grupo de 30 familias de Guyraroká que vivían confinadas en la reserva Te'Yikue reocuparon una parcela de su *tekoha* (que se había transformado en una finca) de la cual volverán a ser expulsados, pero esta vez permanecerán acampados al borde de la carretera al lado de su territorio tradicional (Sposati : 2013). Desde entonces, los Kaiowá, a través de múltiples intentos de retomarlos, presionan a la Funai para identificar su territorio tradicional.

Aunque los Kaiowá de Guyraroká tengan la protección espiritual de Ambrosio, los enfrentamientos con los terratenientes son constantes. Uno de los casos más impactantes ocurrió el día 19 de junio de 2000. Durante la desocupación realizada por la policía local, muchos indígenas fueron heridos por balas de goma, pero la mayor tragedia fue la muerte del hijo de la Kaiowá Gilma Paulo Modesto. Mientras la comunidad era desalojada forzosamente, la indígena tropezó sobre su hijo recién nacido, que murió por traumatismo craneal (Pereira, 2002, p.35). Como respuesta a este y a otros conflictos, la Funai decidió realizar un informe preliminar de Guyraroká.

Recientemente, el Ministerio de Justicia de Brasil ha declarado Guyraroká como posesión permanente de los indígenas; sin embargo, la demarcación administrativa aún debe ser realizada por el organismo indigenista. Aunque la comunidad tenga este respaldo legal, sigue siendo amenazada por el sector agropecuario y por las plantas de etanol que invaden su territorio (Cavalcante, 2013, p.273).

Frente a esta realidad, parte de las familias-grandes de Guyraroká permanecen acampadas en parcelas de su territorio, y las otras que viven provisionalmente en las reservas esperan la demarcación (Pereira, 2002,p.34).

---

<sup>51</sup> Según Pereira (2002:87), los Kaiowá creen que *Cerro Guasu* es el centro de la tierra (*Yvy Pyte*), local donde Dios realizó sus hechos extraordinarios en el tiempo de los antepasados míticos, que dieron origen a los principios que organizan la sociedad Kaiowá actual.

### 5.1.1 Contexto actual

De acuerdo con el Instituto Socioambiental (ISA), el número total de habitantes de la tierra indígena Guyraroká es de 841 (incluyendo a las familias residentes en las reservas demarcadas), propietarios de 11.513 hectáreas que aún están siendo negociadas. No obstante, se estima que la densidad poblacional en Guyraroká es mucho mayor. De este total, solamente 112 indígenas ocupan las 50 hectáreas de Guyraroká, lo que equivale a 2,23 hectáreas para cada familia con cinco integrantes (Cavalcante, 2013, p.110).

A primera vista, la T.I. Guyraroká es un retrato de las comunidades Kaiowá y Guaraní creadas por el imaginario no indígena (especialmente por el mío), con más zonas verdes, más espacio, pero a su vez evoca la vulnerabilidad de esta población a merced de los intereses del agronegocio.

Durante mi estancia en Guyraroká volví a encontrarme con Ambrosio y finalmente fuimos presentados. En 2008, el líder Kaiowá fue uno de los protagonistas de la película “*Birdwathers- la terra degli uomini rossi*”, una coproducción italiana y brasileña sobre el conflicto agrario entre los Kaiowá y Guaraní y los terratenientes. La producción, elogiada por la crítica, fue cinco veces nominada en distintos festivales. Ambrosio, durante este periodo, viajó por distintos países para divulgar el largometraje.

Estuve instalada en su casa y la de su familia. Una vivienda similar al modelo tradicional con patio integrado, que corresponde a un espacio cubierto, sin paredes laterales, destinado a la realización de encuentros y reuniones. Mientras estuve en la comunidad, dormí en una hamaca colgada en este lugar que también se convirtió en un escenario para algunas entrevistas con el líder Kaiowá y otros integrantes de su familia.

La vivienda de Ambrosio está al lado de un río donde su hija, la realizadora Kaiowá Adilize, y yo nos duchábamos siempre después de realizar el *jehovasa*<sup>52</sup>. Según ella, no es recomendable ingerir el agua de este río debido a la contaminación que llega con el fuerte viento que arrastra el veneno lanzado desde los aviones sobre las plantaciones de soja.

---

<sup>52</sup> Jehovasa: bendecir, “ver el rostro”, bautizar (Chamorro, 2004: 355). Antes de entrar en el río, los Guaraní y Kaiowá hacen el jehovasa en señal de respeto a los dueños del río .

Con relación a la falta de agua, este problema se agrava en el periodo de las inundaciones: cuando el río transborda, contamina también las nacientes que sirven de abastecimiento de agua potable para la comunidad. Conforme me contó el realizador Francismar: “Cuando llueve mucho se llena las nacientes, y cuando se llena ya no podemos coger el agua”.

Además del envenenamiento del río, pude identificar otros problemas enfrentados por esta comunidad: el territorio desgastado por la ocupación agropecuaria, la escasez de tierra para la producción; la privación de un centro de salud que dificulta la atención a la comunidad; y la ausencia de una escuela en la comunidad que obliga a que los niños se desplacen 35 kilómetros hasta el colegio más cercano.

Con respecto al problema de la escuela, los realizadores Kaiowá destacan la relación entre el acceso a esta institución y la *bolsa familia*<sup>53</sup>. La *bolsa familia*, que ayuda en la manutención de la familia (principalmente a la alimentación de los niños), depende de la asiduidad escolar. La presencia continua de los estudiantes en la escuela, a su vez, es muy difícil debido a la larga distancia entre la T.I y la escuela, conforme señaló la Kaiowá Fabiane: “Si los niños no van a la escuela, nos quitan la *bolsa familia*”. En los días de lluvia, la dificultad es mayor porque los estudiantes tienen que recorrer una distancia considerable hasta la parada del autobús, y con la lluvia llegan mojados y sucios, según me contó Francismar: “La carretera tiene barro y cuando el niño llega en la parada de autobús ya está todo sucio”.

Como consecuencia de todo eso, los niños muchas veces son discriminados. De acuerdo con la denuncia del Cimi al periódico Campo Grande News, esta discriminación contra la comunidad de Guyraroká ocurre desde 2009. En esta publicación, el consejo misionario llama la atención sobre los actos perjudiciales manifestados por los conductores, pasajeros del autobús, también por los compañeros de clase, e incluso por los profesores contra los estudiantes de Guyraroká que estaban matriculados en la Escuela Municipal Cristalina (distrito de Cristalina/Mato Grosso do Sul).

---

<sup>53</sup> Es un programa financiado por el Gobierno brasileño de transferencia directa de renta dirigido a las familias en situación de pobreza y de extrema pobreza en todo el país, con la finalidad de ayudarles a superar la situación de vulnerabilidad y pobreza. El programa busca garantizar a estas familias el derecho a la alimentación y el acceso a la educación y a la salud.

En todo Brasil, más de 13,9 millones de familias reciben la bolsa familia.

Frente a estas dificultades, y sin alternativas para sufragar sus necesidades básicas, muchos de los Kaiowá tuvieron que recorrer nuevamente al trabajo en las fincas, como por ejemplo el servicio doméstico realizado por las mujeres (Pereira, 2002,p.2). Sin embargo, el problema más serio es el constante clima de inseguridad debido a las amenazas de los sicarios que, según mis informantes, fueron contratados por los terratenientes.

### **5.1.2 La experiencia de apropiación de Guyaroká**

Antes de dirigirnos a Guyaroká, teníamos planeado entrevistar a los jóvenes realizadores indígenas por intermedio de los profesores indígenas. Frente al confinamiento en los territorios indígenas, la escuela indígena (en este caso representada por los profesores) se convirtió en un escenario con más imparcialidad, ya que no está sujeta a las disputas entre los líderes de la comunidad debido a la yuxtaposición del liderazgo. Por este motivo, encuentros importantes, como el FIDA, son realizados dentro del ambiente educacional.

Muchas veces por falta de conocimiento sobre la cultura de estos grupos étnicos, las instituciones occidentales que prestan algún tipo de servicio a las comunidades Kaiowá y Guaraní no guardan la consideración debida a las escuelas indígenas y acaban por aliarse a determinados líderes indígenas y sus respectivas familias. El resultado de esta alianza, en la mayoría de los casos, es el monopolio de los beneficios por determinado líder; este problema, a su vez, genera tensión interna en la comunidad, y el trabajo propuesto no suele ser del todo satisfactorio, pues refleja los intereses de un único grupo.

En una de nuestras charlas, Gilmar me habló sobre una de sus primeras experiencias como profesor en un taller realizado en una T.I Terena. En esta ocasión, la realización del curso no fue intermediada por la escuela indígena, y por ello el realizador Terena tuvo problemas con los líderes locales, puesto que no quería favorecer a ninguno de ellos.

Sin embargo, en Guyaroká no fue posible contar con el apoyo de la escuela, ya que la población aún vive en un campamento, y por este motivo, mis principales informantes e intermediarios fueron los integrantes de la familia de Ambrosio.

Llegamos por la mañana a Guyaroká y fuimos recibidos por el pequeño Jader, de siete años, hijo de Ambrosio, que, pese a su corta edad, ya había participado en la película

“*Birdwathers- la terra degli uomini rossi*” y protagonizado la portada del proyecto “*Ava Marandu- Os Guaraní convidam*”. Según su familia, Jader había soñado con la llegada de Gilmar.

La importancia atribuida al sueño de Jader por su familia expresa una de las formas tradicionales de obtener conocimiento de estos grupos étnicos, pues es a través de los sueños como les son enviados sus cantos y oraciones, y son los sueños los que guían su vida cotidiana y los caminos que deciden tomar (Almeida, 2014,p.1).

En este día nos encontramos con el líder Kaiowá en el patio de su casa, herido tras ser agredido por una hacha, pero, por suerte, se encontraba en proceso de recuperación. En los días anteriores a nuestra llegada, Ambrosio se había metido en una pelea con su paisano, probablemente motivada por el consumo excesivo de alcohol. Su familia nos comentó que por la falta del centro de salud en la comunidad, Ambrosio tardó mucho en ser atendido.

No obstante, el hecho de que estuviera débil no le impidió ser un buen anfitrión, así como todos sus familiares. Mi primera informante fue su hija, Adilize, 20 años, madre, estudiante y realizadora. Adi, como era conocida, tenía el pelo corto debido a una intervención médica a la cual fue sometida, pero no le gustaba llevarlo así, pues tradicionalmente las mujeres Kaiowá suelen llevar el cabello largo.

La realizadora integró el equipo de producción de Kagui en el vídeo Indio Brasil y en los cortometrajes realizados durante el *Ava Marandu- Os Guaraní convidam*, Guerreiro Guaraní y Chamiri Jhega.

Cuando nos conocimos, Adilize aún cumplía el duelo tras la pérdida de su pareja, Zenildo, de 21 años. El hecho de que tuvieran un hijo pequeño no impidió que Zenildo se suicidara meses después de participar en los proyectos vídeo Indio Brasil y *Ava Marandu*. Según las explicaciones de Gilmar, muchas veces la crisis que conduce al suicidio de los jóvenes indígenas está asociada al choque entre dos realidades: por un lado, la extrema vulnerabilidad de la vida en las tierras indígenas; y por otro, las muchas e ilusorias posibilidades ofrecidas en el mundo exterior a los jóvenes indígenas que casi nunca están a su alcance.

### 5.1.2.1 Cine y las nuevas tecnologías: nuevas “armas” en la lucha de los Kaiowá y Guaraní

La mayoría de los jóvenes de Guyraroká empezaron su trayectoria en el mundo audiovisual en el marco del proyecto vídeo Indio Brasil con excepción de Ambrosio, que actuó en la película *Birdwatchers*.

Sin embargo, antes de la llegada de los proyectos mencionados, la necesidad del uso de las tecnologías para hacer valer los derechos de las comunidades ya era señalada por los autóctonos, entre ellos, los habitantes de Guyraroká. En una de nuestras charlas, Fabiane, de 21 años, integrante del equipo de producción en el *Ava Marandu* de los cortometrajes *Guerreiro Guaraní* y *Chamiri Jhega*, me contó que durante una *Aty Guasu*<sup>54</sup>, se distribuyó entre los participantes un documento titulado “Directriz sobre los derechos de los Pueblos Indígenas”. Según ella:

Este papel explicaba todo: decía que era necesario tener una cámara fotográfica, aunque fuera en el móvil (con cámara acoplada). Necesitamos la cámara porque si pasa alguna cosa, es importante grabar, sacar foto, representar en el papel. Tenemos que enseñar lo que pasó, si fue accidente o si fue debido a la borrachera, porque así el individuo tiene pruebas de cómo sucedieron las cosas, y ellos (las organizaciones públicas) nos pueden ayudar. Me parece bien que cada aldea tenga su cámara para filmar todas las cosas que ocurren, lo que pasa en la orilla del río, si hay sicarios por ahí, para registrar todo tipo de declaración.

El discurso de Fabiane refleja la primera etapa del proceso de apropiación del audiovisual y de los nuevos medios por los Kaiowá de Guyraroká, marcada por las acusaciones de violencia física y psicológica generada por los enfrentamientos con los grandes propietarios de tierras que, con el apoyo de los medios de comunicación de masa de la región, fomentan el racismo contra la población indígena.

Del mismo modo que la prensa hace uso de los medios de comunicación para construir un discurso erróneo sobre los hechos sucedidos en las T.I, los jóvenes de Guyraroká pretenden denunciar la violación de sus derechos a través del uso de las herramientas de comunicación

---

<sup>54</sup> Son grandes asambleas realizadas por las sociedades Kaiowá y Guaraní en las cuales se discuten los asuntos más pertinentes en el momento en cuestión (Pacheco y Pacheco, 2013: 33).



occidentales: “Una cámara fotográfica digital para registrar lo que pasó, lo que está pasando por aquí. Las personas no saben lo que vivimos nosotros (...) la cámara es una arma”, explica Francismar, 22 años, que también participó en las producciones del Ava Marandu, *Guerreiro Guaraní* y *Chamiri Jhega*. Esta percepción de la cámara fotográfica o de la filmadora como instrumentos de acusación está representada en la película *Guerrero Guaraní*, que será analizada más adelante.

Esta denuncia también va acompañada por el deseo de convertir los estereotipos sobre los indígenas en una imagen del indígena real, según me ha explicado Ambrosio:

Sigue ocurriendo lo que ocurrió en el pasado (...) el indio es ladrón, es de todo. Toda la vida, el indio siempre se lleva la peor parte. Si pasa cualquier cosa, los indígenas son siempre responsabilizados por aquella cosa mala. Nosotros también tenemos que preparar a los niños y niñas para el futuro, para tener una historia y una victoria.

El análisis de estos discursos comprueba el deseo de autoafirmación de esta comunidad ante la sociedad no indígena a través de la apropiación de las tecnologías occidentales.

### **5.1.2.2 Cine indígena: una alternativa para la transmisión de conocimiento tradicional**

Mientras me encontraba en Guyraroká, la familia de Ambrosio se encargó de realizar una fiesta para bailar el *guaxire* con el objetivo de celebrar nuestra presencia. A parte de Ambrosio y su esposa, la mayoría de los participantes eran jóvenes o niños. Estuvimos durante muchas horas bailando, y durante una breve pausa Adilize me explicó el *guaxire* y cómo lo había asimilado: “*Guaxire* significa batir los pies, batir los pies en el suelo. Nosotros nunca dejaremos de hacer nuestro ritual (...) es muy importante para nosotros porque este baile nos trae salud, nos aleja de la enfermedad. Nosotros continuamos orando y bailando nuestro ritual que es legítimo, porque quien nos enseñó fue mi finado abuelo”.

De acuerdo con lo expuesto por Adilize, una de las formas más recurrentes de adquisición del conocimiento indígena tradicional se da a través de la transmisión de los saberes de generación en generación por medio de la oralidad. Sin embargo, la falta de estabilidad de la estructura social Kaiowá y Guaraní, la tensión permanente entre indígenas y no indígenas, y determinadas características demográficas dificultan este proceso de aprendizaje.

Según el Censo realizado por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) en 2010, los indígenas que viven en zonas rurales y tierras indígenas en la región centro-este son predominantemente jóvenes: del 93,6 % de las T.I, 50% de la población no excede los 24 años, mientras la mayoría de ancianos no llega a los 50 años.

La baja tasa de población mayor hace fundamental la búsqueda de nuevas alternativas dirigidas a la conservación de las tradiciones, ya que son los ancianos los responsables de transmitir los conocimientos de los antepasados. Frente a este problema, los realizadores indígenas consideran el uso del vídeo como una forma de promocionar y registrar los saberes Kaiowá y Guaraní.

### 5.1.2.3 Perfil de los jóvenes realizadores de Guyaroká

Durante la fiesta, el *guaxire* era intercalado con las rimas de rap de grupos como *Racionais MC's*<sup>55</sup> cantadas por los chicos de la comunidad. De modo curioso, este estilo de música que nació en la periferia del Bronx (Nuevo York) creado por los negros de distintas etnias africanas se difundió por el mundo, incluso en las T.I, y se convirtió en el ritmo favorito entre los realizadores indígenas varones y mujeres.

En el escenario indígena, el rap se fortaleció debido al reconocimiento del grupo de rap Bro Mc's de la Reserva Indígena de Dourados (responsable de la banda sonora del evento “*Ava Marandu- Os Guaraní convidam*” y del documental “*The dark side of green*”, y ganó nuevos adeptos, entre ellos, Oderlinho, 16 años, y su amigo, Josemar, 23 años, que integran el grupo *Facção Mc's*. Sus canciones en Guaraní y portugués retratan el cotidiano de su comunidad. Además de dedicarse a la música, estos jóvenes también participaron en la producción de las películas *Guerreiro Guaraní* y *Chamiri Jhega* en el marco del evento *Ava Marandu*.

Más allá de la identificación musical, es posible observar otras características asociadas a la cultura de las periferias asimiladas por los jóvenes integrantes de la Ascuri, como el uso de la

---

<sup>55</sup> Racionais MC's es un grupo de rap y hip hop formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock y K1 Jay en 1988 en la ciudad de São Paulo (Brasil). Usando el lenguaje y expresiones típicas de las periferias pobres de Brasil, este grupo busca transmitir un discurso contra la opresión del Estado hacia los grupos excluidos, principalmente los negros pobres.

ropa más ancha y de la gorra. Además, muchos de ellos tienen tatuajes caseros, pero sin connotación tradicional. Para la gran mayoría de los ancianos Kaiowá y Guaraní, esta vestimenta simboliza el alejamiento de los jóvenes de los valores tradicionales; no obstante, aunque estos jóvenes se sientan atraídos por la cultura negra, no rechazan sus tradiciones.

No hay dudas sobre la influencia de Gilmar en este aspecto. Junto a otros profesores, el realizador Terena fue el responsable de introducir a la mayoría de estos jóvenes en el mundo audiovisual y en la cultura hip hop.

Aunque no haya tenido la oportunidad de asistir al aula, he podido ver un vídeo de los talleres de formación audiovisual organizados por el realizador Terena en los cuales otros jóvenes indígenas se preparaban para la producción de una película al sonido del grupo de rap puertorriqueño Calle 13<sup>56</sup>.

#### **5.1.2.4 El valor del cine para los Kaiowá de Guyraroká**

Es unánime entre los jóvenes de Guyraroká la urgencia en dar visibilidad a las cuestiones indígenas en el ámbito exterior a las tierras indígenas. La declaración de Adilize ilustra esta idea: “Quiero enseñar más la cultura, presentar la aldea, cómo son nuestras oraciones, cómo es el *guaxire*, cómo es la caza, la pesca, y lo más importante para nosotros, cómo nuestro padre (Ambrosio) consigue la comida, la carne de caza para comer con yuca o harina cuando no tenemos nada”.

Esta visibilidad exterior también significa presentar la cultura propia para otras T.I, como fue el exitoso caso de la película “*Ipuné Kopenoti Terenoe*, cerámica Terena”, en la cual el realizador Kaiowá Marlinho participó como integrante del equipo de producción, y que fue realizada en el marco del proyecto vídeo Indio Brasil (2010). En esta ocasión, Marlinho tuvo la oportunidad de conocer la técnica de fabricación de cerámica Terena y expandir sus horizontes culturales: “ Nosotros hicimos una filmación en Cachoeirinha (T.I Terena, localizada en

---

<sup>56</sup> Calle 13 es una banda de rap, rock y rap-fusión de Puerto Rico encabezada por el Residente (René Pérez Joglar) y el Visitante (Eduardo Cabra Martínez). El grupo es conocido por sus letras satíricas y por el uso de la crítica social y política.

Miranda/Mato Grosso do Sul) sobre la arcilla fabricada por los Terena. Fue una experiencia muy importante. Me gustaría hacer una película en otra aldea o aquí”.

Francismar complementa esta afirmación señalando la importancia de registrar las conversaciones entre la Funai y los líderes indígenas con el objetivo de exigir el cumplimiento de las promesas por parte de la institución: “Nosotros queremos grabar la reunión entre los caciques y los jefes de la Funai”. Esta es una técnica que durante muchos años también fue utilizada por el diputado federal de Rio de Janeiro en 1982, el xavante Mario Juruna, conocido por llevar una grabadora para registrar todo lo que decían los políticos en las reuniones.

A pesar del dominio técnico y de las aspiraciones de los jóvenes de Guyaroká en relación al uso del vídeo, el efectivo empoderamiento de esta comunidad a través del audiovisual es inviable, conforme afirmó el realizador Marlinho:

El cine se me subió a la cabeza. Yo estoy muy contento con eso (con la producción de vídeos), no esperaba este cambio. Estoy muy emocionado con eso. A veces, yo pienso en sacar una foto, hacer un vídeo, pero nosotros no tenemos filmadora, entonces no filmamos nada. Nosotros necesitamos esta filmadora para filmar nuestro trabajo.

Esta declaración demuestra que el empoderamiento del Pueblo Guaraní pasa por la regularización de sus territorios y la aplicación de políticas públicas que favorezcan su bienestar y su reproducción física y cultural.

Debido a la situación de desamparo por parte del gobierno brasileño, nuestra presencia significaba para los jóvenes de Guyaroká una oportunidad de dar a conocer los problemas de esta T.I, y por esto los informantes ponían más énfasis en las denuncias que en reflexiones sobre el uso de los medios de comunicación por la comunidad. Frente a la cámara, el ñanderu de 22 años Claudistone - que participó en una serie de producciones en el *Ava Marandu*, *Guerreiro Guaraní*, *Chamiri Jhega*, *Jerosy Pukú*, *Kunumy Pepy*- furación do labio y *Kaiowá Kunhatai-mulher Kaiowá*- aprovechó para hacer una denuncia: “Quiero hablar de un sicario que nos amenaza durante la noche y durante el día, conduce una moto y pasa por aquí. Tenemos miedo porque no tenemos arma, ni flecha (...) No hay nadie para ayudar y Ambrosio está herido. Nos preocupamos porque quizás ocurra una tragedia más”, lo que efectivamente ocurrió posteriormente.

El reconocimiento internacional de Ambrosio promovido por la película *Birdwatchers* sirvió de muy poco para mejorar las condiciones de su comunidad y al final el líder indígena y

actor fue una víctima más de la violencia. El día 01 de diciembre de 2013 fue asesinado a puñaladas de camino a casa dentro del *tekoha* por el cual seguía luchando.

Al contrario de lo que se podría suponer, los terratenientes o funcionarios de las plantas de etanol no estuvieron directamente relacionados con la muerte de Ambrosio. Según las noticias publicadas por los periódicos *online*, entre ellos la Carta Capital (2013), el líder fue asesinado por una persona de su propia comunidad.

## 5.2 Panambizinho: uso del vídeo en tierra tradicional

De acuerdo con Maciel (2012, p. 39), a principios de 1940 la región de Mato Grosso do Sul entre el río Brillhante y los riachuelos Laranja Doce, Panambi y Hum era un *tekoha*. Este *tekoha* estaba dividido en tres aldeas indígenas: Panambi o Lagoa Rica (Douradina/MS), Panambizinho o Vila Cruz (Panambi en la ciudad de Dourados/MS) y aldea Sucuri'y (Maracaju/MS).

La implantación de la CAND alcanzó una parte significativa del territorio Kaiowá en el distrito de Panambi (Dourados/MS), en especial Panambi y Panambizinho, que en este período eran una única aldea. Esta fase estuvo marcada por un intenso periodo de lucha de los indígenas por mantener y recuperar sus tierras tradicionales. De acuerdo con Maciel (2005,p.1), los Kaiowá “se negaban a abandonar el territorio donde vivían según sus tradiciones, el cual fue vendido por el gobierno a los colonos, que, a su vez, intentaban constantemente expulsar a los indígenas”.

La imposición no indígena culminó en el proceso de pérdida de la tierra por parte de los Kaiowá de Panambizinho, lo que consecuentemente alteró la estructura de esta sociedad. Sin embargo, al contrario de lo que paso en otras T.I, durante el periodo de los conflictos los rituales básicos no dejaron de ser practicados, en especial el *Kunumy Pepy*.

A pesar de ello, al final de la implantación de las fincas y de la CAND, una proporción considerable del territorio Kaiowá y Guaraní fue deforestado y una parcela de la población Kaiowá se trasladó forzosamente a las reservas (Maciel, 2005,p.4).

Debido a la resistencia, los Kaiowá que permanecieron en su *tekoha* pasaron a ser tratados como colonos con derecho únicamente a 30 hectáreas. Sin embargo, la convivencia entre indígenas y colonos no indígenas era inviable (Maciel, 2005:6). De acuerdo con la autora

(2012,p.57), los indígenas, en cuanto recibían estos quiñones, eran presionados para venderlos o intercambiarlos con los colonos, aunque estas prácticas fuesen consideradas ilegales.

Las familias Kaiowá que decidieron quedarse se concentraron en el área que posteriormente fue denominada T.I. Panambizinho, que correspondía a dos quiñones de 30 hectáreas donados al Pa'i Chiquito y su hijo Martim Capilé.

De acuerdo con Maciel (2012,p.66), durante la etapa más conflictiva los Kaiowá, liderados por Chiquito, realizaron ceremonias religiosas con el objetivo de acelerar la destrucción del mundo. Aunque no hayan logrado su objetivo, consiguieron mantener intacto el territorio correspondiente a Panambizinho.

Los Kaiowá reconocen a Chiquito Pedro, o Pa'i Chiquito, como fundador de la aldea Panambizinho, en la que se estableció en 1920. Además, es conocido por su liderazgo en el ámbito social y religioso (Maciel, 2012, p.64). Aunque ya haya fallecido, Pa'i Chiquito es constantemente recordado por los habitantes de Panambizinho. De acuerdo con la autora (2005,p.7), su carisma infundió en esta población una identidad basada en la idea del "Kaiowá puro". Este hecho es lo que motiva a los habitantes de esta T.I a seguir luchando para mantener su organización social, su cosmología y los valores tradicionales de su cultura. Al contrario de otras T.I, en Panambizinho aún se preserva gran parte de los rituales tradicionales, y por esto es considerada un modelo para las demás.

En 2004, después de 50 años de lucha y resistencia, los Kaiowá de Panambizinho reconquistaron parte de su territorio, un total de 1.272 hectáreas. Los colonos tuvieron un plazo de más de un año para entregar las tierras a los indígenas y recibieron el pago por las obras construidas en las fincas y tierras en la ciudad de Juti (Mato Grosso do Sul/Brasil) (Maciel, 2012,p.42).

Actualmente viven en Panambizinho 333 personas, organizadas en familias, en 1.272 hectáreas. Estas familias ya no viven en la casa-grande, pero siguen habitando en viviendas más humildes, que desde nuestra perspectiva son semejantes a las chozas.

Mi primer encuentro en Panambizinho fue en la casa del realizador y profesor, Fabio, 26 años, y de su pareja que también es realizadora, Ivanusa, de 20 años. Los dos tienen una hija de 3 años, Lidiane.

Aunque hemos estado más tiempo en la casa de Fabio e Ivanusa, solíamos pasar la noche en la casa de los padres de Fabio: Nelson, líder de Panambizinho desde hace más de 20 años, y

Rosalina, hija del líder religioso Paulito. Nelson es hijo de Lauro, yerno de Pa'i Chiquito, casado con Alice Pedro, hija de Pa'i Chiquito.

Nelson y Rosalina viven en una casa de albañilería, propiedad de los antiguos colonos, ya que recientemente estas tierras fueron expropiadas para la ocupación indígena. Nelson también participó en la película "*Birdwathers- la terra degli uomini rossi*" interpretando el papel de líder religioso, y colaboró en el documental producido por Gilmar y por mí "*Jepea'yta, la leña principal*".

En esta T.I también se encuentran el Puesto de Salud y la Escuela Municipal Indígena Pa'i Chiquito Pedro, creada en 2004, cuyo objetivo principal es constituirse como un espacio de reflexión y elaboración de alternativas para la superación de los obstáculos que se le presentan a la comunidad. También por este motivo, este instituto fue elegido como sede de la cuarta edición del Fida.

Aunque hayan reconquistado parte de su territorio tradicional, los Kaiowá de Panambizinho aún sufren las consecuencias de la colonización: ~~como~~ la falta de espacio para su reproducción física y cultural, la ausencia de condiciones que favorezcan el cultivo agrícola y la escasa zona verde debido a los impactos ambientales durante la primera mitad del siglo XX (Maciel, 2012,p.89). La deforestación también ha imposibilitado la producción de leña, un importante combustible utilizado sobre todo para cocinar los alimentos; esta dificultad es representada en el vídeo "*Panambizinho, o fogo que nunca apaga*", producido recientemente por la Ascuri.

Debido a estos problemas, al igual que en otras T.I., los hombres fueron obligados a trabajar fuera de su comunidad y trajeron consigo nuevas pautas de comportamiento, el consumo abusivo del alcohol.

### **5.2.1 Contexto actual**

Actualmente viven en Panambizinho 333 personas, organizadas en familias, en 1.272 hectáreas. Estas familias ya no viven en la casa-grande, pero siguen habitando en viviendas más humildes, que desde nuestra perspectiva son semejantes a las chozas.

Mi primer encuentro en Panambizinho fue en la casa del realizador y profesor, Fabio, 26 años, y de su pareja que también es realizadora, Ivanusa, de 20 años. Los dos tienen una hija de 3 años, Lidiane.

Aunque hemos estado más tiempo en la casa de Fabio e Ivanuza, solíamos pasar la noche en la casa de los padres de Fabio: Nelson, líder de Panambizinho desde hace más de 20 años, y Rosalina, hija del líder religioso Paulito. Nelson es hijo de Lauro, yerno de Pa'i Chiquito, casado con Alice Pedro, hija de Pa'i Chiquito.

Nelson y Rosalina viven en una casa de albañilería, propiedad de los antiguos colonos, ya que recientemente estas tierras fueron expropiadas para la ocupación indígena. Nelson también participó en la película "*Birdwathers- la terra degli uomini rossi*" interpretando el papel de líder religioso, y colaboró en el documental producido por Gilmar y por mí "*Jepea'yta, la leña principal*".

En esta T.I también se encuentran el Puesto de Salud y la Escuela Municipal Indígena Pa'i Chiquito Pedro, creada en 2004, cuyo objetivo principal es constituirse como un espacio de reflexión y elaboración de alternativas para la superación de los obstáculos que se le presentan a la comunidad. También por este motivo, este instituto fue elegido como sede de la cuarta edición del Fida.

Aunque hayan reconquistado parte de su territorio tradicional, los Kaiowá de Panambizinho aún sufren las consecuencias de la colonización: la falta de espacio para su reproducción física y cultural, la ausencia de condiciones que favorezcan el cultivo agrícola y la escasa zona verde debido a los impactos ambientales durante la primera mitad del siglo XX (Maciel, 2012 ,p.89). La deforestación también ha imposibilitado la producción de leña, un importante combustible utilizado sobre todo para cocinar los alimentos; esta dificultad es representada en el vídeo "*Panambizinho, o fogo que nunca apaga*", producido recientemente por la Ascuri.

Debido a estos problemas, al igual que en otras T.I., los hombres fueron obligados a trabajar fuera de su comunidad y trajeron consigo nuevas pautas de comportamiento, como el consumo abusivo del alcohol.

La vida religiosa, a su vez, también sufrió el impacto de esta realidad. El *kunumy pepy*, después del fallecimiento del ñanderu Paulito Aquino, dejó de ser practicado (Maciel, 2012, p.52). No obstante, esto no significa que este ritual no volverá a ocurrir, ya que una parcela importante de la población de Panambizinho, entre ellos los jóvenes, demandan la recuperación de este rito. Esta necesidad queda reflejada en el documental del mismo nombre de la ceremonia, producido por los realizadores de esta T.I, que será analizado en este trabajo.



La difícil situación de Panambizinho contrasta con la realidad de las fincas vecinas establecidas en territorio indígena. Por un lado, la aldea deforestada; y por otro, producción de ganado, cerdos, grandes plantaciones de arroz, maíz y ,principalmente, soja.

Frente a las adversidades, los Kaiowá anhelan reconquistar más territorio para mejorar las condiciones de vida de su comunidad. Por otra parte, los terratenientes (en su mayoría descendientes de los antiguos colonos), por no comprender la totalidad de los hechos, siguen indignados con la situación y temen perder sus propiedades.

Es importante resaltar que el periodo en el cual estuve conviviendo con los Kaiowá de Panambizinho coincide con la etapa de tramitación del TAC. Como ya ha sido mencionado en el capítulo anterior, este término incluía la formación de grupos de trabajo con la finalidad de demarcar las tierras indígenas de ocupación tradicional Kaiowá y Guaraní, lo que consecuentemente aumentó la tensión entre los autóctonos, los grandes propietarios e incluso otros sectores de la sociedad que no estaban directamente involucrados en la cuestión territorial.

En la ciudad de Dourados, por ejemplo, se divulgaron carteles con la frase “Producción sí, Demarcación no”. Esta frase indica que, para gran parte de la población sur-mato-grossense, la devolución de las tierras a las poblaciones indígenas representa un obstáculo para el desarrollo económico de la región, ya que los grupos étnicos no se dedican a la agricultura a gran escala.

Esta tensión también es percibida en el cotidiano de Panambizinho: en una ocasión, cuando Gilmar, Fabio, los realizador indígenas, Ademilson y Abrisio y yo fuimos al pueblo más cercano para comprar los ingredientes que faltaban para la preparación de la *chicha*, me di cuenta de cómo los funcionarios del pequeño mercado y otros compradores que estaban en el local lanzaban una mirada sospechosa a los realizadores indígenas que me acompañaban. Estos jóvenes, a su vez, se mostraban tímidos e incómodos.

Ese mismo día, mientras regresábamos a la T.I., Gilmar tuvo la idea de filmar en una zona de Panambizinho que limita con una de las fincas; sin embargo, fuimos informados por los jóvenes sobre el peligro de filmar en esta zona. Según Abrisio:

Nosotros no podemos filmar aquí porque tenemos miedo de lo que pueden pensar los productores rurales. Pueden pensar que somos antropólogos y empezar a contactar con los otros por teléfono. Si filmamos en esta carretera cerca de la (plantación) de soja, ellos (los capataces) nos pararán y nos preguntarán sobre el motivo de la filmación, si es para alguna cosa o si es para una empresa; esto es porque hay muchos conflictos en Mato Grosso do Sul y ellos (los terratenientes) tienen miedo de los indios.

De acuerdo con Gilmar, la coacción e intimidación por parte de los productores rurales a la hora de filmar una película sobre la cuestión indígena o producir una noticia valorando el punto de vista de los indígenas es una práctica común en Mato Grosso do Sul. Más de una vez la Ascuri ha tenido que hacer frente a las “advertencias” de los terratenientes, especialmente cuando el tema tratado en los audiovisuales es la retomada de tierras de ocupación tradicional indígena.

También por esta razón, la asociación tiene cautela en el momento de divulgar noticias sobre cuestiones territoriales: para no exponer a los representantes indígenas a situaciones de peligro, ya que muchos líderes Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul fueron asesinados. De acuerdo con datos de la revista Forum (2011), de 2003 a 2011 fueron asesinados 250 líderes indígenas, y entre 2009 y 2011 mataron a 13 profesores indígenas, entre ellos, los profesores Jenivaldo Vera y Rolindo Vera, de la T.I Ypo’i (Paranhos/MS).

No sólo a antropólogos y representantes indígenas se les impide realizar sus trabajos y expresar sus opiniones sobre la temática; en 2012 (un año después de mi estancia) los estudiantes de periodismo Aleksandra Soga, Sam Eifling y Caljr Shan, y su profesor, Peter Klein, de una universidad de Canadá, fueron detenidos durante más de cinco horas y tuvieron que declarar ante a la Policía Federal de Dourados. El objetivo del documental producido por los canadienses era retratar los conflictos de tierra entre indígenas y terratenientes (Araújo: 2012).

### **5.2.2 Experiencias con el cine y los Nuevos Medios**

La primera experiencia que despertó el interés por el audiovisual en los jóvenes de Panambizinho, en especial en Abrisio, 22 años y Ademilson, 18 años, fue la participación en la película “*Birdwatchers- La terra degli uomono rossi*”, una trama que además de la cuestión territorial también propone una reflexión sobre la realidad de la juventud indígena entre la tradición y la modernidad. En esta producción, Abrisio interpreta a uno de los protagonistas, Osvaldo, un aprendiz de ñanderu; Ademilson se pone en la piel de Irineu, que muere por suicidio.

Ambos realizadores fueron descubiertos por el equipo de la RAI cinema (productora italiana de *Birdwatchers*), que se encargó de seleccionar a los actores indígenas no profesionales en Panambizinho. Por aquel entonces, el único conocimiento que estos jóvenes tenían era el de mero espectador, como me contó Ademilson: “Yo aprendí viendo la televisión porque me gusta

la telenovela *Malhação*<sup>57</sup>". No obstante, a lo largo del tiempo en el set de grabación, los jóvenes empezaron a comprender el proceso de realización de una película, según explica Abrisio:

El director me dijo: "Este es su personaje (Osvaldo). Tienes que firmar este papel y ya estás contratado. Tendrás un único día de libre; el resto de los días estarás en el set de grabación". Yo ni sabía lo que era un set de grabación. A partir de este momento, empecé a comprender cómo funciona el set, lo que era la producción, empecé a comprender lo que pasa detrás de la cámara.

Debido al éxito de la película, los realizadores viajaron a Italia, Francia, Alemania y otros países. Tras vestirse de gala para participar en eventos internacionales, como el Festival de Cannes (Francia), y promover su cultura, Abrisio y Ademilson volvieron a la dura realidad de Panambizinho, según me contó Abrisio:

Yo estaba sin dinero, empecé a vender mis cosas. Yo aprendí muchas cosas (cine), pero al final me he quedado sin nada, más parado que una farola (...). Entonces pensé: Voy para la planta de etanol, es la única forma de ganar dinero. Me quedé ahí durante un mes, pero fue muy difícil. Hubo un día que casi lloré en la calle porque nadie me ayudaba. Menos mal que yo tenía a mi primo y a mis amigos que me ayudaron, me orientaban sobre el funcionamiento de la planta de etanol (...) Todos los días había una persona muerta ahí.

Posteriormente, los realizadores tuvieron otra oportunidad para continuar aprendiendo sobre el audiovisual a través de los proyectos Vídeo Indio Brasil y *Ava Marandu-Os Guaraní convidam*. Durante ambos proyectos, realizados en 2010, Ademilson participó en el equipo de producción de cuatro películas: *Kagui*, *Te'Yikue Teko Mbarate* Guaraní Kaiowá, *Kaiowá Kunhatai- mulher Kaiowá* y *Jerosy Pukú - cerimônia do milho branco* (Ava Marandu). En los dos últimos vídeos Abrisio también ha colaborado en la producción. No obstante, así como la película, estas iniciativas también tenían fecha de caducidad, y una vez más los jóvenes de Panambizinho quedaron desamparados.

Ademilson, igual que Abrisio, también vivió un mal momento. A principios de 2011, cuando aún me encontraba en Mato Grosso do Sul después de participar en el Fida en la T.I. Te'Yikue que tuvo lugar a finales de 2010, fui informada por Gilmar de que el realizador había

---

<sup>57</sup> *Malhação* es una serie televisiva dirigida al público adolescente de 22 temporadas. Producida y exhibida por la red Globo desde 24 de abril de 1995 y creada por Andréa Maltarolli. En los primeros años, el escenario de la serie era un gimnasio que se llamaba Malhação, ubicado en el Río de Janeiro. Con el paso de los años, este escenario ha cambiado y hoy en día corresponde a un instituto.

sido brutalmente atacado con un cuchillo por su hermano y se encontraba en estado grave en el hospital, pues había perdido mucha sangre.

Afortunadamente, cuando me encontré nuevamente con Ademilson en Panambizinho, él ya se había recuperado. Actualmente, este joven Kaiowá es uno de los sujetos más activos en el movimiento audiovisual indígena de Mato Grosso do Sul. Además, se destaca en el ámbito musical a través de la composición y producción de canciones Guaraní tradicionales y otras con influencia del rock. A parte de su actuación en la Ascuri, Ademilson también se dedica a la vida religiosa para poder convertirse en el futuro en ñanderu.

Abrasio al final ha dejado el empleo en la planta de etanol, pero aún no ha podido dedicarse a la producción de películas, que es lo que más le gusta. Cuando le entrevisté, él trabajaba en el registro y documentación de las iniciativas desarrolladas en Panambizinho por la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (Pnud).

Otros referentes en el proceso de empoderamiento del cine y de las Nuevas Tecnologías de los habitantes de Panambizinho es la pareja Fabio e Ivanuza.

El profesor y realizador, como otros educadores indígenas, actúa como “puente” entre la sociedad indígena y la occidental con el objetivo de favorecer el diálogo entre ambas culturas. Su primera experiencia con el audiovisual fue en el evento vídeo Indio Brasil en 2008, donde ha demostrado tener buen ojo fotográfico y dominio de las técnicas de filmación. Fabio, igual que los demás, ha participado en la producción de las películas *Jerosy Pukú- cerimônia do milho branco* y *Kaiowá Kunhatai- mulher Kaiowá*, en el evento *Ava Marandu- Os Guaraní convidam* en 2010.

Sin embargo, mientras charlábamos, Fabio se quejaba de no haber podido aplicar el conocimiento adquirido durante la formación en la práctica escolar por cuenta de la falta de recursos técnicos. Aunque la Escuela Pa’i Chiquito Pedro esté dotada de ordenadores, no es posible acceder a Internet y ni siquiera los profesores tienen acceso al uso de filmadoras. No obstante, unos días antes de mi llegada este instituto había recibido un par de máquinas fotográficas.

De acuerdo con los realizadores de esta T.I, la imposibilidad de tener acceso a Internet también se debe a la proximidad de Panambizinho con una cárcel donde están instaladas antenas

bloqueadoras de señal de móviles que dificultan el acceso a la web. La consecuencia de esta situación es el “aislamiento” involuntario de la comunidad.

Mientras no se encuentren soluciones para este problema, el profesor Kaiowá da pequeños pasos en pro de la inclusión y de la alfabetización digital. Uno de los métodos utilizados es el uso del ordenador para el aprendizaje del idioma nativo y del portugués: “Siempre llevo a mis estudiantes al laboratorio de informática y organizo las clases en Guaraní. Yo les pido que produzcan textos en Guaraní, que tecleen, para que ellos comprendan lo que están escribiendo”.

La esposa da Fabio, Ivanuza, es estudiante, madre, realizadora y representante de las mujeres Kaiowá en la Ascuri. Como una buena madre Kaiowá, está muy pendiente de su hija Lidiane. Mientras la entrevistaba, me contó que su primera participación (hija y madre) fue en el vídeo *Indio Brasil 2010* y que, pese a las dificultades de tener un bebé en el set de grabación, al final se quedó satisfecha con los resultados:

Fue muy difícil hacer el curso, pero lo he logrado. Mi hija era muy pequeña, lloraba, se quejaba porque quería beber agua, corríamos de un lado a otro para que ella no llorase. Mientras estábamos filmando, ella siempre estaba conmigo, y por esto era muy difícil, pero he aprendido muchas cosas.

En este contexto, es importante enfatizar que la educación tradicional Kaiowá y Guaraní también se basa en la participación de los niños en todos los eventos en los cuales su comunidad esté involucrada; por esto, es bastante común que las madres indígenas estén acompañadas de sus hijos en toda clase de acontecimientos.

Durante los talleres, Ivanuza participó en el equipo de producción de las siguientes películas: *Te'Yikue Teko Mbarate Guaraní Kaiowá* en el vídeo *Indio Brasil (2010)*, *Jerosy Pukú-ceremônia do milho branco, Kaiowá Kunhatai- mulher Kaiowá* y *Kunumy Pepy- furação do labio* en el evento *Avamarandu- Os Guaraní convidam*. Mientras la entrevistaba, la realizadora Kaiowá destacó su trabajo como productora en *Kunumy Pepy*, que consistía en la investigación y preparación del escenario para recrear un ritual vedado para las mujeres y que ya no se realiza:

Primero, tuve que investigar con el hijo del cacique sobre lo que es (*kunumy pepy*); enseguida hice un informe y después nos pusimos a grabar. Filmamos en una casa bien simple, en la casa de Juliandro. Solo los hombres hacen esto (*Kunumy pepy*), fue un tipo escenificación (...) Tuvimos que investigar con los ancianos. Al principio, ellos no entendían, pero les enseñamos lo que queríamos hacer, cómo tenía que ser, y ellos aceptaron. Tuvimos que invitar a la comunidad a participar en el escenario, a asistir y a hacer parte del escenario.

Experiencias como estas contadas por los realizadores indígenas demuestran la continuidad y la transformación de los ritos Kaiowá y Guaraní. Continuidad porque actualmente existe una demanda por parte de la juventud autóctona de rescatar este ritual, y transformador porque parte del rito hoy en día puede ser conocido por las mujeres indígenas y por la sociedad no indígena.

### 5.2.3 Cine indígena como extensión de la memoria

A razón de los muchos obstáculos que se le presentan a la población de esta T.I y a la importancia atribuida a las tradiciones por parte de los Kaiowá de Panambizinho, para los jóvenes representantes de la Ascuri la apropiación del vídeo y de las nuevas tecnologías en general está asociada a la valorización, reconstrucción, transmisión y reflexión de las experiencias del pasado a través de la producción de contenido informativo. Esta idea se ve reflejada en el discurso de Abrisio: “Hay mucha artesanía, baile. Los chavales se interesan, pero está todo silenciado. (...) Yo quiero transmitir (conocimientos acerca del cine) a la persona que aún está aprendiendo. ¿Vas a aprender todo y morir sin enseñar a nadie?”.

La emergencia de reconstruir la memoria colectiva de los Kaiowá y Guaraní heredada de sus antepasados representa una alternativa frente a los cambios impuestos a estos grupos étnicos, conforme expresó Ivanuza:

Aquí en la aldea siempre ocurre alguna cosa, baile, guaxiré... nosotros tenemos que relatar esto. Enseñar a las personas, a los niños que aún no entienden estas cosas (...) Tenemos que enseñarles lo que es la realidad. Hoy en día las personas ya no saben, los que tienen el *tembetá* se están muriendo. Los varones ya no tienen el agujero (en la barbilla para poner el *tembetá*).

Esta preocupación también es evidenciada en el discurso de Adilize en la T.I Guyraroká, que señaló la importancia del registro de las manifestaciones culturales con el fin de transmitir este conocimiento a las próximas generaciones: “En este momento yo tengo 20 años pero voy a volverme vieja. Por eso yo dejo este mensaje para que un día lo que digo pueda representar algo para el futuro”.

De acuerdo con el punto de vista de Gilmar, el registro de los aspectos culturales a través del audiovisual es la prioridad máxima como consecuencia del alto índice de jóvenes integrantes de la población indígena que en su mayoría desconocen la vida dentro de las tradiciones.

### 5.2.4 Cine indígena: estrategia contra la marginación de la juventud Kaiowá y Guaraní

La juventud indígena, principalmente los Kaiowá y Guaraní, se enfrenta a muchos problemas que minan sus perspectivas de vida: los altos índices de suicidio, obstáculos a la promoción de su identidad étnica, falta de valorización de su cultura, conflictos interculturales, dificultades de acceso a la salud, educación, a medios económicos y culturales. Todos estos factores, sumados a la falta de coherencia y unión de sus respectivas comunidades, generan un sufrimiento mental que muchas veces tiene como resultado el consumo compulsivo de drogas lícitas e ilícitas, según afirma Ivanuza: “A veces hay violencia, consumo de aguardiente, y el joven opta por ir por este camino. Querriamos sacar a estas personas de las drogas para que hagan cosas más importantes en su vida”.

Cabe destacar que la mayoría de estos jóvenes nacieron fuera de sus hogares (sus *tekoha*). Gran parte de la juventud está concentrada en las reservas o sobreviven en la orilla de las carreteras, donde abundan problemas como el alcoholismo y la violencia interna, dificultades que sus antepasados nunca se habían encontrado. La falta de su territorio ancestral muchas veces impide que la comunidad realice sus bailes, mitos, canciones, oraciones, y por este motivo la efectividad del trabajo de conectar a esta juventud con el *tekoyma*<sup>58</sup> ya no es garantizada por los transmisores culturales (ancianos).

Frente a este escenario, los realizadores de Panambizinho consideran que el empoderamiento a través del audiovisual y de las Nuevas Tecnologías es una opción para fortalecer la identidad étnica de estos jóvenes, y de esta manera contribuir a su desarrollo humano y al de toda la comunidad.

De acuerdo con las declaraciones de los realizadores de Panambizinho, las experiencias de apropiación del audiovisual en el marco de los proyectos vídeo Indio Brasil y *Ava Marandu-Os Guaraní convidam* promovieron mayor visibilidad a la cultura Kaiowá y Guaraní, pero principalmente han permitido a estos jóvenes vislumbrar las posibilidades que ofrece el audiovisual.

---

<sup>58</sup> modo de vivir de los antepasados

Por otro lado, la brevedad y la falta de continuidad de los talleres de formación en cine han generado un ambiente de frustración, conforme afirma Abrisio: “ Te apetece trabajar pero no tienes la máquina para trabajar. Sabes mucho pero no hay una persona para ayudarte”. Ivanuza complementa: “ Me gustaría que tuviera continuidad con estos proyectos pero se terminaron de súbito. ¿Cómo vamos a vivir? ¿Cómo vamos a aprender más? De repente se termina y nosotros nos quedamos así, sin nada”.

Estas frustraciones reflejan el carácter dual de estos hechos. Por un lado, estos jóvenes se sienten valorados porque pueden demostrar su capacidad; y por otro, sienten una gran desilusión debido a sus muy elevadas expectativas a cerca del resultado y de la aplicación del conocimiento adquirido.

### **5.3 Te’Yikue: el uso del vídeo y de las Nuevas Tecnologías en la Reserva**

La Reserva Indígena José Bonifácio (actual T.I. Caarapó), también conocida como aldea Te’Yikue, fue creada el día 20 de noviembre de 1924 a través del Decreto Presidencial. En este periodo, el territorio delimitado correspondía a 3.600 hectáreas; sin embargo, a causa de las transformaciones ocurridas, actualmente la aldea Te’Yikue tiene 3.594 hectáreas.

De acuerdo con Smaniotto et al (2008,p.9), en los primeros años vivían en la Reserva cerca de treinta habitantes y por este motivo, según los residentes más antiguos, era posible vivir de acuerdo con las tradiciones.

Con el paso del tiempo, la población de Te’Yikue aumentó a 4.701 habitantes de las etnias Kaiowá y Guaraní-Ñandeva (Funasa:2010). No obstante, una gran parte de los habitantes que hoy viven en esta T.I son originarios de otros *tekoha* de Brasil y Paraguay, de donde han sido expulsados.

La mezcla entre la excesiva presión demográfica, la apropiación de prácticas agrícolas occidentales como el uso del tractor, e incluso el cultivo agrícola tradicional basado en el método de *coivara*, contribuyeron a la deforestación de la reserva. Debido a la falta de espacio para labranza de la tierra, ninguna de las dos técnicas agrícolas fueron viables en Te’Yikue. Igual que la agricultura, la captura de animales y la pesca también se tornaron impracticables. Actualmente,



los peces sólo son encontrados en las represas hidráulicas construidas en la reserva (Smaniotto et al, 2008,p.9).

Ante esta situación, los hombres empezaron a trabajar en la labranza y cosecha de la caña de azúcar en las plantas de etanol. La falta de una figura masculina durante este periodo de trabajo generó una serie de problemas, principalmente la inestabilidad en la familia elemental y consecuentemente en la familia-grande.

En este punto, vale la pena destacar las recurrentes discusiones sobre el problema en el Foro Indígena de Caarapó. En una de las ediciones del evento, pude constatar la indignación de las mujeres Kaiowá y Guaraní por la sobrecarga de responsabilidades debido a la ausencia de sus parejas y la impotencia de la escuela frente al problema.

Por otro lado, los cambios en el liderazgo promovidos por el SPI también tuvieron un impacto negativo sobre la cultura Guaraní. La comunidad, que en principio era liderada por el capitán elegido por esta institución, pasó a ser dirigida por las iglesias. La Iglesia Presbiteriana fue la primera en instalarse en la reserva en la década de 1970. Enseguida se establecieron otras iglesias. La aparición de estas congregaciones resultó en la conversión de muchos Kaiowá y Guaraní a la religión cristiana. Esta nueva creencia prohibía que los nuevos fieles mantuviesen sus costumbres y tradiciones; por este motivo, los *ñanderu* fueron cayendo en el olvido (Smaniotto et al, 2008,p.10).

### **5.3.1 Te'Yikue en la actualidad**

En la actualidad de la aldea Te'Yikue es posible constatar la existencia de carreteras, escuelas, Puesto de la Funai, de la Fundación Nacional de Salud (Funasa) actual Secretaria de Salud Indígena (Sesai) y el Centro de Asistencia de Servicio Social (CRAS). Junto a las instalaciones gubernamentales también se destaca la casa de oración, donde se realizan los foros, seminarios, reuniones y clases.

Además, es posible comprobar la existencia de viviendas de origen más humilde y otras de albañilería. Las casas de ladrillo, en su mayoría, son propiedad de los que tienen más poder adquisitivo, como los funcionarios de la salud, capitanes y profesores. Sin embargo, los ancianos

indígenas suelen rechazar este tipo de construcción, pues consideran que estas construcciones contribuyen con la desaparición de los hábitos tradicionales.

Debido a la contaminación de los riachuelos cercanos, hoy en día la comunidad tiene acceso al suministro de agua por cañerías; además, se benefician de otros servicios, como la energía eléctrica y el uso de fogones para cocinar. Estas y otras comodidades también impulsan a los Kaiowá y Guaraní (en especial a los jóvenes) a buscar otras oportunidades fuera de la reserva.

Te'Yikue tiene cinco escuelas, una estatal y las otras cuatro municipales, que atienden a gran parte de los niños y adolescentes de esta T.I. De acuerdo con Benites (2012,p. 69), todas las asignaturas son impartidas en Guaraní y portugués.

### **5.3.1.1 La escuela Indígena Ñandejara Polo**

En 1965 fue creada la primera escuela en Te'Yikue por el SPI. Semejante a las experiencias de otras comunidades, el jefe del puesto indígena (designado por el SPI) era el “profesor” y tenía como objetivo enseñar a los hombres Kaiowá y Guaraní a hablar el portugués. Solamente en 1967, con la llegada de la FUNAI, tuvo inicio la instrucción formal para los niños; sin embargo, las escuelas tal como las conocemos hoy no existieron hasta 1978. De acuerdo con Batista (2005, p.71), los educadores responsables de impartir las clases en las comunidades venían desde la red municipal de enseñanza y en su mayoría eran perseguidos políticos, es decir, estaban en contra de los intereses de la élite política. Cuando sus rivales estaban en el poder, estos profesores eran transferidos a las aldeas con el objetivo de alejarlos del escenario político.

Durante este periodo, el currículo escolar y el calendario lectivo eran los mismos aplicados en las escuelas rurales, pero solamente en 1996 fue constatado el resultado de esta desastrosa metodología. De acuerdo con Batista (2005,p.78), la Secretaría Municipal de Educación comprobó que el 22% de los estudiantes indígenas abandonaron la escuela y el 69% repitieron el año escolar.

Esta situación empezó a transformarse en 1997, cuando el Ayuntamiento de Caarapó junto a los líderes y educadores Kaiowá y Guaraní Cimi y Neppi pusieron en marcha el proceso de construcción de la escuela indígena efectivamente diferenciada y bilingüe (Guaraní y portugués).

Sin embargo, antes de formar a los niños Kaiowá y Guaraní, fue necesaria la implantación del curso de formación de profesores de educación secundaria, denominado proyecto *Ará Vera* (Tiempo y Espacio Iluminado), que tiene como finalidad la construcción de una propuesta educacional intercultural, fortalecida por los conocimientos tradicionales y basada en la investigación con los ancianos.

El *Ára Verá*, creado en 1999, se constituyó en un espacio de intercambio de saberes entre alumnos de comunidades distintas, profesores asesores y asistentes. Además, promovió el fortalecimiento de los ñanderu y los demás ancianos a partir de la colaboración con las investigaciones realizadas por los jóvenes profesores.

Desde entonces, al profesor indígena le fue designado el rol de moderador entre los conocimientos tradicionales y occidentales, que, conforme señala Batista (2005,p.92), tiene como propósito pensar en la escuela y en el “yo” Kaiowá y Guaraní, conocer con profundidad el proceso histórico y cultural, y elaborar junto a la comunidad una nueva escuela con significado para su pueblo.

La escuela indígena en la aldea Te’Yikue constituye un espacio de reflexión entre indígenas y no indígenas sobre los derechos constitucionales, la educación escolar diferenciada, la recuperación ambiental y todo lo que se refiere a la mejoría de la calidad de vida de la comunidad. (Batista 2005,p.97).

Actualmente, la Escuela Municipal Indígena *Ñandejara Polo*, funciona en la región central de la aldea y está ubicada cerca del vivero de plantas, del puesto de salud, del puesto de la FUNAI y de la casa de oración.

La escuela indígena, en especial *Ñandejara Polo*, tiene su currículo enfocado a la recuperación ambiental de la reserva. El objetivo principal de esta institución es educar a niños, a jóvenes y a la comunidad en acciones concretas en pro de la regeneración de la naturaleza a partir de los valores culturales Kaiowá y Guaraní (Smaniotto et al, 2008,p.17).

Uno de los exitosos proyectos desarrollados dentro de la escuela, con el propósito de desarrollar iniciativas para gestionar los recursos naturales y favorecer la auto-sostenibilidad de la comunidad, dio lugar a la construcción de represas hidráulicas para la pesca, a la producción de plantas nativas y la recuperación parcial de áreas degradadas.

La institución también fue responsable de la construcción de la casa de oración, la creación de la Orquesta de Guitarras Guaraní y la organización del Foro de Discusión anual.

Además, es conocida por atender a los estudiantes a jornada completa con actividades de investigación, horticultura, informática, arte, deporte y ocio dentro del marco del proyecto *Poty Renoi*.

La propuesta más reciente puesta en marcha es el *Ponto de Cultura Teko Arandu*, que en Guaraní significa “modo sabio de vivir”. El proyecto consiste en la construcción de un centro de investigación, cultura y arte de los Kaiowá y Guaraní. Este trabajo financiado por el Gobierno Federal funciona en el aula de informática de la Escuela *Ñandejara*, donde la comunidad tiene acceso a cámaras fotográficas, equipo audiovisual y a Internet.

### 5.3.2 Experimentaciones con el cine y las Nuevas Tecnologías

Nuestra primera parada en Te’Yikue fue en la casa del profesor, realizador Kaiowá y consejero del proyecto *Teko Arandu*, Eliel. Gilmar y yo lo conocemos desde el periodo de la licenciatura, cuando aún trabajábamos en el Neppi, y desde entonces los dos establecieron una relación de amistad.

Durante el periodo en el cual estuve acompañando los proyectos desarrollados por el Neppi junto a la comunidad Te’Yikue, he podido comprobar que Eliel era y sigue siendo uno de los principales colaboradores en estas iniciativas; además, asume el rol de representante de la escuela *Ñandejara Polo* y suele ser el mediador en eventos entre indígenas y no indígenas realizados en la comunidad. También es conocido por su activismo a favor del derecho a la educación indígena diferenciada, y actualmente es profesor en la Facultad Intercultural Indígena (Faind) adscrita a la Universidad Federal de Grande Dourados (UFGD).

Este encuentro con los principales referentes de la Ascuri (Gilmar y Eliel), estuvo marcado por la reflexión sobre la falta de protagonismo de los pueblos indígenas Kaiowá, Guaraní y Terena en los proyectos de promoción cultural, y la incertidumbre sobre el manejo del cine y de las nuevas tecnologías en las tierras indígenas.

Ante este dilema de la modernidad, Eliel nos habló sobre la necesidad del grupo de realizadores de tener el amparo espiritual de un *ñanderu*. Para él, el líder religioso, tradicionalmente responsable de las fiestas y rituales, por sustentar la lucha por la recuperación de los *tekoha*, también debería ser el encargado de fortalecer entre los jóvenes integrantes del

movimiento audiovisual indígena una identidad basada en la resistencia cultural, con el objetivo de preservar el modo de ser y hacer Kaiowá y Guaraní frente a la imposición de iniciativas desarrolladas por la sociedad no indígena.

### 5.3.3 El audiovisual y las TIC como herramientas para la lucha de los derechos indígenas

Después de esta conversación inicial, el día siguiente me dirigí al aula de informática para conocer a los integrantes del *Ponto de Cultura Tekoarandu*.

La experiencia con el *Ponto de Cultura* en la aldea Te'Yikue tuvo inicio con la inscripción en la convocatoria del programa Cultura Viva promovido por el Ministerio de la Cultura de Brasil en 2005; sin embargo, el proyecto solo fue puesto en marcha tres años después, en febrero de 2008, cuando empezaron a llegar las inversiones del Gobierno Federal.

El *Tekoarandu* tiene como propósito principal la recopilación, digitalización, catalogación, producción, análisis y divulgación de la cultura e historia de los Kaiowá y Guaraní en Mato Grosso do Sul, a partir de una red digital de información y comunicación entre los *pontos de cultura*.

La web del *Tekorandu* y su *twitter* son mantenidos por profesores y estudiantes de la comunidad, entre ellos Edson V. y Edson E., de 17 años y 18 años respectivamente, ambos alumnos en prácticas y monitores. Los dos jóvenes, además de publicar noticias y actualizar la red, se encargan de enseñar a otros estudiantes y a la comunidad en general a manejar las cámaras digitales, ordenadores e Internet.

Aunque no haya participado en los proyectos vídeo Indio Brasil y *Avamarandu- Os Guaraní convidam* destacados en esta investigación, la experiencia de uso de la tecnología de Edson V. es importante para entender cómo se está dando el proceso de apropiación de los medios de comunicación y de las TIC en Te'Yikue y la finalidad de la utilización de los mismos.

Al contrario de la mayoría de mis informantes, que tuvieron sus primeras experiencias de aprendizaje con la cámara fotográfica y la filmadora en la escuela o durante los talleres ofrecidos por instituciones externas a la comunidad, Edson V. fue iniciado en el mundo de la fotografía por su padre, según afirmó: “Yo aprendí con mi padre, él tenía una cámara como éstas (cámara fotográfica con pilas). Él sacaba las fotos de todos los lugares por donde pasaba, de la aldea, de la familia, de su trabajo”.

Posteriormente, el estudiante Kaiowá tuvo acceso a la cámara digital a los 13 años de edad en la escuela, durante las clases de informática, y en 2011 participó en un taller de fotografía digital impartido por Gilmar y promovido por el *Tekoarandu*.

En ese mismo año, Edson V. también empezó a trabajar con la filmadora. Su primera producción retrata una manifestación a favor de sus paisanos amenazados por los terratenientes durante el proceso de recuperación de un *tekoha*. De acuerdo con la explicación del estudiante:

Hubo una pequeña manifestación en una aldea, los indígenas estaban siendo amenazados. Estuvieron los *rezadores* de aquí. Ellos (los *rezadores*) participaron, nosotros también estuvimos ahí registrando todo. Ellos (indígenas que reivindicaban su *tekoha*) tuvieron problemas y por esto tuvieron que convocar a la gente de otras aldeas para que se sumasen.

En su discurso, el joven llama a la atención a los antiguos actores, a los *ñanderu*, y a los nuevos actores, a los realizadores, a que se unan a la estrategia de recuperación de los territorios tradicionalmente ocupados por los indígenas. Ahora, además de las oraciones de los líderes religiosos, los Kaiowá y Guaraní de Te'Yikue también creen que las herramientas de comunicación pueden contribuir al fortalecimiento y a la defensa de sus derechos.

A partir de esta perspectiva de denuncia, es importante destacar el caso *Tekoha Pindo Roky*. En febrero de 2013, el joven Kaiowá residente en Reserva de Caarapó, Denilson Barbosa, de 15 años, fue encontrado muerto debido a un disparo en la cabeza en el *tekoha Pindo Roky*, donde hoy está ubicada la finca de Orlandino Gonçalves Carneiro. El joven y otros dos indígenas se iban de pesca cuando fueron abordados por tres sicarios contratados por el propietario.

Después del entierro de Denilson, alrededor de 200 familias acamparon en el local para protestar contra el asesinato y retomar el territorio tradicional reivindicado. Durante este periodo se creó un perfil en el Facebook denominado *Tekoha Pindo Roky*, y la Ascuri produjo un vídeo llamando la atención sobre la lucha de los Kaiowá y Guaraní de Te'Yikue.

En el movimiento de realizadores indígenas también se destaca Edson E., seguidor de la iglesia evangélica. Distinto a los demás productores culturales indígenas, el joven llevaba el pelo rapado, usaba camisa y pantalón de traje, y vestimenta masculina propia de los creyentes de la iglesia evangélica.

Pese a los problemas relacionados a la conversión de indígenas a otras religiones, Edson E. durante la entrevista demostró preocupación por la preservación de la cultura de sus ancestros. Su participación en la producción de las películas “ *O difusor da sua cultura*” en el vídeo Indio

Brasil (2010) y “*Porahéi*” en el *Ava Marandu- Os Guaraní convidam* (2010) comprueban este hecho.

Para él, la finalidad de hacer el uso de los medios de comunicación es ofrecer una imagen de la realidad de su comunidad, registrar su cultura y utilizar el registro como recurso para el aprendizaje de la cultura en la escuela:

Intento sacar fotos de la persona, la naturaleza, la comunidad, de la tierra sembrada (...) cuando tiene la oración, cuando hay reunión, un evento en la escuela. También enseñé a la comunidad cómo sacar la foto. Yo creo que es importante tener estos vídeos para enseñar a la comunidad cómo es nuestra cultura, para que las personas puedan verlos y guardarlos como un archivo.

Tanto el trabajo de Edson V. como el de Edson E. es supervisado por el técnico Kaiowá del Ponto de Cultura Tekoarandu, profesor y realizador, Devanildo. El técnico participó en la producción de *Te'Yikue Teko Mbarate Guaraní Kaiowá* en el vídeo *Indio Brasil* (2010) y *Porahéi* durante el evento *Ava Marandu- Os Guaraní convidam* (2010).

Devanildo es autodidacta en lo que se refiere a las nuevas tecnologías y por este motivo es conocido entre los realizadores como hacker Kaiowá. Durante la entrevista, el profesor puso énfasis en la importancia de la continua reflexión, discusión y formación en el uso de los nuevos medios dentro de las T.I:

Nosotros tenemos muchas expectativas. Junto a la coordinación de la escuela y la comunidad, tuvimos el interés de adquirir esta tecnología porque creemos que esto puede ser una nueva herramienta para la lucha Kaiowá y Guaraní. Desde entonces, estamos buscando cuál es la mejor manera de utilizar esta tecnología, ya que puede ser utilizada para cosas buenas y malas.

De acuerdo con el técnico Kaiowá, el *Ponto de Cultura Teko Arandu* tiene como objetivo promover la visibilidad de la cultura Guaraní a través de la producción de contenido informativo, ya sea visual o escrito, sobre sus expresiones culturales con la colaboración de toda la comunidad, en especial con los profesores, estudiantes y ancianos. Así como Edson V., Devanildo destaca la importancia de denunciar las violaciones a los derechos humanos de los Kaiowá y Guaraní y también la posibilidad de participar en una red digital de información y comunicación entre las organizaciones indígenas:

Estamos siempre buscando alternativas para trabajar con los viejos, con los jóvenes y con la escuela. Yo creo que la finalidad del *Ponto de Cultura* también es constituirse en un espacio de intercambio entre las aldeas. También estamos intentando recopilar informaciones sobre los conflictos, una realidad que no es tomada en cuenta por el Gobierno.

La reflexión del técnico Kaiowá muestra que las nuevas tecnologías favorecieron el avance en la organización del movimiento indígena debido a un mayor acercamiento entre los grupos étnicos geográficamente lejanos y culturalmente diversos.

#### **5.3.4 Cine indígena y TIC: Del estigma a la visibilidad**

Mientras me enseñaba el funcionamiento de la página web *Tekoarandu*, Devanildo, me contaba que el elemento innovador del proyecto es el desarrollo de la estrategia de utilizar Internet para valorar la cultura indígena tanto entre su propia población como frente a otros grupos étnicos y la sociedad no indígena:

Tenemos esta web *Tekoarandu*. Nuestro objetivo con esta web es trabajar también con la sociedad de fuera (de la T.I) para que ellos conozcan mejor los Pueblos Indígenas, para que vean la realidad, las cosas buenas que la aldea ofrece (...) Allá en la web las personas (no indias y pertenecientes a otras etnias) pueden tener acceso a la galería de imágenes, de vídeos, las redes sociales, *twitter*. Esta red trabaja con los Kaiowá y Guaraní, pero también con las aldeas del nordeste, del norte.

Durante nuestra charla, el técnico Kaiowá también exhibió su nuevo proyecto: una animación de una canción en Guaraní. Su plan es profundizar sus conocimientos de animación para retratar los mitos, las bromas Kaiowá y Guaraní y otras manifestaciones culturales, e incorporar esta técnica a las clases como recurso pedagógico.

Devanildo, junto a Eliel, son actores importantes en el proceso de la construcción de la educación indígena diferenciada dentro de la Reserva de Caarapó, y ahora también se han convertido en referentes en la práctica de empoderamiento de los Kaiowá y Guaraní a través del audiovisual y de las herramientas tecnológicas de la información.

Cuando nos encontramos nuevamente, Eliel quiso enseñarme un vídeo que retrataba una serie de funciones teatrales realizadas en la escuela *Ñanderu Polo*. Según lo que me explicaba, las representaciones elaboradas entre estudiantes y profesores indígenas en su idioma de origen es un ejemplo de cómo la escuela indígena incorpora herramientas occidentales, traduce y difunde informaciones sobre temas que afectan a la sociedad en general:



Yo dirigí una función de teatro aquí en la aldea durante la campaña contra el acoso escolar<sup>59</sup>. Nosotros adaptamos esta cosa (acoso escolar) a nuestra historia, a nuestra realidad. Intentamos trabajar a través del teatro en el idioma Guaraní (...). Los niños, los jóvenes, tienen mucha habilidad con la interpretación. Es una forma de trabajar este problema, si nos profundizamos en el estudio de la interpretación, formaremos actrices, actores para pensar sobre nuestra realidad. Es importante tener todo esto registrado.

Es interesante observar en el discurso del profesor la presencia de las dos culturas (indígena y occidental) en las T.I y que ninguna anula a la otra. En algunos casos, como en el ámbito escolar, ambas culturas se complementan.

### **5.3.5 Los problemas de los proyectos occidentales dirigidos a los Kaiowá y Guaraní**

Los discursos de los realizadores reflejan la necesidad por parte de los Kaiowá y Guaraní de Te'Yikue de apropiarse de instrumentos occidentales para construir una imagen de los Pueblos Indígenas como sujetos de derechos, al contrario de la invisibilidad y de la representación negativa sobre estas poblaciones divulgada por la prensa brasileña. Según Eliel: “La prensa hace que seamos olvidados”; Devanildo añadió:

Los medios de comunicación de masa ponen énfasis en la opinión pública cuando ésta aún no está formada. Estos medios aprovechan esta oportunidad y forman una opinión a partir de la representación negativa del indígena, divulgando cosas negativas. Nosotros, al contrario, queremos transformar esta información divulgada por los medios a través de Internet, los recursos audiovisuales, la fotografía.

A partir de las experiencias con los proyectos “*Vídeo Índio Brasil*” y “*Ava Marandu- Os Guaraní convidam*”, los realizadores de la aldea Te'Yikue llegaron a la conclusión de que el proceso de empoderamiento del Pueblo Guaraní a través del cine y de las nuevas tecnologías va más allá de poner a disposición de las comunidades los recursos tecnológicos, conforme afirmó la

---

<sup>59</sup> En Brasil, las escuelas están obligadas a realizar anualmente una campaña en contra del *bullying* (acoso escolar).

estudiante Kaiowá Tatiane, 17 años, integrante del equipo de producción de las películas “ *O difusor da sua cultura*” y “*Porahei*”: “La persona viene desde lejos, nos enseña a hacer uso del vídeo, pero no tiene continuidad. Algunas personas han venido pero ahora ya no. Yo ya me olvidé. Yo hice unas imágenes pero cuando cogí la filmadora nuevamente me quedé bloqueada”, Eliel complementa esta afirmación: “ Existe apoyo técnico, las personas apoyan nuestro movimiento (...) La idea es hacer que el joven se exprese a través de los medios pero, si no hay apoyo, muchas veces los proyectos son temporales y los jóvenes pierden la ilusión”.

Aunque el proyecto *Tekoarandu* presente más beneficios a las sociedades Kaiowá y Guaraní que las iniciativas “vídeo Indio Brasil” y “*Ava Marandu- Os Guaraní convidam*”, también muestra algunas dificultades, sobre todo de accesibilidad y formación. De acuerdo con Edson V., la iniciativa no ha sido del todo incorporada por la sociedad Te’Yikue: “ Yo creo que hace falta que todas las personas de la comunidad tengan acceso al *Ponto de Cultura*. No son muchas las personas que nos hacen una visita y utilizan los ordenadores”.

En relación con la accesibilidad también es importante resaltar la participación restringida de los Kaiowá y Guaraní en los talleres de formación en cine y nuevas tecnologías, ya que fueron los líderes de las T.I ( principalmente en las reservas) los responsables de la elección de los participantes. Esto es así porque estos líderes pertenecen a familias con más prestigio, que suelen priorizar sus intereses.

Otro problema constatado durante el desarrollo del proyecto es la falta de conocimiento del lenguaje de las herramientas de comunicación occidentales, que generó problemas relacionados con la construcción de la información por parte de los jóvenes que integran el equipo de trabajo del *Tekoarandu*. De acuerdo con el coordinador no indígena responsable del proyecto y profesor Neimar Machado, hubo episodios en los que los propios indígenas reproducían la noticia de un medio contrario a los intereses indígenas de la web del proyecto.

### **5.3.6 Apoderando a los Pueblos Indígenas para beneficio de la humanidad**

De acuerdo con el discurso de Eliel, el proceso de apoderamiento de los Pueblos indígenas a través del audiovisual y de las TIC debe consistir en un proceso orientado a cambiar

las relaciones entre indígenas y la sociedad occidental a partir del fortalecimiento cultural y de la autonomía de las comunidades:

Necesitamos construir una mirada desde dentro de la comunidad, de la lucha, de la lengua, de la creencia, de la realidad; retratar las dificultades y expresar desde dentro hacia fuera para que la sociedad occidental se de cuenta de que lo que la prensa divulga no es la verdad. La formación no se resume solamente en el apoyo técnico; precisamos comprender nuestro conocimiento, sentir nuestra lucha, nuestra realidad (...). Debemos comprender el concepto de los medios de forma general y expresar a través de este instrumento nuestro conocimiento, nuestra lógica de pensar para que la sociedad comprenda que nuestra realidad no es sólo negativa, existen cosas positivas que pueden contribuir de forma significativa a la sociedad en general, contribuyendo así con las reflexiones, aportando cosas para la construcción de una persona humana.

Sin embargo, para que este apoderamiento sea llevado a cabo, es necesario pensar en iniciativas que atiendan las necesidades de formación y desarrollo de capacidades según la lógica Kaiowá y Guaraní: “Necesitamos formación en periodismo. Necesitamos trabajar en el cine, teatro, animaciones, trabajar las distintas formas de expresión que están incluidas en nuestro contexto, nuestros mitos”, me explicó Eliel. Esta afirmación deconstruye la falsa idea difundida por sectores de la sociedad occidental de que el indígena deja de ser autóctono cuando se apropia de recursos que pertenecen a otras culturas.

El realizador Kaiowá añade que la apropiación de las herramientas de comunicación occidental también tiene como finalidad la unión de la juventud indígena para que, a través de este trabajo, estos jóvenes eleven su autoestima y desarrollen el sentido de pertenencia a sus comunidades, fomentando, de este modo, un interés mayor en la lucha de su Pueblo, y con eso, ellos podrían ser más actuantes tanto dentro como fuera del ámbito indígena.

## **6. LA AUTOIMAGEN DE LOS KAIOWÁ Y GUARANÍ COMO OBJETO DE ESTUDIO**

En este capítulo se analizarán las producciones audiovisuales indígenas realizadas en el marco de los proyectos “Video Indio Brasil” y “*Ava Marandu- Os Guaraní convidam*” realizados en 2010. Las películas elegidas para el análisis tienen como escenario las TI’s (tierras indígenas):

Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue, donde fue realizado el trabajo de campo. La elección de las películas realizadas en el contexto de estas TI's se dio debido a la necesidad de ver cómo la realidad social y cultural es interpretada por los entrevistados a través de los vídeos.

Aunque el presente trabajo se enfoque en las producciones Kaiowá y Guaraní, es importante poner énfasis en que los vídeos producidos durante los talleres del “Video Indio Brasil” son de autoría de realizadores de distintas etnias, la mayoría perteneciente a las etnias Kaiowá, Guaraní y Terena. Pese a que el proyecto VIB (Video Indio Brasil) no haya sido construido con el objetivo de valorar las especificidades de las poblaciones indígenas, estas producciones representan aspectos importantes del Movimiento Audiovisual Indígena, como el intercambio de saberes entre distintas etnias y la unión de los realizadores a favor de sus intereses.

Para el estudio de la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní se elaboraron los siguientes indicadores y variables:

### **6.1. Indicador de los atributos de los personajes**

A través de este instrumento fue posible trazar el perfil del personaje Kaiowá y Guaraní predominante en las películas clasificadas por medio de las variables de edad, sexo y vestuario.

6.1.1 Para clasificar los personajes según la edad, fueron utilizados como referencia los valores definidos por el *Estatuto da Criança e Adolescente* (ley n° 8069:1990) para designar a los niños, entre 0 y 12 años incompletos; en el caso de los adolescentes y jóvenes se utilizó como referencia la franja etaria entre 12 y 29 años aplicada por León (2004,pp.90-91); para separar al adulto de las demás categorías se empleó la franja etaria entre 30 y 59 años; y para los ancianos fue usada la franja etaria igual o superior a 60 años según lo establecido por la *Legislação sobre Idoso* (ley n°10.741:2003).

No obstante, es importante destacar que estos criterios fueron elaborados por representantes de la sociedad occidental y que por eso pueden resultar confusos en el momento de aplicarlos a la realidad indígena. Como, por ejemplo, es el caso de los líderes religiosos y otros adultos, que en algunas ocasiones son personas con menos de 60 años pero que son considerados

ancianos por sus comunidades. Esta denominación se justifica debido a la baja esperanza de vida en las T.I Kaiowá y Guaraní. De acuerdo con el Censo realizado por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) en 2010, la mayoría de los Kaiowá y Guaraní veteranos no llega a los 50 años.

6.1.2 La variable de sexo se refiere a la distinción biológica entre hombre y mujer. En ese sentido, es importante destacar las diferencias entre las definiciones de sexo y género. De acuerdo con Mora (2012), el sexo se trata de una variable biológica y genética que da como resultado una de las dos categorías: hombre u mujer. Es una división con raras excepciones biológicas. Estas diferencias físicas se manifiestan en roles sociales y familiares, especialización de trabajo, actitudes e ideas. Por otra parte, el género es definido como la manera en la que la persona ejerce su sexualidad, abriendo la posibilidad a otras variantes sexuales que incluyen, además de la heterosexualidad, la homosexualidad, y los denominados transgéneros. En ese sentido, el género corresponde a una construcción social del sexo. Pese a las controversias en cuanto al uso de las variables de sexo y género, esta investigación está enfocada en la incidencia de los personajes masculinos y femeninos retratados en las producciones audiovisuales Kaiowá y Guaraní y en los roles sociales desempeñados por los mismos.

6.1.3 Vestuario: debido a la importancia atribuida al vestuario en el cine y a la relevancia de la presentación personal en la comunicación verbal (una de sus funciones es orientar la forma en que el mensaje debe ser interpretado), la caracterización de los personajes fue analizada conforme al conjunto de ropas, complementos y accesorios. Para ello, las ropas fueron clasificadas como: tradicional Kaiowá y Guaraní, no indígena e híbrida.

Conforme a lo descrito en el tercer capítulo, la vestimenta tradicional masculina Kaiowá y Guaraní está compuesta por el *txiripá* (falda de tres capas que cubre el cuerpo), *txumbé* (cinta blanca de algodón) y el *ponchito* (poncho pequeño), mientras la vestimenta tradicional femenina Kaiowá y Guaraní está integrada por el *tupai* (corresponde al *txiripá* de los hombres) y la *váta* (camisa con mangas largas hasta la cintura) (Schaden, 1974, pp.31-35). La vestimenta no indígena corresponde a las ropas occidentales adoptadas por los indígenas. Por otro lado, la vestimenta híbrida distinta a la forma de vestir no indígena representa una readaptación de la ropa occidental realizada por los Kaiowá y Guaraní. No obstante, vale la pena destacar que el concepto de

hibridismo no siempre es preciso debido a la dificultad existente para diferenciar lo que es elemento cultural tradicional indígena y lo que es occidental, ya que no es fácil constatar cómo determinados objetos fueron apropiados por los Pueblos indígenas. Esta cuestión está relacionada a los procesos de intercambio entre la cultura autóctona y la occidental, y de aculturación de estos grupos étnicos de forma forzada o no.

## **6.2 Indicador de elementos culturales**

Este instrumento fue utilizado con la finalidad de identificar y descubrir cómo los Kaiowá y Guaraní operan con sus señales diacríticas (elementos culturales tradicionales) y con los elementos occidentales.

## **6.3 Indicador de las funciones y roles de los personajes indígenas**

A partir de esta herramienta fue posible valorar si los realizadores Kaiowá y Guaraní reproducen los estereotipos sobre los Pueblos Indígenas y los roles sociales impuestos por la sociedad occidental, o al contrario, si retratan una imagen que corresponde a su realidad. Con base en este argumento, en el trabajo etnográfico realizado y en la literatura consultada (Schaden, 1974,p.31-35), los Kaiowá y Guaraní fueron analizados según las funciones que usualmente desempeñan en las tierras indígenas: realizador indígena, ñanderu, capitán, profesor indígena, estudiante, cantante, cortador de caña de azúcar para abastecer las plantas de etanol, funciones relacionadas a las actividades tradicionales femeninas (cuidado de los hijos, cultivo de la tierra para la agricultura de subsistencia, preparación de la comida, costura, tejedura, producción de los utensilios tradicionales y chamanismo) y las actividades tradicionales masculinas (caza, tala de la vegetación para la labranza, preparación de la tierra, búsqueda de leña para la preparación de los alimentos, trenzado de cestas y chamanismo).

#### **6.4 Indicador de articulación cultural**

Este indicador fue empleado con el objetivo de identificar la presencia y la constancia de los personajes representantes de otras culturas (en especial la cultura occidental) en las producciones Kaiowá y Guaraní. Entre ellos se destacan otros grupos étnicos de Mato Grosso do Sul, como los Terena, funcionarios de la Funai, terratenientes, capataces, representantes del gobierno, antropólogos, investigadores, periodistas y representantes de la iglesia católica y evangélica. También fue importante para reconocer el tipo de sentimiento que este encuentro o desencuentro genera en el espectador: amistad, enfrentamiento, mal estar, exclusión, inclusión, empatía o respeto.

#### **6.5 Indicador de discurso**

El uso de esta herramienta permitió reconocer la tipología de los discursos expuestos por los personajes indígenas y no indígenas. Para alcanzar este objetivo, los argumentos del reparto fueron clasificados según seis tipos de discurso:

- 6.5.1. discurso de reafirmación cultural, que tiene como fin la confirmación de la cultura tradicional Kaiowá y Guaraní;
- 6.5.2. el reivindicativo, percibido como un argumento desestabilizador e incómodo que la mayoría de las veces se encuentra limitado por los medios de comunicación de masa (Rodríguez, 2012,p.357);
- 6.5.3.el crítico corresponde a un juicio sobre alguna práctica, episteme o institución establecida (Butler, 2001);
- 6.5.4 el reflexivo sugiere un análisis de la realidad a partir de la perspectiva del personaje;
- 6.5.5 el rescate cultural es entendido como un discurso que promueve la revalorización y fortalecimiento de los valores culturales;
- 6.5.6 el explicativo, que tiene como objetivo ayudar a comprender un acontecimiento y objetos al público.

## **6.6 Indicador de representación lingüística**

Debido a la vinculación del idioma con la identidad, la estética, la moralidad, la epistemología y la estructura de una sociedad (Sichra,2015,p.9) fueron detectadas las lenguas utilizadas por los personajes en las películas analizadas (guaraní y portugués).

## **6.7 Indicador de representación del factor étnico**

De acuerdo con Castro Silva (2007), es el involucramiento y la participación de los sujetos indígenas en el cotidiano de sus comunidades, es lo que define su condición étnica. Esta referencia al factor étnico está asociada a la autoidentificación y a la persistencia del individuo a través de su participación en las actividades (asambleas, fiestas, ceremonias, rituales, etc) y otras cuestiones que son de interés de su comunidad. A partir de este argumento, fueron evaluados a través de las películas las actitudes de los realizadores sobre su condición: afirmación, negación o neutra.

## **6.8 Indicador de realidad virtual**

Con base en el trabajo de campo y en la bibliografía consultada fueron identificadas las técnicas utilizadas por los realizadores indígenas para crear una realidad virtual.

## **6.9 Indicador de *etnograficidad***

El uso de este indicador tuvo como finalidad destacar las características de interés etnográfico puestas en escena: las formas de expresión utilizadas por los realizadores Kaiowá y Guaraní para autorepresentarse, el modo de traducción de las manifestaciones culturales Kaiowá y Guaraní para la teatralidad del cine, la manera en que se revela la finalidad de la apropiación del audiovisual por los jóvenes autóctonos y el método utilizado por los productores indígenas para articular la tradición y la modernidad y para transformar el cine occidental en cine indígena.



## 6.10 Indicador del lenguaje del cine

El empleo de este instrumento fue relevante, pues se considera que para un estudio profundizado sobre la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní reflejada en sus producciones audiovisuales es primordial la comprensión del lenguaje del cine. No obstante, es importante destacar que el dominio técnico de este lenguaje no prevalece sobre las reales intenciones del Movimiento audiovisual indígena sur-mato-grossense; o sea, durante el trabajo etnográfico los realizadores no demostraron el deseo de convertirse en grandes cineastas pero sí de tomar la palabra y dar visibilidad a sus intereses. En este caso, podemos afirmar que el audiovisual es el medio y no el fin. La formación en cine y nuevas tecnologías es percibida por los Kaiowá y Guaraní como un recurso para denunciar la violación de sus derechos a través de la construcción de un discurso contrahegemónico, restablecer los vínculos entre los ancianos y el sector más joven de la población, transmitir sus conocimientos tradicionales, preservar y comprender su memoria cultural, elevar la autoestima de la juventud Kaiowá y Guaraní, fomentar el sentido de pertenencia de los jóvenes autóctonos hacia sus comunidades y demostrar su capacidad de equiparación con la sociedad no indígena.

También es importante destacar que estos videos fueron producidos durante el taller dirigido a una formación básica en cine. Esto significa que los estudiantes en este periodo no tenían pleno dominio de las técnicas.

A partir del modelo de análisis utilizado por Córrea (2015,p.93) para el estudio de las películas producidos por Pueblos Indígenas de Mato Grosso do Sul, fue elaborado un cuadro de análisis en el que las producciones audiovisuales Kaiowá y Guaraní son divididas en escenas, tiempo de cada escena, número de tomas, tipo de planos, angulación predominante y las imágenes correspondientes a cada escena. De acuerdo con Sánchez (2003), igual que en el teatro, la escena es la toma que coincide con la entrada y salida de actores del marco de filmación. Se trata de una unidad de tiempo y de acción retratada en el guión cinematográfico. La toma o el *take* es la unidad operativa elemental del film denominada plano. El plano a su vez corresponde al momento que transcurre desde que el obturador de la filmadora se abre hasta que se cierra. Dentro de este contexto, la angulación indica la inclinación del eje de la cámara en relación al sujeto que será captado.

6.10.1 El uso de los planos cinematográficos y de los ángulos: con objetivo de evaluar la construcción de las escenas se analizaron los planos más comunes utilizados para describir la escena, narrar la historia y expresar los sentimientos de los personajes (Velásquez y Rocha, 2008,p.20) y la angulación elegida por los realizadores para definir su punto de vista. De acuerdo con los autores (2008,p.20), los planos de descripción son:

- a) Gran Plano General: es aquél que retrata un gran escenario. En este plano el sujeto o las figuras quedan diluidos en el entorno. Aunque tenga un valor descriptivo, este tipo de encuadre puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o pequeñez del hombre frente al medio.
- b) Plano General: describe el contexto que rodea a los personajes, sus posiciones en el espacio y entre sí. En él los personajes son presentados de cuerpo entero y la información sobre el entorno ocupa la mayor parte de la pantalla.
- c) Plano Entero: encuadra la figura entera del individuo.
- d) Plano Conjunto: recoge la imagen de un grupo de personajes en su totalidad.

Por otra parte, los planos utilizados para narración corresponden a:

- a) Plano Medio: se trata de un plano que encuadra el personaje desde la cabeza hasta la cintura. Este encuadre favorece a las escenas de conversación entre dos personajes, además de ofrecernos información sobre los gestos de las manos, el vestuario de los personajes y el contexto donde se desarrolla la escena.
- b) Plano Medio Corto: este plano encuadra al personaje desde la cabeza hasta la mitad del torso.
- c) Plano Medio Largo: es aquél que retrata al personaje desde la cabeza hasta debajo de la cadera.
- d) Plano Americano: es el encuadre que representa al personaje desde la cabeza hasta las rodillas. Este plano suele utilizarse para captar las conversaciones entre varios personajes. Por ser un plano más abierto, el uso de este encuadre aporta más información que el plano medio acerca de los elementos del escenario y la vestimenta de los personajes, entre otros datos.

Por último, los planos empleados para expresar las emociones y sentimientos de los personajes son:

a) Plano Detalle: este encuadre es empleado para destacar una parte muy pequeña de una realidad mayor con el objeto de potenciar al máximo el detalle seleccionado.

b) Primer Plano: este plano retrata al personaje desde la altura de los hombros hasta la cabeza y tiene como objetivo apelar al sentimiento de los personajes.

c) Primerísimo Plano: recoge los detalles de la cara de los personajes. Este plano es empleado para transmitir la emoción del personaje al espectador.

Con el fin de averiguar el punto de vista del realizador expresado a través del objetivo de la cámara, fueron destacados los tipos de ángulos predominantes en los planos (“lenguaje audiovisual”:2007):

a) Ángulo Normal: la cámara esta ubicada en la altura de los personajes.

b) Ángulo Contrapicado: el realizador sitúa la cámara por debajo del personaje con el objetivo de potenciarlo. Este tipo de angulación denota poder, autoridad, fuerza.

c) Ángulo Picado: la cámara se sitúa por encima del personaje disminuyéndolo. Gran parte de las veces, el uso de este tipo de angulación indica la impotencia e indefensión del personaje.

d) Ángulo Cenital: con objetivo de ofrecer una visión panorámica de la situación, el realizador sitúa la cámara por encima de los personajes.

6.10.2 Ritmo de la película: a través del orden de los planos y secuencias de la película el realizador orienta la atención del espectador hacia su punto de vista. Este proceso es denominado montaje. Es en el montaje cuando el realizador aumenta o disminuye el ritmo de las acciones filmadas (Sánchez:2003). De acuerdo con Velázquez y Rocha (2008,p.22), existen tres tipos de

ritmos: ritmo lento, que consiste en planos más largos; ritmo grave, que se ajusta al dramatismo de la película; y ritmo dinámico, que se caracteriza por los cortes acelerados en el video. Con base en esta clasificación, fueron definidos los ritmos de las películas estudiadas.

6.10.3 La utilización de la música: la sonoridad en el cine se trata de un elemento primordial. Según Sánchez (2003), en el cine la música sirve como una estrategia para favorecer la comprensión del significado de la acción por parte del espectador. A partir de esta constatación, se analizó si la música adoptada por los realizadores cumple esta función. Con esta finalidad, las músicas fueron clasificadas en dos tipos:

- a) Música grabada en vivo, dividida en tres vertientes: música tradicional Kaiowá y Guaraní grabada en vivo, música occidental grabada en vivo y música híbrida grabada en vivo;
- b) Música grabada en estudio, divide en tres tipos: música tradicional Kaiowá y Guaraní grabada en estudio, música occidental grabada en estudio y música híbrida grabada en estudio.

En este punto, cabe resaltar que la música considerada híbrida es aquella que incluye elementos sonoros que pertenecen a culturas diversas.

## **6.11 Análisis de las películas Kaiowá y Guaraní**

### **6.11.1 T.I Guyraroká: Película *Guerreiro Guaraní***

La película *Guerreiro Guaraní*, con una duración de 11 minutos y 13 segundos, fue producida durante el taller de formación en cine dirigido a los jóvenes Kaiowá y Guaraní a cargo de los profesores indígenas Gilmar Galache e Iván Molina, realizado durante el proyecto “*Ava Marandu- Os Guaraní convidam*”. La producción, de autoría del grupo de realizadores Kaiowá y Guaraní de distintas tierras indígenas, es clasificada como una película colectiva, pues no atribuye el derecho individual a la obra. También es importante señalar que en los créditos de

*Guerreiro Guarani* no son especificados los miembros del reparto, del equipo de producción y edición.

La producción *Guerreiro Guarani*, filmada en la T.I Guyaroká, cuenta la historia de un joven líder (el guerrero guaraní) que junto a sus ayudantes defiende a su comunidad. En esta ocasión mientras cazaban un armadillo en las tierras ocupadas por el terrateniente, el grupo es contenido por el capataz de la finca. Frente a este impedimento, el grupo ataca violentamente al capataz y enseguida lo secuestra. Ya en la casa de uno de los habitantes de la comunidad, el capataz es pintado por las jóvenes Kaiowá y Guaraní con el tinte sagrado de *urucú* al mismo tiempo que es reprendido por el grupo. Cuando es liberado, el capataz vuelve a la finca y denuncia el ataque sufrido por los indígenas ante el terrateniente. Después de escuchar la denuncia, el terrateniente fríamente autoriza al capataz a disparar con armas de fuego contra los indígenas. El capataz toma el arma y se dirige a la comunidad. Al encontrarse con el grupo, el capataz empieza a disparar con el arma al aire en dirección a los jóvenes con la intención de intimidarlos. En el momento de los disparos, el grupo se lanza al suelo, cuando de repente aparece el guerrero guaraní para defenderlos, y así empieza la discusión. Cuando parecía haber admitido la derrota, el capataz toma a una joven indígena por la fuerza. El guerrero y el grupo entonces reaccionan y desarman al capataz. El film termina con el guerrero guaraní, el grupo de jóvenes y otros habitantes de la T.I Guyaroká haciendo el *porahêi* (oración) contra la sequía.

En esta producción es interesante observar que aunque el título indique que el protagonista es el guerrero guaraní, en el transcurso de la historia predomina el protagonismo colectivo representado por la juventud Kaiowá y Guaraní. De un total de 13, siete de los personajes destacados son representados por jóvenes en la franja etaria de 12 y 29 años: el capataz de la finca, el guerrero guaraní, el grupo de las jóvenes y el terrateniente. Los otros personajes son representados por dos mujeres adultas, una anciana y tres niños que actúan como figurantes.

De acuerdo con los créditos finales, 8 hombres y 6 mujeres participan y producen esta película; sin embargo, frente a las cámaras fue posible constatar una mayor presencia de personajes femeninos, 7 mujeres y 6 hombres. Pese a la mayor representación femenina en el reparto, las mujeres tienen menos visibilidad que los hombres.

Aunque el vestuario de los personajes no presente un especial cuidado (conforme los criterios cinematográficos occidentales) debido al presupuesto ajustado para la realización de la

película (por tratarse de una actividad realizada en un taller de cine), se ha comprobado a través del trabajo etnográfico que la caracterización de los personajes refleja parcialmente la realidad de los habitantes de Guyraroká y de la región. Esta realidad está reflejada en la ropa occidental utilizada por los personajes autóctonos y por los personajes no indígenas caracterizados como los trabajadores de las fincas de ganado en Mato Grosso do Sul (vaquero, camisa y sombrero de ala ancha). Sin embargo, los personajes indígenas, además de la vestimenta, también están caracterizados por el uso de los elementos culturales tradicionales que aunque no sean usados por las sociedades Kaiowá y Guaraní en el cotidiano proceden de su contexto original: las jóvenes ayudantes utilizan la pintura corporal; además de la pintura el guerrero guaraní también usa como aderezos el *jeguaká*, *hu'y*, *yvy rapá*; la anciana se caracteriza por el uso del *takuapu*; y una de las mujeres adultas se presenta con un *mbaraká*.

En *Guerreiro Guarani*, los personajes operan con las señales diacríticas de su cultura con la finalidad de defender su comunidad y demostrar resistencia a los intereses contrarios a sus derechos, principalmente el derecho al usufructo del territorio. Entre los elementos culturales tradicionales elegidos por los realizadores destacan la pintura corporal Kaiowá y Guaraní, el canto y baile tradicional. A través del uso de la pintura corporal, los personajes luchan por sus intereses, afirman sus diferencias y hacen al capataz sentir en carne propia las consecuencias de la opresión provocada por su jefe (el terrateniente) en la escena en que le pintan con el tinte de *urucú*. Por medio del canto y baile tradicional los Kaiowá y Guaraní manifiestan su preparación espiritual y corporal frente a los desafíos impuestos por la sociedad occidental. Es interesante observar que en el montaje de la escena final, donde es representado el *porahêi*, los realizadores crean un efecto de trance en esta manifestación que demuestra la gran fortaleza de los participantes.

Por otro lado, la opción de los realizadores de evidenciar el elemento occidental como el arma de fuego utilizada por el capataz, tuvo como finalidad responder a uno de los objetivos de esta película, que es claramente denunciar la violencia cometida por los grandes propietarios de tierra de Mato Grosso do Sul contra los Kaiowá y Guaraní.

La ausencia de nominación de todos los miembros del reparto y de sus personajes dificultó determinar con precisión las funciones desempeñadas por los intérpretes. Solamente a partir de la canción utilizada como recurso para narrar la historia de la película y algunas escenas

de la película fue posible comprender el guión e identificar superficialmente los papeles desempeñados por los personajes.

En la sexta escena de la película, una de las jóvenes autóctonas del grupo denomina al guerrero guaraní como el capitán de su comunidad. De forma contraria a la realidad, este joven en el papel del capitán atiende a las expectativas de su pueblo, actuando en defensa de los suyos y suministrando comida a las familias indígenas a través de una de las actividades masculinas tradicionales Kaiowá y Guaraní, la caza.

Por otro lado, los personajes femeninos son retratados como los preservadores de la cultura tradicional Guaraní: las mujeres adultas y la anciana a través de la manutención de la práctica del canto, baile tradicional, y la orientación a la juventud y las jóvenes mujeres por medio de la continuidad de la práctica de la pintura corporal y de la dedicación a su comunidad, en especial a sus hijos. La presencia de los niños en esta película retrata un aspecto importante de la educación tradicional Kaiowá y Guaraní, que es la participación de los niños en los eventos en los cuales la comunidad está involucrada.

En cuanto al indicador de articulación cultural, son los propios indígenas quienes representan a los personajes occidentales en la película: el capataz y el terrateniente. La presencia de estas figuras indica el enfrentamiento entre sociedad indígena y occidental y genera el sentimiento de malestar en el espectador, puesto que la película tiene como telón de fondo la violencia directa creada por los grandes terratenientes con el apoyo del gobierno brasileño. En ese contexto, cabe resaltar la segunda escena, cuando los indígenas golpean al capataz con trozos de madera, la quinta escena, en la cual el terrateniente sin dudar ni un momento ordena el ataque a los indígenas, y la sexta escena, en la que el capataz dispara contra los autóctonos.

En *Guerreiro Guarani* las imágenes prevalecen sobre los discursos; tanto es así que solo hay dos escenas con diálogos: la quinta y sexta escena. En la quinta escena es retratado el diálogo entre el terrateniente y el capataz, y en la sexta escena es dramatizada la discusión entre el capataz y el guerrero guaraní junto a su grupo:

Escena 6: El capataz dispara con el arma al aire en dirección a los indígenas. El grupo de indígenas se lanza al suelo. A la orden del capataz el grupo se levanta. Comienza la discusión.

Capataz no indígena: -Mi jefe envía un mensaje para vosotros. Para que me dejéis de molestar.

-Ayer me habéis secuestrado, me habéis pegado y nosotros no queremos hacer lo mismo con vosotros.

Joven 1:-Usted es quien debe irse de aquí. Nosotros salimos de casa con el capitán.

Capataz no indígena:- Si queréis cazar no hay problema, pero tenéis que cazar ahí (indicando en dirección contraria a la finca).

Llega el guerrero guaraní.

Guerrero guaraní: ¿Qué está usted haciendo aquí? ¿Qué es lo que usted quiere aquí?

¡No me dispare señor! ¡ Ni se le ocurra! Si me dispara, vamos a dispararnos mutuamente.

Capataz: Habladme en portugués.

Joven 1: ¡No! No queremos saber nada de esa lengua. Pelearemos hasta no poder más.

A partir del estudio de estas escenas, de la canción que narra la película y del cántico entonado por los autóctonos al final de esta producción, podemos clasificar los discursos proferidos por los representantes Kaiowá y Guaraní como de reafirmación cultural y reivindicativos. Reafirmación cultural porque los autóctonos a través del discurso valoran el modo de vida tradicional Kaiowá y Guaraní (la caza, la pintura, el uso de elementos tradicionales como el *jeguaká*, *hu'y* y la convivencia en armonía con la naturaleza) y a través del uso de su idioma nativo (el guaraní) refuerzan la propia identidad. Reivindicativo porque a partir de la valoración y reconocimiento de la propia cultura, los Kaiowá y Guaraní exigen sus derechos ante el Estado brasileño.

Relacionado a la violación de los derechos del Pueblo Guaraní, es importante destacar que el conflicto retratado en la película es motivado por la negación del acceso a la alimentación de la comunidad Kaiowá y Guaraní por el capataz a través de la prohibición de la caza del armadillo impuesta al guerrero Guaraní y sus ayudantes. De acuerdo con las informaciones de los realizadores que habitan la T.I Guyraroká, muchas veces la carne de caza es la única opción de alimentación para los habitantes de esta comunidad. La canción utilizada como recurso narrativo en *Guerreiro Guaraní* complementa esta afirmación a través de la denuncia de los indígenas por la privación del usufructo del medio ambiente debido a la destrucción del territorio por los terratenientes para la explotación del ganado y del cultivo de la caña de azúcar: “Nosotros no tenemos miedo del señor. Nosotros, los guaraní, tenemos armas como flechas y lanzas. El señor no nos deja salir de casa ya que mata el bosque, peces y animales. Los niños ya no pueden aprender, ni salir de casa para comer. El señor nos quiere matar”.

No obstante, la importancia del problema, el motivo que impulsa al grupo de jóvenes a atacar al capataz, no está representado en las imágenes, solamente en la canción narrativa. Este



fallo en la película y la falta de subtítulos impide una correcta interpretación del guión por parte del espectador occidental.

En relación al indicador de representación lingüística, a parte de los personajes occidentales que en la película hablan en portugués, todos los demás intérpretes se comunican en guaraní. Con respecto al indicador de representación del factor étnico, fue posible constatar una actitud de afirmación de la condición étnica de parte de los personajes Kaiowá y Guaraní.

De acuerdo con Weber (2009:,p.7), afirmar el nombre propio es una de las principales formas de afirmación étnica. Con base en este criterio, es posible afirmar que los realizadores empiezan a afirmarse étnicamente desde el momento en que elaboran el guión a partir de la elección del título de la película “*Guerreiro Guarani*” y del nombramiento de sus etnias en la canción que narra la historia. Además de la autoafirmación a través del nombre, también fue posible comprobar el enaltecimiento de la cultura Guaraní por los realizadores indígenas a través de la selección de los elementos tradicionales Kaiowá y Guaraní puestos en escena y de las actividades tradicionales llevadas a cabo por los personajes indígenas.

A cerca del indicador de realidad virtual, aunque el contexto y la situación vivida por los habitantes de la T.I Guyraroká sea real, se ha comprobado que los personajes utilizan técnicas de dramatización para crear una realidad virtual. La ficción en esta producción aparece con el surgimiento del personaje del guerrero Guaraní, con la oportunidad creada por los indígenas de devolver la agresión sufrida a lo largo dos años y con la producción de un nuevo final en el cual los Kaiowá y Guaraní salen victoriosos.

En cuanto al documento etnográfico, la película *Guerreiro Guarani* nos permite acceder a informaciones sobre cómo los habitantes de la T.I Guyraroká se expresan culturalmente a través del cine, lo que consecuentemente permite una mejor comprensión de la cultural Guaraní.

Frente a la falta de voluntad política para solucionar el problema de la demarcación de los territorios indígenas, el permanente clima de violencia y los cambios políticos dentro de las T.I, los realizadores Kaiowá y Guaraní proyectan en el personaje del guerrero Guaraní y en el grupo de los jóvenes ayudantes su deseo de trascender esta situación. No obstante, para que esto ocurra, la película sugiere el aferramiento a la tradición representada por los elementos tradicionales seleccionados, la pintura corporal y la espiritualidad simbolizada por los instrumentos sagrados (*takuapu* y el *mbaraká*) y por el *porahêi*. En la actualidad, este

conocimiento llega a la juventud Kaiowá y Guaraní de Guyraroká a través de las enseñanzas de los veteranos representada en la película por una señora anciana y por la mujeres adultas.

Bajo la lente etnográfica, este vídeo revela los principales objetivos de la apropiación del audiovisual por parte de los realizadores Kaiowá y Guaraní de Guyraroká que también participaron en la producción de *Guerreiro Guarani*: la promoción de los derechos indígenas mediante la lucha contra las injusticias cometidas contra su pueblo, la concienciación de la población no indígena sobre sus vidas en confinamiento, la afirmación de sus diferencias étnicas y culturales y el fortalecimiento del modo de vida tradicional Kaiowá y Guaraní a través de la valorización del adulto mayor en esta sociedad y de los elementos y manifestaciones culturales presentes en la cultura Guaraní.

Con relación al lenguaje del cine, fue constatado que el poco dominio de estas técnicas de los realizadores Kaiowá y Guaraní en ciertos momentos se convirtió en un obstáculo para la interiorización del mensaje por el espectador, sobre todo en el comienzo del film. Pese al uso de los planos descriptivos (gran plano general y plano general), los realizadores no logran ubicar el espectador en el contexto de la película. La falta de contextualización de los hechos en la producción y la ausencia de una escena que retrate el origen del conflicto entre los Kaiowá y Guaraní de Guyraroká y el terrateniente conllevan una mala interpretación del guión por parte del público que desconoce la realidad indígena.

Entre los planos cinematográficos empleados en *Guerreiro Guarani* predominan los planos general y conjunto. El empleo del plano conjunto favorece el protagonismo colectivo; sin embargo, el escaso uso de los planos narrativos y expresivos (que expresan los aspectos más particulares de los personajes) sumado a la falta de subtítulos en el film dificulta el desarrollo del sentimiento de empatía por parte del espectador occidental hacia los personajes. Tampoco se verificaron muchas variaciones en el ángulo de la cámara a la hora de filmar esta producción. Solamente en la tercera escena, cuando fue filmada la anciana, y en la quinta escena, cuando es retratado el terrateniente, los realizadores utilizaron el ángulo contrapicado para atribuir poder a estos personajes.

Respecto al ritmo, esta película es considerada lenta debido a la permanencia del plano general durante más tiempo en pantalla en comparación a los otros planos y la poca impresión causada por los movimientos de cámara.

Otro recurso cinematográfico esencial para la comprensión de esta producción conforme a lo mencionado anteriormente fue la canción en guaraní a base de guitarra y voz grabada por los realizadores utilizada con el objetivo de narrar la película. En *Guerreiro Guarani*, esta canción narrativa sirve como un guión fílmico que tiene como finalidad exponer los hechos filmados y estructurar la narrativa.

Además de la canción narrativa, también forma parte de la banda sonora una melodía silbada presente en la primera y quinta escena que indica los enfrentamientos entre el capataz, el guerrero guaraní y su grupo. Entre las músicas seleccionadas, la única grabada en vivo es el *porahêi* contra la sequía cantada por los autóctonos al final de la película. La presencia de esta oración demuestra la relevancia de estos elementos en la cultura guaraní, pues, a partir de estos aspectos que los Kaiowá y Guaraní orientan su modo de vida integrando el pasado y con el presente.

Este análisis nos lleva a constatar que la banda sonora elegida por los realizadores cumple con su función comunicativa y narrativa, dado que proporciona información sobre el mundo narrativo de la película en la cual el dramatismo se basa en la defensa de la comunidad de Guyraroká por la juventud Kaiowá y Guaraní.

### **6.11.2 T.I Panambizinho: *Kaiowá Kunhatai***

Igual que en el *Guerreiro Guarani*, la película *Kaiowá Kunhatai* (en español “Señorita Kaiowá”) fue producida durante el taller de cine ofrecido por el proyecto “*Ava Marandu- Os guarani convidam*” realizado en 2010 y dirigido por los profesores Iván Molina y Gilmar Galache. En esta producción tampoco son nombrados los miembros del reparto, ni los del equipo de producción y edición.

La película, con una duración de 17 minutos y 7 segundos, producida por los realizadores Kaiowá y Guaraní originarios de la T.I Panambizinho y de otras T.I Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul, retrata parte del rito de iniciación femenino de estos grupos étnicos. *Kaiowá Kunhatai* empieza con la escena de la madre pintando con el *urucú* la cara de su hija, que en este momento se encuentra sentada en un taburete fuera de la casa. Posteriormente, la madre la conduce dentro de una cabaña y empieza a cortar su pelo. La chica entonces se sienta mientras la

madre golpea el taburete con un palo de madera y ordena a la muchacha que salte. Después la mujer la viste con la ropa tradicional femenina, le hace acostarse en una hamaca y le da de comer. Mientras la joven come, la madre bendice con agua y hierbas tradicionales el espacio alrededor de la chica y arregla su pelo. A continuación, la madre enseña a la hija a tejer con el algodón. Antes de salir de la cabaña, la madre envuelve la chica con una manta. Ya fuera de la cabaña, la señora acompaña a la joven hasta el espacio ritual donde se encuentra el ñanderu y su esposa. Cuando llega a este espacio sagrado, la chica se sienta de espaldas al ñanderu, su pareja y la madre, que enseguida empiezan a bendecirla. Posteriormente, la madre la conduce hasta un pilón para enseñarle a moler el maíz para la producción de la *chicha*. Mientras la chica pila el maíz, un joven varón se acerca e intenta cortejarla. Sin embargo, la muchacha adopta una postura indiferente respecto al chico. La madre entonces se acerca a la joven y le ayuda a recoger el maíz molido y las dos salen del local. Aún así, el varón, insistente, va tras ellas.

En esta película los personajes son representados por una mujer adulta (la madre), dos jóvenes (la novicia y el varón) y dos ancianos (el ñanderu y su pareja). Conforme el reparto y los nombres de los realizadores citados en los créditos finales, el número de mujeres supera al de hombres. En escena, fueron registrados tres personajes femeninos y dos personajes masculinos, y en los créditos finales totalizan trece mujeres y diez hombres.

Respecto al vestuario, la gran mayoría de los personajes lleva ropas occidentales con aderezos tradicionales Kaiowá y Guaraní. Para caracterizar a los personajes, el ñanderu porta el *tembetá*, lleva en el rostro una pintura a base de *urucú* y en las manos el *kurusú* y el *mbaraká*, mientras su pareja utiliza el *mbo'y* y toca el *takuapu*, y el joven varón sólo lleva el rostro pintado. Por otra parte, la madre (responsable de los cuidados de la novicia) lleva *jeguaká*, el *mbo'y* y utiliza la ropa tradicional femenina Kaiowá y Guaraní, como su hija, que además tiene la cara pintada con *urucú*. En ese contexto, destaca la tercera escena, en la cual la joven, durante el rito, con la ayuda de su madre, se pone la ropa tradicional por encima de la ropa occidental. Para complementar su caracterización, la madre le pone unos pendientes de pluma.

Mediante el rito de iniciación femenino Kaiowá y Guaraní junto a los elementos tradicionales puestos en escena, es posible contemplar la potencia transformadora de los rituales a través de los cuales los autóctonos reafirman el orden de su estructura social por medio del restablecimiento de las relaciones entre los individuos que integran la sociedad Kaiowá y Guaraní (Turner,1988,p.180). En el culto femenino Kaiowá y Guaraní representado en esta producción, la

joven Kaiowá separada del mundo profano, vulnerable a ataques del *odjépotá*, tiene el rostro pintado por su madre con el tinte sagrado de *urucú* para su protección. En este contexto, la madre simboliza el modelo de mujer a seguir por la joven.

Al entrar en la cabaña o al volver al útero materno (periodo liminar intermedio), en las palabras de Turner (1988,p.102), la joven se separa de su mundo anterior (la niñez). Esta disociación del pasado es simbolizada por el corte de pelo realizado por la madre y por la sustitución de la vestimenta occidental por la ropa tradicional femenina Kaiowá y Guaraní. La reclusión de la novicia también es acompañada por una serie prácticas religiosas para espantar a los malos espíritus reflejadas en la tercera escena, cuando la madre empieza a golpear el *apyká* con un palo de madera y ordena a la muchacha que salte, y en la toma siguiente, cuando ella bendice con agua y hierbas tradicionales el espacio alrededor de la chica.

Suspensa toda su identidad pasada por estar en el limbo, la joven descansa en la hamaca y tiene restringida su alimentación. En la etapa liminar representada en la película, el personaje de la neófita toma una conducta pasiva y sumisa, sobre todo ante a la madre, ya que se encuentra en un momento de preparación para la entrada como adulta en la sociedad Kaiowá y Guaraní.

La segunda parte de la etapa liminar retratada en *Kaiowá Kunhatai* corresponde al proceso de transmisión del conocimiento y prácticas tradicionales Kaiowá y Guaraní de la madre hacia la hija. Estos saberes están relacionados principalmente a la economía doméstica, representada en la tercera escena (toma ocho), cuando la señora enseña a la chica a tejer con algodón los elementos tradicionales de estos grupos étnicos como por ejemplo la hamaca y la vestimenta. Cabe resaltar que estas actividades están relacionadas a la vida matrimonial y a la creación de la propia familia de la joven.

Después de las enseñanzas de la madre, la novicia, aún vulnerable (envuelta en una manta), llega al espacio ritual coordinado por el ñanderu y su esposa. La pareja junto a la madre le dan su bendición y la joven se vuelve inmune a los peligros. Los ancianos en esta escena (sobre todo el ñanderu) ejercen el control sobre el ritual, es decir, el rito de pasaje de niña a mujer Kaiowá y Guaraní solo es valido con la aprobación de esta pareja. Sin embargo, *Kaiowá Kunhatai* no termina ahí, la joven aún tiene que enfrentar otra prueba. Mientras aprende un oficio más de las mujeres Kaiowá y Guaraní, la preparación de la bebida sagrada (la *chicha*), la joven mujer tiene que resistir el cortejo del varón. En la película este joven representa la antítesis de la pareja idealizada por la comunidad.

Conforme la interpretación de las escenas, fue constatado que las funciones desempeñadas por los personajes adultos corresponden a las actividades tradicionales Kaiowá y Guaraní: la madre es responsable de los cuidados de la novicia y de transmitir los conocimientos y prácticas tradicionales a la joven, y el ñanderu junto a su pareja asume la función de mantener el equilibrio de los Kaiowá y Guaraní a través de las prácticas religiosas, en este caso el rito de iniciación femenino Kaiowá y Guaraní. La chica aunque no asume ninguna función en la película debido a su situación liminal se está preparando para responsabilizarse de las actividades tradicionales llevadas a cabo por las mujeres indígenas. Por otro lado, no queda clara la tarea realizada por el varón. Debido a la reacción de los otros personajes ante su presencia, se puede suponer que se dedica a algo con lo cual la sociedad autóctona no está de acuerdo.

Con relación al indicador de articulación cultural, esta película no cuenta con la participación de ningún personaje representante de otra cultura. En cuanto a la tipología de los discursos utilizados por los personajes, podemos clasificarlos como de reafirmación cultural y de rescate cultural. La clasificación de los discursos como reafirmadores de la identidad cultural se justifica por el hecho de que los personajes se muestran anclados en las tradiciones y en su idioma. Este aferramiento a las raíces Kaiowá y Guaraní en la película está relacionado con la preocupación de los Kaiowá y Guaraní de la T.I Panambizinho con la preservación de la memoria, y es por este motivo que los discursos evidenciados en *Kaiowá Kunhatai* también están relacionados con la necesidad de rescate cultural de estos grupos étnicos.

La urgencia de rescatar el patrimonio cultural Kaiowá y Guaraní (en especial los ritos de pasaje) está asociada a la profunda crisis vivida por las sociedades Kaiowá y Guaraní de Mato Grosso do Sul (sobre todo por la parcela joven de la población) como consecuencia de la expulsión de sus territorios tradicionales y su confinamiento en pequeñas extensiones de tierra. Esta situación interfiere directamente en la práctica de rituales por estos grupos debido a la escasez de los recursos necesarios para su realización y a las nuevas necesidades creadas en un nuevo contexto en el que están inseridos estos grupos étnicos. Estas nuevas demandas a su vez están orientadas hacia el individualismo y los valores competitivos fomentados por los medios de comunicación y por los modelos educativos occidentales (Peake, 2016). Actualmente una de las grandes preocupaciones de la juventud Kaiowá y Guaraní está relacionada a su supervivencia física, que al mismo tiempo está asociada a la necesidad de un trabajo que le ofrezca medios económicos; por este motivo es cada vez más escaso el número de jóvenes que tienen la

disponibilidad de dedicarse únicamente a las actividades tradicionales, como por ejemplo el chamanismo.

No obstante, en la actual coyuntura del mundo moderno, los ritos de iniciación siguen siendo fundamentales para la conciencia social del sujeto. De acuerdo con Peake (2016), la mayoría de los problemas de salud mental experimentados por la población en general actualmente tienen origen en el periodo de transición entre la infancia y la vida adulta:

(..) esto podría ser considerado como ritos de pasaje incompletos; cuando la transición no es completada, la estructura del ego es frágil y la autoimagen es degradada a través de proyecciones negativas de los padres, la cultura, el género y la educación o el sistema de creencias. Las heridas sin cicatrizar y el abuso, la alienación debido a la preferencia sexual, expectativas poco realistas, condiciones de raza o creencias religiosas, todos pueden ser los factores que dan lugar al desarrollo de un ego frágil. Cuando el ego no es lo suficientemente fuerte como para entrar en relaciones transparentes, la vida laboral, el matrimonio o responsabilidades sociales, puede colapsar o fragmentarse bajo diversas presiones (Peake,2016).

A partir de esta constatación, Peake (2016) afirma que el hecho de que los jóvenes adultos sean incluidos y reconocidos como miembros de la sociedad durante los rituales de iniciación femeninos y masculinos ofrece seguridad al novicio para transitar de una etapa de desarrollo a la siguiente. En ese sentido, más que ritos de pasaje la iniciación femenina Kaiowá y Guaraní y el *Kunumy Pepy* corresponden a rituales sociales en los cuales el joven adulto construye una nueva identidad en un contexto social favorable a su desarrollo y adquiere un mapa hacia la vida adulta. En el caso de los Pueblos Indígenas, estas enseñanzas continúan siendo actuales porque son estos conocimientos los que preparan a los jóvenes para sobrevivir en el mundo individual y global; tanto es así que una de las reivindicaciones de la juventud autóctona es la recuperación de estos rituales.

A propósito del indicador de representación lingüística, fue comprobado el uso del idioma guaraní en toda la película. Con relación al indicador de representación étnica, quedó demostrado una actitud de afirmación de su condición étnica por parte de los realizadores expresada en la elección del título *Kaiowá Kunhatai*, en el uso del idioma originario (el guaraní) por los intérpretes, en la rememoración de uno de los rituales que guían la cultura Guaraní (el rito de iniciación femenina), en la selección de los elementos puestos en escena para esta celebración y en los roles asumidos por los personajes.

Respeto a este tema, también destaca el discurso de la madre en la tercera escena, en la cual justifica la importancia del uso de la vestimenta tradicional indígena a la hija: “ (...) ponte la falda, luego te ducharás y te pondrás la otra, levántate para que puedas ponértelo, esto es lo que nos identifica como Kaiowá, nos lo enseñaron nuestros ancestros”. En esta escena queda expresada la importancia del uso de los elementos que pertenecen a la cultura Guaraní (en este caso la ropa) por la joven como una forma de reconocimiento de su diferencia en relación a otras culturas.

En cuanto al indicador de realidad virtual, en esta producción el rito de iniciación femenino Kaiowá y Guaraní fue adaptado para la película a través de la acción dramática que permitió que los actores interpretasen su ritual. Pese a que el ritual corresponda a una dramatización, los roles desempeñados por los intérpretes adultos son los mismos en la vida real. El ñanderu Nelson y su pareja Rosalina de la T.I Panambizinho, por ejemplo, retratados en la película se interpretan a sí mismos. Además de esta producción, la pareja también participó en otras películas realizadas por los jóvenes realizadores Kaiowá y Guaraní. A través de su participación en estas producciones, estos líderes manifiestan su aprobación en cuanto al uso del cine como medio para fomentar el autoconocimiento de la juventud autóctona.

También es importante subrayar que para la realización de esta película, los realizadores optaron por retratar solamente el periodo liminar del rito de transición de niña a mujer Kaiowá y Guaraní, la fase que corresponde al *kuñagua ka'u*, cuando las mujeres celebran la entrada de la novicia a la vida adulta. La ceremonia de cierre de los rituales de iniciación, cuando toda la comunidad se reúne para celebrar el nacimiento de las nuevas mujeres y nuevos hombres, no fue representada. Estos ritos, aunque hayan sufrido una drástica reducción, no corresponden a prácticas culturales del pasado, al contrario, en algunas T.I los jóvenes se están reorganizando para recuperar estas ceremonias.

El interés etnográfico está en el carácter testimonial de la película, pues refleja el tradicionalismo de la sociedad de Panambizinho; en la capacidad de los jóvenes Kaiowá y Guaraní en articular los elementos tradicionales con el cine, ya que a través de la dramatización del ritual de iniciación femenino Kaiowá y Guaraní la juventud indígena tiene acceso a una forma más de conocer y reflexionar sobre sus tradiciones; y por último, en la posibilidad de autoafirmación y de reinención de la identidad Kaiowá y Guaraní ofrecida por el recurso cinematográfico, considerando que este tipo de producción favorece el fortalecimiento de la



autoestima del colectivo por medio del reconocimiento de sus diferencias. Con relación al trabajo etnográfico realizado en la T.I Panambizinho, se puede afirmar que *Kaiowá Kunhatai* responde a las expectativas de los realizadores que habitan en esta T.I en cuanto al uso del cine.

En lo que concierne al lenguaje cinematográfico, así como en *Guerreiro Guarani*, esta producción no representa el contexto más general de la T.I ni lleva subtítulos. Este problema, a su vez, perjudica la recepción de la película por los espectadores que desconocen la realidad de la T.I Panambizinho y que no hablan el guaraní. En relación a los planos cinematográficos elegidos para la representación del rito de paso femenino Kaiowá y Guaraní, predomina el uso de los planos general y conjunto, empleados con la función de atribuir el protagonismo a los personajes de la madre y de la novicia, retratar el entorno donde se está realizando el ritual y los movimientos de los personajes. Por otro lado, los planos medios son empleados para representar las acciones de los personajes. No obstante, casi no son utilizados los primeros planos para expresar las emociones y sensaciones de los intérpretes, lo que dificulta el acercamiento del espectador al mundo de los personajes.

En cuanto a los tipos de planos de angulación, cabe destacar tres partes de la filmación: la segunda escena (toma tres y cuatro), en la cual los realizadores emplean el ángulo contrapicado con el objetivo de magnificar el personaje de la madre; la tercera escena (toma ocho), donde emplean el ángulo cenital con la finalidad de llamar la atención del espectador al contexto que rodea los personajes; y la toma once, en la cual la novicia es retratada con el ángulo picado con el propósito de transmitir al espectador la debilidad y el carácter inofensivo de la joven debido a su estado liminal.

En lo que atañe al ritmo, *Kaiowá Kunhatai* es una película lenta. Los planos enlazados durante la edición transmiten una sensación de continuidad y la lentitud narrativa permite al espectador fijarse en los detalles del rito de paso de niña a mujer Kaiowá y Guaraní.

Además de estos recursos cinematográficos, los realizadores también utilizan el *porahêi* realizado por la pareja de ancianos y la madre en la quinta escena (toma dieciocho y diecinueve), que según la tradición sirve para alejar el miedo de la novicia. Más allá del uso de la música para una simple descripción, el empleo de la canción tradicional grabada en vivo por los realizadores potencia el momento del ritual que precede al fin en el cual la joven finalmente se convierte en una mujer.

### 6.11.3 T.I Te'Yikue: Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní

Traducido al español, el título de esta película corresponde a “Te'Yikue, la fuerza Kaiowá Guaraní”. Este film tiene una duración de diez minutos y veinticuatro segundos y es resultado de una de las actividades realizadas durante el taller de cine dirigido a jóvenes indígenas de Mato Grosso do Sul bajo la orientación de los realizadores autóctonos, Gilmar, Iván, Divino Tserewahú, Paulinho Kadojeba y Devanildo Ramires durante el proyecto Video Indio Brasil en 2010.

*Teko Mbarate Kaiowá y Guaraní* empieza con el panorama de la aldea, de las casas donde hoy viven los indígenas, el patio exterior de la casa con una hamaca colgada, una joven mujer con un bebé y un grupo de niños. A continuación, la joven, cargando a su bebé, camina hacia una casa mientras le sigue el grupo de niños. En la toma posterior, se presenta el ñanderu Lidio Sanchez, que habla sobre la importancia del bautismo para los Kaiowá y Guaraní y del momento difícil en el que se encuentra la cultura guaraní. La siguiente escena transcurre dentro de la *oga pysy*. En la segunda escena, la cámara registra la clase de prácticas culturales. Inicialmente son encuadrados los ñanderu Emiliano Hilario y Angelo. En la siguiente toma, el ñanderu Emiliano cuenta cómo él junto a otros ñanderu construyeron la casa de oración. Tras esta declaración, mientras bailan los estudiantes, el ñanderu Angelo expresa su contento a respeto del aprendizaje sobre la cultura guaraní por los jóvenes durante las clases de prácticas culturales. Luego, el profesor de prácticas culturales y ñanderu Ismael Martin explica su trabajo, habla de la importancia del aprendizaje de las manifestaciones culturales por la juventud indígena y de la buena recepción de las clases por parte de los alumnos. En seguida, la estudiante kaiowá Micheli Almeida concede una entrevista para confirmar lo que ya habían dicho anteriormente los chamanes y el profesor de prácticas culturales y aprovecha la oportunidad para hacer una crítica a los jóvenes indígenas e invitar a sus compañeros a participar en las clases.

En la tercera escena, en el interior de una casa, la cámara retrata una señora llamada Delmira Araujos Vilhalva tejiendo una hamaca. Mientras teje, ella cuenta cómo se da la educación tradicional indígena y habla de las actividades que lleva a cabo en su cotidiano. En la escena siguiente, ahora en escuela municipal indígena *Nandejara Pólo*, es retratada la clase de música realizada en el marco del proyecto “*música do vale*” ofrecido por el ayuntamiento de Caarapó y realizado por el profesor no indígena Edson de Carvalho. En su entrevista, el profesor

explica su método de enseñanza, relata su experiencia como profesor en la T.I Te'Yikue y sus perspectivas en cuanto a las clases para el futuro. En la toma posterior, el profesor autóctono de arte indígena Rogerio Vilhalva Mota expone los elementos tradicionales Kaiowá y Guaraní, su uso y significado, critica la desvalorización y apropiación indebida del arte indígena, y recuerda a su profesor (unos de los ancianos de esta comunidad). El documental culmina con el baile de los estudiantes Kaiowá y Guaraní durante las clases de prácticas culturales en la *oga pysy*.

Aunque no sea posible encasillar las películas producidas por los realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul en un solo género de cinematográfico, "*Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*" se asemeja al estilo de documental clásico más conocido y aceptado por la población occidental, pues resalta el elemento de las entrevistas, utiliza la voz en off y establece una conexión lógica entre problema y solución.

Impulsados por la marcha diacrónica problema/solución, los realizadores de esta producción retratan los principales desafíos que enfrentan los Kaiowá y Guaraní: la puesta en práctica de los conocimientos transmitidos por sus antepasados y la formación de la nueva generación según lo establecido por la educación tradicional Kaiowá y Guaraní. Ante estos obstáculos, la película indica algunas alternativas a esta crisis llevada a cabo por los habitantes de la T.I Te'Yikue, como el sometimiento del espacio escolar occidental a los intereses indígenas y la construcción de actividades escolares conforme sus proyectos políticos y pedagógicos (Brand, 2005:1).

En lo tocante al elemento de entrevistas, fueron entrevistados cuatro adultos, tres ancianos y una joven. Entre los entrevistados, seis son hombres y dos son mujeres; sin embargo, predominan las mujeres en el equipo de producción: tres mujeres y dos hombres. También es importante resaltar la participación de los estudiantes que actuaron como figurantes, pero no fue posible registrar el número exacto de los participantes que pertenecían a este grupo.

Con referencia al vestuario y al uso de los elementos tradicionales, fue constatado que la mayoría de los entrevistados utilizaban la ropa occidental, con excepción del ñanderu Emiliano y el profesor de prácticas culturales, Ismael, que llevaban una camiseta occidental en lugar del *ponchito* junto con dos piezas que componen la vestimenta completa tradicional masculina Kaiowá y Guaraní: el *txiripá* y el *txumbé*. En ese punto, cabe destacar que los estudiantes en el momento en el que asistían a la asignatura de prácticas culturales también utilizaban la vestimenta tradicional: los varones estaban vestidos igual que el profesor y el ñanderu Emiliano,

mientras la mayoría de las chicas llevaban la vestimenta tradicional femenina completa, el *tupai* y la *váta*.

Además de la ropa tradicional, el ñanderu Emiliano se presenta en la película llevando en la cabeza el *jeguaká*, en el cuello el *mbo'y* y tocando el *mimby* y el *mbaraká* durante el baile realizado en la *oga pysy* en la clase de prácticas culturales y protagonizado por las estudiantes de sexo femenino, que portaban el *takuapu*, y los estudiantes del sexo masculino, que tocaban el *mbaraká*. El profesor Ismael, igual que el chamán, llevaba el *jeguaká*, pero utilizaba otro tipo de collar, el *jhasaha*, y tocaba el *mbaracá* igual que el ñanderu Angelo. La estudiante entrevistada, Micheli Almeida, aunque no portaba ningún aderezo en especial, tenía el rostro pintado con un tinte similar al *urucú* y llevaba una diadema sobre la frente, pero no fue posible identificar si este adorno tenía alguna connotación tradicional.

También es importante señalar la presencia de la *oga pysy* en la segunda escena debido a su importancia para la cultura guaraní. En esta producción es posible observar uno de los nuevos usos de la casa de oración Kaiowá y Guaraní, como lugar para la realización de las actividades escolares relacionadas a la pedagogía indígena, como es el caso de la asignatura de prácticas culturales impartida por el profesor Ismael bajo la orientación de los chamanes. Esta nueva forma de aprovechar la *oga pysy* pone en evidencia las nuevas formas de educar y aprender desarrolladas por los habitantes de esta T.I, pues posibilita una revalorización de este espacio sagrado que ahora, además de servir para las prácticas religiosas, también se ha convertido en un espacio de traducción cultural.

En la tercera escena, los realizadores destacan la labor de la tejeduría realizada fundamentalmente por las mujeres Kaiowá y Guaraní a través de la representación de Delmira tejiendo la hamaca. La decisión de los jóvenes realizadores de representar las prácticas culturales (como la tejeduría) relacionadas a la educación occidental y la pedagogía tradicional indígena demuestra el reconocimiento de la importancia de los saberes no indígenas, pero también la necesidad de la adquisición del conocimiento tradicional autóctono transmitido por los veteranos a los jóvenes.

En relación al modo en que los Kaiowá y Guaraní operan con los elementos occidentales, la cuarta escena de esta producción tiene relevancia pues revela la capacidad de los estudiantes Kaiowá y Guaraní de la escuela Ñandejara Polo de dominar instrumentos que pertenecen a otras culturas, como la guitarra, y adquirir nuevos conocimientos que contribuyen positivamente a su

cultura. Cabe destacar que las clases de música ofrecidas en este instituto dieron origen a la orquesta de guitarras guaraní, cuyo trabajo es reconocido dentro y fuera de las tierras indígenas.

De manera semejante a los alumnos en la clase de música, el profesor de arte indígena, Rogerio, demuestra su habilidad de utilizar la técnica expositiva (uno de los métodos más utilizados en las escuelas occidentales para la transmisión de conocimientos) para presentar los objetos tradicionales Kaiowá y Guaraní, como el *mbaraká*, el *jeguaká*, la *hu'y*, el *txumbé*, y las fotografías de los siete tipos de geometría indígena utilizados para la creación de estos elementos. Además de esta competencia, Rogerio también es conocido por crear y recrear el arte Kaiowá y Guaraní, como es el caso de las camisetas con pinturas tradicionales retratadas en esta escena. Sin embargo, lo que más llama atención en la exposición de este profesor es la fotografía de uno de los ancianos responsables de su formación como profesor de arte indígena. La presentación de su maestro, aunque sea a través de la fotografía, indica la participación y la presencia de los ancianos (aunque de forma indirecta) también en el espacio escolar occidental.

En lo que concierne a los roles desempeñados por los personajes Kaiowá y Guaraní en esta película, fueron representados dos profesores indígenas (Ismael y Rogerio), tres chamanes, una mujer que se ocupa de las actividades tradicionales femeninas y la estudiante Micheli. Entre los entrevistados, destaca Ismael por ejercer dos funciones: profesor de prácticas culturales y ñanderu. Esta situación refleja una alternativa adoptada por la nueva generación Kaiowá y Guaraní para adaptar las funciones tradicionales a la nueva realidad de la reserva y también demuestra la necesidad de estos jóvenes de responder a las demandas específicas de su comunidad.

Ante los problemas existentes en las reservas indígenas, la consolidación de la escuela indígena se convirtió en un instrumento fundamental para la emancipación y autonomía del Pueblo Guaraní. Dentro de este escenario, el profesor indígena tiene un papel central, ya que es el responsable de poner en práctica la pedagogía intercultural enfocada en el proyecto de futuro de estas sociedades (Nascimento, Aguilera Urquiza y Brand, 2009,p.6). Con base en este argumento, se constató que los profesores indígenas retratados en esta película (Ismael y Rogerio) traducen los conocimientos tradicionales Kaiowá y Guaraní (prácticas culturales y arte indígena) a la situación escolar a través del diálogo entre la cultura Kaiowá y Guaraní y la cultura occidental.

A partir del análisis de la representación de las clases de prácticas culturales en la *oga pisy* en la segunda escena y en la exposición de los objetos tradicionales por el profesor Rogerio

en la cuarta escena, es posible observar cómo estos profesores desarrollan sus propios métodos pedagógicos. Esta metodología, a su vez, fue impulsada por un proceso de reflexión que tuvo origen durante el aprendizaje de las prácticas tradicionales de socialización y transmisión del conocimiento Kaiowá y Guaraní y en el transcurrir del proyecto de formación de profesores indígenas en educación secundaria, *Ára Verá*. En el caso particular de los profesores entrevistados tiene relevancia la investigación sobre la escuela indígena de la T.I Te'Yikue realizada por Batista (2005).

De acuerdo con Batista (2005,p.122), el diseño curricular abierto, flexible y adaptable utilizado en las escuelas indígenas posibilitó el surgimiento de las asignaturas de prácticas culturales y arte indígena (antes restrictas al espacio doméstico). La elaboración de este nuevo plan de estudio también conllevó la formación diferenciada de los dos profesores, que actualmente imparten estas disciplinas. Ismael de pequeño tenía un grupo de baile tradicional y oración, y posteriormente pasó a ser el responsable de transmitir las prácticas culturales Kaiowá y Guaraní en la escuela y en los eventos. Y el profesor Rogerio empezó a dedicarse al estudio e investigación del arte guaraní durante el proyecto *Ará Verá*.

Según nos cuenta la autora (2005,p.123), la asignatura de arte indígena fue incluida en el plan de estudios de la Escuela Ñandejara Polo en 1998. Para ello, la coordinación de la escuela decidió invitar un anciano llamado Ricardo para dar clases de arte Kaiowá y Guaraní. Sin embargo, esta experiencia no tuvo éxito, ya que desde la perspectiva del veterano todas las actividades tenían una razón de ser, una oración y un horario determinado para la producción de los objetos que no casaban con el calendario escolar. Frente a la necesidad del aprendizaje del arte indígena por los estudiantes y de la participación de los ancianos de manera más eficaz en los trabajos escolares, el profesor Rogerio pasó a ser el responsable de la asignatura de arte indígena.

Durante su formación, el profesor de arte indígena, con la ayuda de una pareja de ancianos, aprendió a usar el telar para fabricar elementos tradicionales Kaiowá y Guaraní (como la hamaca y la ropa tradicional) y tuvo la oportunidad de trabajar con Ricardo, que le enseñó a producir los objetos tradicionales. A partir de la historia de estos profesores, podemos comprobar cómo la escuela indígena favorece el desarrollo personal de la nueva generación Kaiowá y Guaraní y contribuye al proyecto de futuro de la sociedad de la T.I Te'Yikue.

Además de los profesores, los chamanes en esta producción también juegan un papel determinante, pues son ellos los responsables de dar sentido a la escuela indígena a partir de la

perspectiva tradicional; por este motivo, los ñanderu Emiliano y Angelo son representados en la segunda escena orientando y legitimando el trabajo del profesor de prácticas culturales. También tiene relevancia la primera escena, en la cual el ñanderu Lidio ejerce su autoridad con el objetivo de llamar la atención de la sociedad Kaiowá y Guaraní sobre las necesidades de rescatar las prácticas religiosas para promover el equilibrio de este colectivo con el sobrenatural y de fortalecer los vínculos sociales.

Aunque los hombres entrevistados están más resaltados, las mujeres entrevistadas, Delmira, la estudiante Micheli y también la joven madre que actúa como figurante (primera escena), también tienen relevancia en la película. En las sociedades Kaiowá y Guaraní, los personajes femeninos adultos son los principales responsables de la reproducción cultural, puesto que son ellas quienes se encargan de enseñar el idioma nativo y una serie de procedimientos culturales al niño desde su proceso de formación hasta su entrada en la vida adulta. Dentro del contexto de la pedagogía indígena, es importante destacar el periodo de socialización primaria, cuando el niño entra en contacto por primera vez con las costumbres y enseñanzas de sus antepasados (Nascimento, Landa, Aguilera Urquiza y Vieira, 2009, p.202). En esta fase, los pequeños Kaiowá y Guaraní están bajo el cuidado de la familia-grande (principalmente de la madre) y por este motivo solamente ingresan en la escuela a partir de los siete años.

Por otro lado, la estudiante Micheli, igual que los profesores indígenas antes mencionados, se dedica a una actividad surgida de las nuevas necesidades de las sociedades Kaiowá y Guaraní. Frente a la falta de tierra para recuperar el modo de vida tradicional indígena, la juventud autóctona tuvo que desarrollar nuevas estrategias para adaptarse a las nuevas circunstancias: el acceso a la educación escolar básica y la formación profesional son algunas de ellas. Esta realidad aplicada a la película nos permite comprender la representación de la estudiante y su función dentro de su comunidad en cuanto sujeto actuante que a través de la escuela tiene la capacidad de producir significados sobre los conocimientos transmitidos en el ámbito escolar y sobre su condición en cuanto Kaiowá y Guaraní, estudiante, joven y mujer.

En relación al indicador de articulación cultural, la presencia del profesor no indígena de música, Edson, revela su disponibilidad de promover prácticas pedagógicas inclusivas y su sensibilidad de percibir las diferencias entre los procesos de aprendizaje de los estudiantes indígenas y occidentales, según lo expuesto en su discurso:

Nosotros utilizamos el método del Profesor Henrique Pinto, que es un método de música erudita. Además de eso, nuestra intención también es traer algunas canciones indígenas en la lengua guaraní. Aún no ha sido posible realizarlo pero, nosotros tenemos esta intención. Yo estoy aprendiendo que la manera de aprender es distinta, y consecuentemente, cambia la forma de enseñar porque tiene la cuestión de la lengua y la cuestión de cómo ellos aprenden; ellos utilizan otras formas para entender aquello que nosotros enseñamos.

En esta declaración queda claro el carácter intercultural de la Escuela Ñandejara Polo, que promueve la interacción entre ambas culturas a partir del reconocimiento y de la valorización de las diferencias.

Esta película, por el hecho de utilizar el elemento de las entrevistas, cuenta con varios tipos de discursos. El primer discurso proferido por el ñanderu Lidio (similar a un sermón predicado por líderes religiosos de algunas religiones occidentales) tiene un carácter reflexivo porque, a través de la crítica a la poca importancia atribuida a los valores culturales por parte de los habitantes de la reserva, el chamán transmite su sabiduría ancestral:

Seguimos así, bautizando a los niños para que ellos tengan un poco de nuestra cultura. Un poco que ya no es mucho. Nosotros no logramos mucho más (...) Es importante que las personas sepan contar con vosotros<sup>60</sup> ahora que nosotros ya no queremos ser el verdadero. Si no nos reunimos todos nosotros, si no hablamos, nos quedaremos peor. (...) Nosotros ya no nos valoramos. Si uno canta la oración es porque está borracho, si canta el *guaxire* es porque está loco. Nosotros ya no valoramos nuestra cultura.

Para este líder “ser el verdadero” significa vivir según el *tekoyma*, es decir, seguir el modelo de vida de los antepasados. El tema del bautismo también es importante en este argumento porque corresponde a un ritual que integra un serie de procedimientos culturales que deberán ser realizados por el sujeto Kaiowá y Guaraní a lo largo de su vida para ser aceptado y reconocido por su comunidad. Estos procesos rituales también forman parte la pedagogía indígena. Ante la crisis vivida por estos grupos étnicos, los ancianos (en especial los ñanderu), a través de sus lamentaciones llamando la atención por la “destrucción de la cultura”, promueven la resiliencia de la sociedad Kaiowá y Guaraní.

---

<sup>60</sup> En este caso, “vosotros” se refiere a los realizadores indígenas, pero también al público no indígena. A través de este discurso, el chamán también solicita la ayuda de estos agentes para solucionar el problema de la desvalorización de la cultura Kaiowá y Guaraní.



Por otra parte, las entrevistas realizadas a los chamanes, Emiliano y Angelo, el profesor de prácticas culturales, la estudiante Micheli y Delmira son definidas como discursos de rescate cultural, pues se refieren a las medidas adoptadas por los habitantes de la T.I Te'Yikue para recuperar y reforzar el acervo cultural Kaiowá y Guaraní. Estas declaraciones son relevantes para la comprensión de las estrategias de resistencia y adaptación a la situación colonial puestas en práctica por estos grupos étnicos, y por este motivo conviene señalarlas.

En entrevista, el ñanderu Emiliano explica cómo, a través de la reconstrucción de uno de los elementos más importantes de la cultura material Kaiowá y Guaraní (la *oga pysy*), él junto a otros líderes lograron “levantar la cultura”. En ese sentido, el acto de “levantar la cultura” de los chamanes significa restablecer una cultura indígena despreciada a lo largo de la historia de contacto con las sociedades occidentales con la finalidad de preparar a la nueva generación Kaiowá y Guaraní para tomar decisiones que les favorezcan a ellos mismos y, consecuentemente, a su pueblo: “Nosotros construimos esta casa de oración. Conversamos mucho. Estamos en seis caciques. Nosotros levantamos de nuevo nuestra cultura para enseñar a nuestros niños”.

También relacionando la *oga pysy* y a la recuperación de la cultura, la estudiante Micheli refuerza la importancia de dar continuidad a las prácticas culturales Kaiowá y Guaraní y hace una crítica a falta de participación de los otros jóvenes de Te'Yikue en las actividades culturales al mismo tiempo que les invita a participar:

Yo creo que es muy importante esta casa de oración. Aquí todos nosotros aprendemos a valorar la cultura. Muchos de los jóvenes de hoy no valoran la cultura pero si ellos se dieran cuenta, llegasen (a la *oga pysy*), participasen (de las prácticas culturales), creo que ellos comprenderían lo importante que es valorar nuestra cultura.

El ñanderu Angelo llama la atención sobre el fortalecimiento del canto y del baile (actividades culturales por excelencia dentro de la cultura Kaiowá y Guaraní) promovidos por la asignatura de prácticas culturales: “Ahora mismo los estamos viendo a ellos (los estudiantes) bailar. Ellos están aprendiendo y saben de la cultura y por eso, yo estoy feliz”. En este contexto, la expresión “ aprender y saber de la cultura” representa las posibilidades ofrecidas por la escuela indígena de transmitir estas prácticas ancestrales a los estudiantes y de fomentar el interés de los jóvenes por estas actividades.

Dentro de esta misma línea de pensamiento, el profesor Ismael explica la forma en que se desarrolla la clase y habla sobre el sentimiento de pertenencia promovido por el estudio de la asignatura de prácticas culturales entre los estudiantes. El reconocimiento de esta pertenencia

permite al joven identificarse con la cultura Kaiowá y Guaraní y diferenciarse de los demás sistemas culturales: “ Yo enseño a los niños. Creo que eso es importante. Yo como profesor de prácticas culturales enseño a los niños a bailar, ellos aprenden conmigo cómo bailar el *ñemoiti*. Los niños creen que es bonito”.

Sin embargo, aunque los Kaiowá y Guaraní de la T.I Te'Yikue resalten los nuevos métodos de difusión de los saberes tradicionales no dejan de valorar los mecanismos de educación tradicional indígena, según señala Delmira en su discurso: “Yo aprendí con mi padre a tejer la hamaca para enseñar a mis nietos. Si no estoy tejiendo la hamaca, estoy plantando yuca, batata dulce, *macucu*<sup>61</sup> en mi *roça*<sup>62</sup>. Cuando no estoy en la *roça*, estoy tejiendo la hamaca todo el día. Es así como vivo yo”. Esta reflexión revela la importancia de la transmisión de conocimiento de generación en generación en la sociedad Kaiowá y Guaraní y el aprendizaje continuo de los niños y jóvenes indígenas más allá del espacio escolar.

Por otro lado, la declaración del profesor de arte indígena, Rogerio, combina las características de los discursos explicativo y crítico. El aspecto explicativo del discurso remite a la exposición y descripción de los objetos culturales Kaiowá y Guaraní, y la crítica está en la reflexión sobre la depreciación del arte indígena por la población occidental (especialmente por el gobierno brasileño), lo que, consecuentemente, termina por influenciar negativamente el modo en que los habitantes de la T.I Te'Yikue aprecian la cultura material autóctona:

El arte en Mato Grosso do Sul, principalmente el arte indígena, está muy desvalorizado. Existen pocas personas que hacen y que llevan este trabajo adelante. Nosotros percibimos que son pocas las personas que viven de eso porque no tiene valor, no hay una política de valorización del arte indígena. En Brasil, nosotros vemos que hay personas que copian la geométrica del trabajo y empiezan a reproducir. Yo pienso que esto no es bueno. El trabajo del indígena empieza a ser copiado sin la autorización del autor y eso no está bien. Yo creo que si es un trabajo del indígena, él tiene que aparecer y la persona que divulgó tiene que estar en segundo lugar. Aquí mismo en mi aldea todos saben hacer pero ellos no lo valoran mucho porque no hay

---

<sup>61</sup> Nombre científico: *Pachyrrhizus tuberosus*. Planta herbácea popularmente conocida como *feijão-macucu* que puede alcanzar de 30 centímetros a 3,5 metros de altura, formando raíces tuberosas de cáscara marrón claro e interior blanco. El fruto es una legumbre que mide de 6,5 a 20 centímetros de largo. Las raíces representan un alimento importante debido a su alto nivel de proteínas (Melo y Bueno, 2000,p.9)

<sup>62</sup> *Roça*: terreno cultivado para pequeña producción agrícola.

incentivo. Creo que en el pasado les gustaba hacer, practicaban todos los días, enseñaban a los niños.

En este argumento, Rogerio destaca una cuestión de suma importancia, que es la valoración y protección del patrimonio artístico indígena. De acuerdo con Baptista y do Valle (2004, pp.16-21), la cultura material indígena, al contrario que el folclore, tiene una fuente identificable colectiva y no puede ser utilizada libremente por terceros. Sin embargo, desde la creación de la Constitución de 1988 y el reconocimiento de Brasil como un país multicultural, la imagen de los Pueblos Indígenas y su cultura está siendo ampliamente divulgada y apropiada por la sociedad occidental a través de reportajes periodísticos, exposiciones fotográficas, muestras de cine, enciclopedias, exposiciones de arte, publicaciones de libros y revistas (Baptista y do Valle, 2004,p.8).

Según la ley de derechos de autor (art. 45, inciso III), los conocimientos ancestrales colectivos pertenecen al dominio público brasileño. Pese a que muchas sociedades indígenas desconozcan esta regla, ésta existe y puede ser usada para la protección de sus obras (Baptista y do Valle 2004,p.21).

De acuerdo con los autores (2004.p.25), la ley de derechos de autor incluye una serie de derechos de naturaleza patrimonial y moral. Los derechos morales aseguran al autor el derecho de tener siempre reconocida la obra como su creación, de tener control sobre su divulgación y defensa de su trabajo. Por otro lado, el derecho patrimonial se refiere al uso económico de la producción artística durante un periodo determinado e impide que otros (aparte del comprador) disfruten de los lucros. Estas leyes, aplicadas a la realidad indígena, garantizan a las sociedades autóctonas sus derechos morales; es decir, los derechos morales permanecen independientemente de los derechos patrimoniales (Baptista y do Valle,2004,p.26).

Según Lopes (2002), el incumplimiento de estas normas altera el significado de la obra y no respeta su sacralidad, puesto que para los Pueblos Indígenas la propiedad intelectual colectiva está relacionada a su reproducción social y cultural, a la manutención de su cosmovisión y a su modo de generar conocimiento. No obstante, actualmente gran parte de las sociedades indígenas brasileñas negocian el acceso a sus conocimientos tradicionales a través de las universidades, del Ministerio Público Federal (MPF) y otras instituciones, con el objetivo de lograr algún beneficio económico o social. El problema es que no todas las T.I poseen una organización política apta para defender de manera eficiente sus intereses.

Relacionado a la producción de videos sobre el acervo cultural indígena, la Ascuri se basa en determinadas políticas de producción y divulgación que tienen como objetivo fortalecer las manifestaciones artísticas y culturales autóctonas: la primera se fundamenta en la consulta a la comunidad antes de la realización de la película y en el redescubrimiento de la cultura material; y la segunda tiene como base la difusión de las producciones por el propio colectivo responsable de la producción del film.

Este breve recorrido por las leyes de protección del patrimonio artístico indígena y el posicionamiento de la Ascuri en relación a la producción y divulgación de la cultura material autóctona asociadas al discurso de Rogerio nos permiten percibir los avances en términos legales sobre los derechos indígenas sobre su cultura (debido a la presión del Movimiento Indígena) y la reflexión de los Kaiowá y Guaraní acerca de su propia cultura y sobre su responsabilidad por la reproducción de sus manifestaciones culturales y artísticas.

Respeto a la representación lingüística, en esta película se escuchan dos idiomas a la vez, el guaraní y el portugués. Con excepción de la estudiante Micheli, los entrevistados que se encuentran fuera del espacio escolar (los chamanes, el profesor de prácticas culturales y Delmira) hablan en guaraní, mientras los entrevistados que se encuentran dentro de la escuela Ñandejara Polo (Rogerio y el profesor no indígena Edson) se comunican en portugués. La utilización de estos idiomas por parte de los entrevistados indígenas nos permite concluir que, aunque los habitantes más jóvenes de la T.I Te'Yikue tengan dominio del portugués, su uso está más restringido a la escuela y en relación con grupos de la sociedad occidental. Tanto es así que durante los tradicionales foros indígenas organizados por esta escuela, en los que la sociedad de Te'Yikue busca soluciones para sus problemas, las discusiones entre los participantes son en guaraní.

Así como en la películas anteriormente analizadas, los entrevistados y realizadores que produjeron *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní* afirman su condición étnica. Esta actitud está expresada ya desde la elección del título por los realizadores, que además de ser en guaraní también refuerza el orgullo y la fortaleza de los Kaiowá y Guaraní de Te'Yikue. Además del título, la decisión de los realizadores de entrevistar a los ñanderu (los mayores líderes de la resistencia Kaiowá y Guaraní) también reafirma la importancia de su identidad cultural. Los entrevistados, por su parte, se autoafirman étnicamente a través de los elementos representados en

escena, del uso de su idioma de origen y de los discursos reforzando su condición de Kaiowá y Guaraní y marcando las diferencias entre ellos y nosotros.

A propósito del indicador de realidad virtual, aunque haya existido una preparación de las escenas antes del rodaje de la película y un direccionamiento de las entrevistas por parte de los realizadores, *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní* representa las situaciones vividas en el cotidiano de los habitantes de esta T.I. En cuanto al indicador de *etnograficidad*, el valor etnográfico de esta película está en el diálogo entre tradición y modernidad en la T.I Te'Yikue a través de la transformación de la pedagogía indígena y la educación escolar occidental (propiciada por la nueva generación de jóvenes Kaiowá y Guaraní) a un modelo educacional híbrido que contempla la convivencia de los conocimientos de ambas culturas.

En relación a los recursos cinematográficos, fue constatado el uso eficiente de las técnicas cinematográficas por los realizadores para transmitir el mensaje de esta película aunque no haya muchas innovaciones en cuanto a la expresividad de los planos, angulación de la cámara y movimientos de cámara. En escena, los planos de descripción, planos generales y planos medio corto, se alternan. La utilización de los planos generales para empezar las escenas facilitan la comprensión del contexto y el empleo de los planos medios, o busto parlante, transmiten la autoridad de los entrevistados y la veracidad de sus informaciones. Sin embargo, así como en las películas anteriormente analizadas, en esta producción faltan los primeros planos. De todos modos, cabe destacar los planos detalle utilizados en la tercera escena (toma 17 y 20) para resaltar la tejeduría realizada por Delmira y en la cuarta escena (toma 31 y 33) para describir los objetos tradicionales Kaiowá y Guaraní presentados por Rogerio. Con respecto al tipo de angulación, no hay muchas variaciones a excepción de la segunda escena (toma 7), cuando la cámara encuadra la *oga pysy* para resaltarla y llamar atención sobre sus detalles.

Además de estos recursos, durante el montaje fueron utilizados los subtítulos en portugués para los discursos en guaraní y las voces en off para ilustrar con imágenes determinados aspectos resaltados en las entrevistas con el ñanderu Lidio (primera escena, toma 3), con el ñanderu Angelo (segunda escena, toma 10), con el profesor de prácticas culturales Ismael (segunda escena, toma 13) y con el profesor de música Edson (tercera escena, toma 19). Entre los cortes de edición utilizados, conviene señalar el corte fundido a negro para indicar el cambio de la segunda escena filmada dentro de la *oga pysy* a la tercera escena, en la que se encuentra Delmira tejiendo la hamaca. Aunque este corte haya favorecido la comprensión del cambio de escena y de lugar, el

hecho de emplearlo de una forma brusca no creó la ilusión de fluidez de una escena a otra deseada por los realizadores. Con relación al ritmo, pese a que predomine el uso de planos más largos en esta producción, los cortes de edición, el elemento de las entrevistas, el movimiento de la cámara (sobre todo *el travelling*<sup>63</sup>) imprimen dinamismo al texto filmico.

En lo que concierne a la sonoridad de esta película, fue utilizada en la primera escena una música tradicional grabada en estudio; en la segunda, quinta y sexta escena se empleó la canción tradicional grabada en vivo durante las clases de la asignatura de prácticas culturales; y por último, en la cuarta escena los realizadores hacen uso de la canción a base de guitarra grabada en vivo durante las clases de música en la escuela Ñandejara Polo. En el contexto de las escenas, estas canciones acompañan las imágenes y reflejan la realidad de Te'Yikue; sin embargo, la determinación de los realizadores de cerrar la película con la música y el baile tradicional Kaiowá y Guaraní indica la resistencia de estos grupos étnicos ante la modernidad.

## 6.12 Resultados

De las tres películas analizadas fue comprobado que la mayoría de los personajes son jóvenes en la franja etaria de 12 y 29 años. Sin embargo, es importante hacer hincapié en la participación de un considerable número de personajes Kaiowá y Guaraní en las franjas etarias de 30 y 59 años e igual o superior a los 60 años: siete adultos y seis ancianos. Respecto a la variable del sexo, la diferencia entre el número de personajes y realizadores del sexo masculino y el femenino es mínima: 14 personajes masculinos y 12 femeninos. No fue posible especificar el número exacto de realizadores (responsables de la producción de estas películas) hombres y mujeres porque en los créditos finales de las películas *Guerreiro Guarani* y *Kaiowá Kunhatai* los nombres de los miembros del reparto, del equipo de producción y edición no están separados.

En cuanto al vestuario, en las tres producciones la mayoría de los personajes utilizan ropas occidentales junto a aderezos con connotación tradicional. Aunque no estén presentes en el cotidiano de estas sociedades y ya no sean tan utilizados como en el pasado por sus antepasados,

---

<sup>63</sup> En el *travelling*, la cámara se desplaza físicamente, avanzando y retrocediendo o marchando literalmente, generalmente sobre unos raíles, aunque también puede realizarse con la cámara al hombro (“lenguaje audiovisual”:2007).

los elementos tradicionales empleados en estas producciones tienen la función de marcar la diferencia entre los Kaiowá y Guaraní y las demás culturas (principalmente la occidental). No obstante, en cada producción los realizadores se esfuerzan en mostrar los rasgos culturales Kaiowá y Guaraní de maneras diversas: en *Guerreiro Guarani*, los personajes utilizan los elementos tradicionales como herramientas de lucha para enfrentar al capataz y al terrateniente; en *Kunhatai Kaiowá* estos objetos son utilizados en el ritual de iniciación femenino, en el cual se forma y se afirma la identidad cultural de la joven Kaiowá; por otro lado, en *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* los entrevistados hacen uso de los elementos tradicionales para expresar las estrategias utilizadas por los habitantes de esta tierra indígena para solucionar la tensión entre tradición y modernidad.

En lo que atañe a las funciones y roles de los personajes indígenas, fue comprobado que la autoimagen construida por los realizadores contraría los estereotipos de los Pueblos indígenas desarrollados por las élites occidentales a lo largo de la historia con base en las afirmaciones señaladas por Van Dijk (2003,p.184): “Los indígenas son una amenaza, son irracionales; no saben gestionar sus tierras, son indefensos; necesitan de ayuda, necesitan de educación; hay que integrarlos en el proceso de producción y de educación nacional; la cuestión problemática no es su falta de territorio, sino su falta de cultura”. En estas películas, la mayoría de los personajes desempeñan funciones relacionadas a las actividades tradicionales, como es el caso de los preservadores de la cultura Kaiowá y Guaraní (los ñanderu y los ancianos). Otro punto en común entre estas producciones es la representación de la mujer como reproductora de las prácticas culturales.

Respecto a este aspecto es importante señalar la particularidad de *Guerreiro Guarani*. En esta producción el personaje del capitán es representado de forma positiva y actúa como los jefes tradicionales. No obstante, la representación de este personaje no corresponde a la realidad, es decir, la actuación de los capitanes (al contrario de los jefes tradicionales) genera muchos problemas dentro de las tierras indígenas. En ese sentido, es posible afirmar que el personaje del capitán fue construido a partir del modelo de los jefes tradicionales Kaiowá y Guaraní que simbolizan los valores de estos grupos étnicos.

Además de las funciones tradicionales, en *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* son resaltados los nuevos roles de los Kaiowá y Guaraní en tierras indígenas: el profesor indígena y el estudiante.

A propósito del indicador de articulación cultural, se identificó la presencia de tres personajes occidentales: dos interpretados por los realizadores indígenas en la película *Guerreiro Guarani*, el capataz y el terrateniente, y uno entrevistado en el film *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani*, el profesor de música, Edson de Carvalho. En la primera película, la existencia de estos personajes remete al enfrentamiento, mientras en la segunda, la entrevista con el profesor indica la inclusión motivada por la posibilidad de la convivencia entre los conocimientos occidentales y los saberes autóctonos en la realidad de la escuela indígena.

Aunque haya sido posible reconocer diversos tipos de discursos pronunciados por los personajes, se identificó el predominio de los argumentos de reafirmación y de rescate cultural caracterizados por la valorización del modo de vida tradicional Kaiowá y Guarani, el aferramiento a las tradiciones, por la preocupación por la preservación y recuperación de los rituales que integran la cultura Guarani, por la reconstrucción de los elementos simbólicos, por la vitalización de las prácticas culturales a través de nuevas estrategias, como es la escuela indígena, y por la estimación de la pedagogía indígena. Todos estos aspectos están relacionados a la necesidad indicada por la población Kaiowá y Guarani de fomentar una buena autoestima en los jóvenes autóctonos a través del fortalecimiento del sentido de pertenencia a su cultura.

Con relación a la representación lingüística, en las películas analizadas los personajes y entrevistados hablan en guarani, excepto en *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani*, en la que, además del guarani, dos de los entrevistados también se expresan en portugués (la estudiante Micheli y el profesor de arte indígena Rogerio). Esta característica resaltada en esta película representa la capacidad de los Pueblos Indígenas de apropiarse de herramientas occidentales como el idioma, pero no por ello dejan de reconocerse como indígenas.

En lo que concierne a la representación del factor étnico, se puede identificar que los realizadores a través de sus películas afirman su condición étnica. Esta actitud está reflejada en la elaboración de los títulos, en la construcción del guión, en el engrandecimiento de la cultura Guarani a través de la selección de los elementos y de los roles de los personajes puestos en escena, en los discursos proferidos por los personajes y entrevistados, en la evocación de los rituales, prácticas y conocimientos tradicionales, en el uso de su idioma originario y en las canciones que acompañan a las escenas.

Relacionado al indicador de realidad virtual, en las películas *Guerreiro Guarani* y *Kaiowá Kunhatai* los realizadores optaron por utilizar técnicas de dramatización para representar ambas



historias. Sin embargo, las dos se basan en hechos reales: el telón de fondo de *Guerreiro Guarani* es el conflicto de tierra entre las poblaciones indígenas y los grandes propietarios de tierra, mientras que en *Kaiowá Kunhatai* los actores interpretan el rito de iniciación femenino Kaiowá y Guaraní llevado a cabo por estos grupos étnicos. Por otra parte, en *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* existe una preparación de las escenas antes del rodaje y las entrevistas están direccionadas por los realizadores.

En cuanto a los documentos etnográficos, estas producciones revelan el deseo de la juventud Kaiowá y Guaraní de trascender las dificultades vividas en las T.I a través del cine, indican nuevas posibilidades de autoafirmación y reinención de la identidad cultural, demuestran el valor psicológico, terapéutico y educativo de las técnicas de dramatización para las poblaciones Kaiowá y Guaraní, señalan nuevas formas de acceso a los conocimientos tradicionales indígenas y promueven la articulación entre la tradición y la modernidad a través de la apropiación de las técnicas cinematográficas occidentales a favor de los conocimientos tradicionales Kaiowá y Guaraní.

A partir de un enfoque técnico cinematográfico occidental fue identificada en las películas estudiadas la incidencia del uso de los planos descriptivos, principalmente los planos general y conjunto. Aunque el empleo del plano general no haya cumplido del todo con el objetivo de presentar el contexto de las T.I, la utilización del plano conjunto para la representación de los personajes y de los entrevistados indica el protagonismo colectivo de estas obras. Por otra parte, los planos medios y primeros planos fueron pocos utilizados. Con excepción de la utilización del plano medio corto en la película *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guarani* para atribuir autoridad a los entrevistados, el uso de los planos medios en las demás películas estuvo restringido a la presentación de los personajes y de sus actividades, mientras que los primeros planos fueron aprovechados únicamente para resaltar el trabajo manual realizado por los intérpretes y entrevistados y para la descripción detallada de algunos objetos, como la *oga ppsy*.

Sin embargo, aunque la carencia de los primeros planos haya imposibilitado el acercamiento al mundo interior de los personajes y de los entrevistados por el espectador, esto no significa que estas películas no contengan una gran carga emocional. La representación de la lucha por la supervivencia de los Kaiowá y Guaraní a través de sus cantos, bailes, oraciones, ritos, tradiciones y sus estrategias de traducción cultural apela a las emociones de los espectadores con el objetivo de despertar la atención en su realidad.

En relación a la angulación de la cámara en estas producciones, tampoco fueron verificadas grandes variaciones en la posición de la filmadora a la hora de grabar a los personajes. No obstante, fue posible constatar la importancia atribuida por los realizadores a los ancianos (en especial a los ñanderu), a la figura femenina y la *oga pysy* a través de la elección del ángulo contrapicado, utilizado para enaltecerlos.

A parte de la película *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*, que tiene una estructura y un ritmo más dinámico similar a los documentales clásicos, *Guerreiro Guaraní* y *Kaiowá Kunhatai* van a contramano de las películas occidentales: tienen un ritmo más lento que permite al espectador fijarse en los detalles puestos en escena y reflexionar sobre lo que está siendo representado.

Con respecto a la sonoridad, en estas películas prevalecen las canciones y oraciones tradicionales grabadas en vivo. Estas músicas acompañadas del baile Kaiowá y Guaraní refuerzan la imagen y el mensaje transmitido por los realizadores e intensifican los sentimientos de los personajes y entrevistados.

## **7. UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA EN LA APROPRIACIÓN DEL CINE POR LOS KAIOWÁ Y GUARANÍ Y EN LA CONSTRUCCIÓN DE SU AUTOIMAGEN EN SUS PELÍCULAS**

A lo largo de este estudio, hemos podido constatar que la autorrepresentación Kaiowá y Guaraní en sus películas es construida según modalidades *performativas* (Canevacci, 2012 y Turner, 1993) y *procesuales* (Canevacci, 2012). Desde esta perspectiva, podemos decir que el carácter *performático* de los vídeos analizados se manifiesta mediante la reflexión de los autóctonos sobre su propia cultura; la modalidad *procesual* se revela en la importancia atribuida al proyecto de empoderamiento de las poblaciones indígenas sur-mato-grosenses a través de las herramientas del dominador, en este caso, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, en lugar del producto final: los vídeos.

Estas características reunidas en el cine indígena sur-mato-grosense promovieron la búsqueda de una mirada antropológica al proceso de apropiación de los recursos

cinematográficos por los Kaiowá y Guaraní. Más allá del análisis del dominio del lenguaje del cine por los realizadores autóctonos, lo que nos interesa es comprender lo que pasa detrás de las cámaras: las relaciones sociales, parentescos, relaciones de poder, visiones del mundo, intentos de afirmación positiva de la imagen del pueblo Guaraní, negociaciones simbólicas y las estrategias de apropiación de una herramienta que tuvo origen en otro contexto cultural. Para ello, en este capítulo final, relacionaremos e interpretaremos los datos recopilados durante el trabajo de campo y las informaciones puestas en escena en las películas, bajo la luz del bagaje teórico discutido, exhaustivamente, en el segundo capítulo. Así pues, nuestro desafío consiste en realizar un análisis antropológico desde el punto de vista de los propios realizadores, y consiguientemente, comprender cuáles son sus concepciones acerca del uso del recurso cinematográfico y de las TIC; cuáles son sus intereses en relación a la apropiación de estas herramientas y la opción por registrar determinados elementos culturales, todo ello, dentro del marco de producción de los vídeos.

En primer lugar, con respeto al carácter *procesual* de la autorrepresentación Kaiowá y Guaraní, es importante señalar que el telón de fondo de la movilización de los realizadores representantes de estas etnias en pro de la apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por sus comunidades corresponde a la *diáspora* Guaraní (Hall, 2003), más conocida como *mosarambipa* entre estos grupos étnicos (Brand, 1997, pp.88-90).

Durante el proceso de migración forzada de los Kaiowá y Guaraní hacia pequeñas extensiones de tierra (las reservas indígenas), estos grupos étnicos, a partir del aferramiento a sus raíces culturales y de la convicción de regresar algún día a sus *tekoha*, resisten a las embestidas coloniales a través de la *desterritorialización* de su patrimonio cultural; pasando por la *hibridación* de su capital étnico con los conocimientos no indígenas, la *traducción* de sus tradiciones a las nuevas situaciones impuestas por el mundo moderno y, por fin, a la *reterritorialización* de la cultura tradicional en su formato *híbrido*.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la migración forzada de los Kaiowá y Guaraní es consecuencia del proyecto de civilización de la modernidad que dio lugar al confinamiento de estos grupos étnicos en pequeñas extensiones de tierra y a la deforestación de sus *tekoha* para destinarlas a la ganadería, el cultivo de soja y la instauración de las plantas de etanol; lo que, consecuentemente, puso en peligro la supervivencia física y cultural de estas poblaciones.

En las tierras indígenas comprendidas como escenarios de frontera: espacios de movilidad, tránsito, actuación gubernamental autoritaria, violencias simbólicas del entorno, inestabilidad de las identidades, fragmentación de las relaciones sociales, etc., la población Kaiowá y Guaraní surge como un colectivo fragmentado influenciado por su propia cultura, por las demás culturas que forman parte de Brasil y por los sistemas culturales de otras partes del globo. La interferencia de esta diversidad cultural en el modo de ser y de vivir de los Kaiowá y Guaraní, motivada por la *globalización cultural* (Hall, 2003), se caracteriza por el intercambio cultural fomentado por el contacto con otros sectores de la sociedad brasileña que actúan en los territorios indígenas demarcados; por las relaciones constituidas durante el tránsito de los indígenas de las TI a la ciudad; por el uso de los medios de comunicación y, más recientemente, por la utilización de las nuevas tecnologías. Esta fusión entre saberes autóctonos y conocimientos no indígenas es denominada por Canclini (1990) como *hibridación cultural*.

Encerrado en pequeñas parcelas de sus territorios, en reservas o en campamentos, el joven y realizador Kaiowá y Guaraní, aunque no haya tenido la oportunidad ni siquiera de experimentar la vida en sus territorios de origen pues la mayoría nació fuera de sus *tekoha*, tiene la imagen del *tekoyma* reforzada y transmitida por la población adulta de sus comunidades a través de los recursos suministrados por su cultura (cantos, oraciones, prácticas religiosas, arte,... entre otros), al mismo tiempo que incorpora tanto elementos de su propia cultura como costumbres que pertenecen a otros sistemas culturales. Esta experiencia de vivir entre dos mundos (indígena y no indígena) y sus formas diferentes de ser y de existir transforman este colectivo en sujetos del *entre-lugar* (Bhabha, 2013).

Desde la posición de *entre-lugar*, la frontera temporal para los Kaiowá y Guaraní entre el presente, marcado por la pobreza provocada por la situación de confinamiento y la exclusión social, y el pasado, caracterizado por el buen vivir de sus ancestros en sus *tekoha*, corresponde a una línea muy tenue que permite el tránsito de un tiempo al otro sin ningún obstáculo ya que el pasado sigue vivo debido a la esperanza del regreso redentor a los territorios de sus antepasados. En ese sentido, podemos afirmar que los discursos de los realizadores indígenas no idealizan un pasado remoto y sí un *entre-tiempo* (Bhabha, 2013) que enmarca y configura el *entre-lugar*. A partir de este punto de vista, se puede afirmar que el cine Kaiowá y Guaraní es construido en el *entre-lugar* a partir del *entre-tiempo* vivido por los realizadores autóctonos. O sea, los vídeos producidos por estos jóvenes están lejos de constituirse un fenómeno aislado en el contexto

Kaiowá y Guaraní, al contrario, incluyen los demás elementos culturales que pertenecen a estos grupos étnicos y que conducen a la reflexión sobre esta realidad. Los resultados del análisis de estas producciones revelan esta perspectiva de inestabilidad histórica y cultural, denominada por estos autores como *hibridación, entre-lugar, situación de frontera*, etc.

Desde la perspectiva de la *hibridación cultural* (Canclini, 1990), de un lado se tiene el patrimonio cultural Kaiowá y Guaraní; y de otro, se inaugura una cultura *híbrida* que se superpone a los símbolos tradicionales. En las tierras indígenas, esta herencia cultural es transformada a través de la incorporación de nuevas referencias externas a la cultura Kaiowá y Guaraní, como por ejemplo, el lenguaje cinematográfico, musical y el modelo educacional occidental.

Las hibridaciones culturales provocadas, sobre todo, por las intervenciones tecnológicas, a la vez que innovan las culturas tradicionales, también son responsables de su *descoleccionización* (Canclini, 1990). Este fenómeno permitió a los pueblos indígenas acceder a referencias culturales de diversos períodos históricos y artísticos, como por ejemplo, la cultura hip hop de los realizadores indígenas; al mismo tiempo que favoreció el enriquecimiento de su acervo cultural y la difusión de sus manifestaciones culturales y sus demandas, más allá de las tierras indígenas.

Ante las nuevas condiciones impuestas por la situación de la *frontera*, el concepto de *hibridación cultural* defendido por Canclini (1990) nos permite analizar el proceso de apropiación del cine y de las nuevas tecnologías por la juventud indígena sur-mato-grosense como un proceso de nueva simbolización del acervo cultural autóctono, que tiene como finalidad resolver los conflictos sociales y culturales presentes en estas sociedades. Entre los problemas que enfrentan los Kaiowá y Guaraní se destaca la ineficacia de los métodos tradicionales utilizados en el pasado por la población adulta Kaiowá y Guaraní (en especial los ancianos) para solucionar los problemas que minan la perspectiva de futuro de estos grupos étnicos debido al agotamiento de los recursos naturales, los conflictos intergeneracionales y las nuevas demandas del mundo moderno.

Para hacer frente a esta situación, la nueva generación de jóvenes Kaiowá y Guaraní *desterritorializan* su cultura (Hall, 2003) a través del proceso de hibridación promovido por la apropiación de elementos creados en otros contextos culturales. Entre los instrumentos no indígenas incorporados por estas sociedades con el objetivo de responder a las exigencias del

momento histórico actual, podemos poner como ejemplo la educación occidental (escuelas y universidades), las cámaras de vídeo y fotográficas, los móviles, la radio, Internet, el teatro, los ordenadores, las formas de organización occidentales, como es el caso del Foro para Inclusión Digital Indígena (FIDA) y de la Asociación Cultural de los Realizadores Indígenas (ASCURI), y los estilos musicales brasileños e internacionales.

Durante la *desterritorialización*, la cultura Kaiowá y Guaraní es traducida para posteriormente ser *reterritorializada* (Bhabha, 2013 y Canclini, 1990). Sin embargo, aunque estos conceptos sean relativamente nuevos, la historia nos muestra que estas prácticas vienen siendo realizadas por estos grupos étnicos desde los primeros contactos con la sociedad occidental.

Dentro del contexto de la *traducción cultural*, conviene destacar algunos aspectos de la cultura material e inmaterial Kaiowá y Guaraní que, pese a las transformaciones, siguen existiendo, como por ejemplo, la casa de oración, que antes era una vivienda pero que hoy sirve de escenario para reuniones, eventos, clases y rodaje de películas como *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*; los rituales, antes restringidos al ámbito de las familias-grandes y ahora estudiados por los autóctonos en las escuelas indígenas, retratados y eternizados en películas como *Kaiowá Kunhatai*; la producción del arte Kaiowá y Guaraní, aunque aún sigue existiendo la necesidad de sustitución de la materia prima antes encontrada en los *tekoha*. Actualmente, estos objetos son vendidos en las ciudades, estudiados en las escuelas indígenas, empleados durante las prácticas religiosas y utilizados por los personajes en el cine Kaiowá y Guaraní. La vestimenta tradicional masculina y femenina, a pesar de no ser tan utilizada como en el pasado, sigue siendo parte del vestuario de estos grupos étnicos. Junto a otras prendas occidentales, como camisas, camisetas y vaqueros, las ropas tradicionales son utilizadas durante las clases de determinadas asignaturas (por ejemplo la de Prácticas culturales), en los ritos y en las películas producidas por los realizadores autóctonos.

Además de la reinterpretación de los elementos y objetos tradicionales a la realidad de confinamiento, los indígenas también asumieron nuevas funciones, como profesores, enfermeros, jefes de puestos de la FUNAI, estudiantes, abogados y, más recientemente, realizadores con la finalidad de promover mejorías en la calidad de vida de sus comunidades a través del dominio del conocimiento occidental, fusionado con los saberes de sus antepasados y traducidos para la realidad de las tierras indígenas.

Desde este punto de vista, la representación teatral de la cultura Kaiowá y Guaraní, a través del recurso audiovisual, favorece la *reterritorialización* de estas manifestaciones culturales en un nuevo formato *híbrido* que, a su vez, promueve la supervivencia de la cultura Kaiowá y Guaraní a partir del registro cinematográfico.

Por otro lado, la misma globalización tecnológica que facilita el acceso al cine y las nuevas tecnologías por los realizadores indígenas, también es responsable de inducir una comunicación unidireccional controlada por países como Estados Unidos, donde se concentran empresas transnacionales que imponen valores y costumbres ajenos a la cultura local. Sin embargo, esta gran narrativa globalizante del capital no impide que *agentes* de la comunidad periférica, como la ASCURI (Bhabha, 2013), se infiltren en los intersticios de la sociedad global y presenten propuestas alternativas de resistencia a través de la *revitalización* de sus tradiciones culturales autóctonas, promovida por recursos como el cine (Hall, 2003).

La etnografía realizada durante esta investigación atribuye el surgimiento de la ASCURI como *agente colectivo* (Novaes, 1993) a cuatro motivos: a) a la necesidad de las poblaciones indígenas sur-mato-grosenses (en especial los Kaiowá, Guaraní y Terena) de apropiarse de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías para construir una nueva representación de sí mismos en la cual se reconozcan; b) a los conflictos intergeneracionales asociados al confinamiento de estas poblaciones en pequeñas extensiones de tierra que dificultan la continuidad de sus tradiciones; c) a la falta de sostenibilidad de los proyectos de promoción cultural; d) a la reflexión promovida por la conquista de algunos derechos, como a la educación escolar diferenciada y el acceso a las universidades.

Conscientes de la problemática existente y debido a la poca respuesta del Estado brasileño, el grupo de jóvenes Kaiowá, Guaraní y Terena, bajo la orientación del cineasta quechua Iván Molina, se unieron y dieron inicio a un proceso organizativo a través de esta asociación, con el objetivo de incrementar su poder de movilización y de negociación a favor de sus intereses. Pese a sus diferencias étnicas, los Kaiowá y Guaraní, igual que los Terena, comparten una historia colonial donde destacan el sufrimiento, la opresión, la exclusión de la sociedad de consumo y la resistencia marcada por la lucha por la recuperación de sus territorios de ocupación tradicional y el reconocimiento de sus diferencias.

En este punto, es importante señalar que la institucionalización de la asociación de los realizadores autóctonos no es una estrategia nueva; de acuerdo con Luciano (2006, pp.66-67), los

pueblos indígenas brasileños llevan más de treinta años apropiándose del modelo formal e institucionalizado de organización y asociación indígena con el objetivo de articular la lucha política en defensa de sus derechos. Actualmente, existen en Brasil más de 700 organizaciones formales indígenas de muchos tipos: comunitarias, locales, regionales, profesionales, geográficas, de género, sindicales..., entre otras.

A partir del discurso orientado al rescate cultural, los realizadores indígenas despliegan una estrategia basada en el fortalecimiento de la identidad étnica de la juventud indígena a partir de la sabiduría de sus ancestros, recuperando los vínculos deshechos por la desapropiación de sus territorios tradicionales. Se trata de una búsqueda por reconocer el lugar del joven, tanto en la sociedad indígena como en la no indígena, basada, principalmente, en el sistema de transmisión oral de los principales poseedores del conocimiento tradicional autóctono: los ancianos. Este trabajo de *mediación cultural* (Turner, 1993) llevado a cabo por la ASCURI se refleja, fundamentalmente, durante la escritura del guion y la fase de producción de las películas (especialmente durante la preproducción y producción).

Durante este período, ambas partes se enriquecen: los ancianos comparten sus conocimientos sobre la cultura y se sienten valorados, y los jóvenes fortalecen su identidad étnica y se desarrollan personalmente. Estas experiencias intergeneracionales están plasmadas en las películas estudiadas en este trabajo a través de los recursos étnicos puestos en escena, del uso del idioma guaraní por los personajes y entrevistados, de las elecciones de las actividades a las cuales se dedican los personajes, de las representaciones teatrales de los rituales, de los discursos proferidos por los intérpretes y entrevistados y de la presencia de los ancianos, tanto delante como detrás de las cámaras. En relación con este último aspecto, es importante destacar que, si no fuera por la influencia directa de los ancianos en las películas, posiblemente, los resultados serían otros.

El período de producción de las películas representa un momento especial pues promueve el acercamiento entre generaciones. En esta ocasión, el anciano (que actualmente suele ser abandonado) vuelve a ser el centro de atención, empieza a sentirse valorado nuevamente mientras transmite una amplia gama de conocimientos acerca de sus prácticas culturales, simbólicas o materiales, y evoca rituales, mitos y el pasado de su pueblo. En otras palabras, se puede decir que el acercamiento entre los ancianos y los jóvenes autóctonos pone en contacto lo mejor de cada



uno: de un lado la mirada hacia el pasado, el deseo por revivir los valores y rituales de sus ancestros; y por otro, la creatividad e inquietud del futuro.

Además de esta posibilidad, es interesante observar cómo la ASCURI, a través de la difusión de sus películas para otros entornos de las tierras indígenas (como las escuelas diferenciadas indígenas) y para espacios que estimulan el ejercicio de la interculturalidad (como universidades, festivales e Internet), media las relaciones sociales dentro de sus propias comunidades y entre su sistema cultural y la sociedad no indígena. En el caso de los institutos indígenas, el uso de los vídeos como herramienta didáctica favorece la perpetuación de los conocimientos tradicionales a través del fortalecimiento del idioma nativo, la valoración de aquellos que son los principales poseedores de la sabiduría ancestral (los ancianos), la discusión de los temas abordados y el aprendizaje de los contenidos.

Esta recuperación cultural propuesta por la ASCURI a través del cine y de las nuevas tecnologías permite que los Kaiowá y Guaraní se reafirmen étnicamente en una *temporalidad disyuntiva* (Bhabha, 2013) en relación a los no indígenas. A partir de esta *temporalidad*, los jóvenes realizadores afirman que no son los occidentales y sus medios de comunicación hegemónicos quienes les conceden el derecho de ser y existir. En ese sentido, la exaltación de la diferencia en las películas Kaiowá y Guaraní tiene como propósito favorecer el reconocimiento de su historia, sus tradiciones, su idioma, su estructura social, su sistema político y su religión frente al sistema colonial.

Podemos afirmar que estos espacios de *entre-lugares*, o de *temporalidad disyuntiva* (Bhabha, 2013), experimentados por los jóvenes realizadores indígenas durante la producción de sus películas se transforman en espacios de resistencia, intentos de “*descolonización del poder*” (Quijano, 2000) que fomentan la deconstrucción de los discursos ideológicos dominantes transmitidos por la prensa y la ruptura de una serie de condicionamientos mentales y culturales impuestos a estas comunidades, sobre todo, por la sociedad occidental. En este escenario de frontera es donde las poblaciones Kaiowá y Guaraní vienen poco a poco recuperando su autonomía a través de la construcción de lugares de autodeterminación, como son las escuelas indígenas diferenciadas o los escenarios reales y virtuales donde es construido y difundido el cine indígena sur-mato-grosense. En el ambiente de creación, los *videomakers* autóctonos tienen libertad para elegir los temas tratados en las películas; para elaborar el guión; para seleccionar los actores y entrevistados; para determinar las funciones y roles de los personajes; para escoger los

elementos culturales indígenas y no indígenas que estarán en escena; para decidir si contarán o no con la participación de personajes representantes de otras culturas; para delimitar en qué idiomas estarán sus producciones, y para designar qué planos cinematográficos, ángulos, ritmo y música serán empleados en sus vídeos.

Este proyecto de resistencia elaborado por los realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul está insertado en el contexto histórico y teórico del *poscolonialismo*. Desde la perspectiva antropológica, el concepto *poscolonial* (Hall, 2003) nos permite comprender las transformaciones de los Kaiowá y Guaraní reflejadas en su cultura, en sus identidades y, en el caso específico de esta investigación, en las producciones audiovisuales.

El *poscolonialismo* está directamente relacionado con la forma de representación de los pueblos indígenas por las sociedades occidentales, creada durante los primeros contactos entre los autóctonos con los europeos blancos que determinaron la discrepancia entre los “Otros” y “Nosotros” y el proceso de colonización de la América Latina. Con base en el argumento de derrota de los pueblos indígenas y la inferioridad de estas poblaciones a través de las imágenes difundidas por la Academia y por los medios de comunicación, las élites occidentales de la actualidad imponen sus políticas modernizadoras para estas sociedades autóctonas. Esta estrategia que tiene como objetivo real la liberación de las tierras indígenas para explotación económica tuvo un impacto extremadamente negativo para los Kaiowá y Guaraní, pues generaron una situación denominada por Canevacci (2012) como *doble vínculo*.

Ante este escenario, a las poblaciones indígenas solo les quedaron dos alternativas: la aceptación de los cambios en su modo de ser y vivir, lo que a su vez conlleva una transformación en su identidad; o el rechazo al sistema moderno occidental y la manutención de su identidad pasada, lo que, consecuentemente, resulta de su exclusión social.

Durante el trabajo de campo, fue constatado que esta tensión entre la modernidad y la tradición provocada por el *doble vínculo* es la principal responsable de los conflictos intergeneracionales dentro de las tierras indígenas. Según los jóvenes indígenas que participaron en esta investigación, la incorporación de los elementos creados por otros sistemas culturales por la juventud autóctona es señalada por los ancianos de sus comunidades como la causa de la “pérdida” y el “olvido” de las prácticas tradicionales. Para hacer frente a esta realidad, el movimiento indígena tuvo que movilizarse contra el sistema colonial a través de la apropiación

de las herramientas de los colonizadores y de la recuperación simbólica del control de las representaciones (Fernández & Sepúlveda, 2014,p.5).

En ese sentido, uno de los ejemplos de apropiación más notables es el modelo de educación occidental. Hasta hace poco tiempo, la sociedad occidental hacía uso de determinadas herramientas para la colonización de estos grupos étnicos; sin embargo, actualmente, dicho instrumento también se encuentra en manos de estas sociedades que buscan por este medio construir su autonomía y autodeterminación conforme a lo previsto en el número 169 de la Convención de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). La educación escolar indígena, hoy día en Brasil, está reglamentada legalmente; es una política del gobierno y asegura a las poblaciones indígenas un modelo educativo específico, diferenciado, bilingüe, comunitario e intercultural. Gran parte de las escuelas localizadas en las tierras indígenas cuentan con profesores y coordinadores autóctonos, promueven cursos de formación específicos para estos profesionales e incluyen los conocimientos indígenas en sus planos de estudios.

Los medios de comunicación son otros instrumentos que, poco a poco, están siendo apropiados por los indígenas. Actualmente vemos cómo, a través de estas herramientas comunicadoras utilizadas inicialmente con el propósito de explorar y dominar simbólicamente las periferias del mundo, la ASCURI y otros colectivos indígenas latinoamericanos que producen cine han iniciado la *descolonización* de estereotipos contruidos desde el punto de vista occidental etnocéntrico y universal (Grosfoguel, 2007), ampliamente difundidos por la antropología y el cine brasileño e internacional (en especial, el cine hollywoodense).

En el período poscolonial, la *autorrepresentación* de los Kaiowá y Guaraní corresponde a la imagen de un indígena actuante capaz de defender su comunidad, anclado a sus tradiciones, su idioma, y que manifiesta habilidad para manejar distintas herramientas y *traducir* la propia cultura para la realidad. Los discursos cinematográficos en estas películas son contrahegemónicos puesto que representan los intereses y perspectivas de estas poblaciones. En ellos, podemos ver cómo estos grupos étnicos valoran el modo de vida tradicional indígena, se preocupan por la preservación y la recuperación de sus rituales, rescatan y producen sus elementos simbólicos, elaboraron nuevas estrategias de actualización de sus saberes, promueven la resiliencia de sus comunidades y denuncian la situación colonial.

Desde la perspectiva de Dussel (Lorenzetto, 2009), es posible afirmar que el cine indígena sur-mato-grossense y el contenido informativo producido por los realizadores indígenas y

vehiculado por las nuevas tecnologías corresponden a una respuesta creativa pensada desde *espacios exteriores* (en este caso, las tierras indígenas) que no fueron totalmente colonizados por la modernidad occidental. Este proceso favorece el conocimiento de los propios autóctonos sobre su historia y su cultura en relación con los territorios geográficos que actualmente ocupan y sus territorios tradicionales. En ese sentido, el proyecto cinematográfico *transmoderno* (más allá de la modernidad) propuesto por la ASCURI consiste, al contrario de la mayoría de los proyectos cinematográficos occidentales enfocados únicamente en el lucro y en el reconocimiento artístico e intelectual, en la reasunción de la identidad autóctona, en la afirmación de sus diferencias y en el enorgullecimiento de sus raíces ancestrales a través del diálogo horizontal con representantes de culturas distintas, con la finalidad de elevar la autoestima de la juventud indígena y motivar a los jóvenes para participar de manera activa en la lucha por sus derechos.

A través de esta iniciativa, los realizadores Kaiowá y Guaraní *hibridan* (Canclini,1990) su patrimonio cultural con el lenguaje cinematográfico para convertirlo en un género híbrido de película con la finalidad de denunciar la violencia sufrida por su pueblo; la destrucción de sus territorios de ocupación tradicional, como queda demostrado en la película *Guerreiro Guaraní*; reivindicar la realización de sus ritos, como el ritual de iniciación femenina Kaiowá y Guaraní representado en el filme *Kaiowá Kunhatai*; demostrar su capacidad de dominar instrumentos que pertenecen a otros sistemas culturales; actualizar y reflexionar sobre la propia cultura; a la vez que proponer alternativas innovadoras a los problemas enfrentados por otros sistemas culturales. Por todo lo dicho, se puede afirmar que el cine Kaiowá y Guaraní integra un proyecto colectivo más amplio, que va más allá del simple reconocimiento artístico y comercial y que consiste en el rescate de la autoestima, la reafirmación de identidad autóctona, la recuperación de sus elementos espirituales, sus visiones de mundo y la ruptura del doble vínculo entre la modernidad y la tradición a través del diálogo creativo entre la población joven y la población más vieja.

En la posmodernidad, la exhibición de las demandas de los movimientos sociales en los medios de comunicación y en Internet corresponde a la estrategia más eficaz para reivindicar la inclusión social en el ámbito económico, político y social y luchar por la democracia (De Oliveira, 2006,p.43). Dentro de este contexto, la iniciativa de la ASCURI de tomar la palabra a través de la apropiación del cine y de las TIC corresponde a un intento de incluir sus temas en la agenda pública. Sin embargo, esta y otras estrategias llevadas a cabo por las poblaciones indígenas sur-mato-grosenses dependen de los recursos que estos grupos étnicos tienen a mano.

En este contexto, la adquisición de recursos está sometida a la capacidad de actuar de estas poblaciones (*agency*) y las estrategias de *advocacy* puestas en marcha por los proveedores de recursos.

Para comprender la unión de estos actores en pro de la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, es importante retomar el argumento desarrollado a lo largo de esta investigación sobre las consecuencias de la expulsión de los Kaiowá y Guaraní de sus territorios tradicionales y su confinamiento en pequeñas extensiones de tierra. La invasión y ocupación de los territorios tradicionales Kaiowá y Guaraní promovió una serie de transformaciones en la forma de vivir de estos grupos étnicos: en su sistema político, a través de la yuxtaposición de los antiguos y nuevos líderes; en la economía tradicional, por medio de la sustitución de las actividades tradicionales de subsistencia por trabajos asalariados fuera de las TI; en su organización social, mediante la desintegración de las familias elementales; y en su sistema religioso, a partir del agotamiento de los recursos naturales para la realización de sus prácticas religiosas y la imposición de religiones occidentales. Estos cambios provocaron la escasez de los recursos accesibles a la población Kaiowá y Guaraní suministrados por la familia-grande y por los líderes religiosos y políticos.

Ante la necesidad de recuperar estos medios suministrados por su cultura y, consecuentemente, su capacidad de actuación sobre su realidad (*agency*), los Kaiowá y Guaraní tuvieron que recurrir a organizaciones humanitarias, religiosas y universitarias para que se pusieran en marcha estrategias de *advocacy*. En este contexto, tal como se mencionaba antes, cabe destacar el éxito de los proyectos de la escuela indígena diferenciada favorecido por la unión de la capacidad de actuar de los líderes y profesores Kaiowá y Guaraní y de la competencia de abogar de las organizaciones occidentales que apoyan la causa indígena, como el Núcleo de Estudios e Investigaciones sobre los Pueblos Indígenas (NEPPI) y el Consejo Indigenista Misionario (CIMI).

A partir de los conceptos *agency* y *advocacy* desarrollados por Bhabha (2013), podemos decir que los proyectos que favorecieron los primeros pasos de los jóvenes autóctonos en dirección a la apropiación del cine, el *Vídeo Índio Brasil* y el *Ava Marandu* desarrollaron algunas habilidades prácticas en *advocacy*, entre las cuales podemos citar: el trabajo con otras organizaciones para crear un espacio de reflexión y discusión sobre la cuestión indígena; la sensibilización de la sociedad occidental sobre la cultura y los problemas vividos por las

poblaciones indígenas (en especial a los Kaiowá y Guaraní); la elaboración de actividades orientadas a la visibilidad y al empoderamiento de las poblaciones indígenas, como la exhibición de películas abordando temáticas indígenas, talleres de cine y fotografías dirigidos a la formación de los jóvenes autóctonos, y el debate sobre la representación del indígena en los medios de comunicación de masa. Por otro lado, estas actividades no fueron pensadas a largo plazo por lo que generaron frustración en los jóvenes Kaiowá y Guaraní entrevistados durante esta investigación.

Sin embargo, una mirada más profunda y analítica en el contexto político donde se desarrollaron estas iniciativas nos permite percibir los avances de estas y de otras acciones, como por ejemplo, el programa Cultura Viva que se transformó en una política de Estado del gobierno Lula. Además de las sociedades indígenas, en este período fueron incorporados una serie de nuevos actores del entre-lugar como los campesinos y los *quilombolas* (comunidades de descendientes de los antiguos negros esclavos, del siglo XIX en Brasil) que tuvieron la oportunidad de acceder a los medios de producción y difusión cultural. Por otro lado, la poca importancia atribuida al Ministerio de la Cultura: la destitución de la presidenta Dilma Rousseff, la ascensión del gobierno de Michel Temer y la lentitud de las resoluciones para el sector cultural brasileño ponen en peligro la efectividad de los proyectos en sus principios originales y no favorecen la continuidad de las actividades de formación, como los talleres de cine ofrecidos por el *Vídeo Índio Brasil* y el *Ava Marandu*. A día de hoy, a las élites presentes en el congreso brasileño no les interesa apoderar a estos grupos para que estos exijan sus derechos; un ejemplo del carácter conservador y antindígena del congreso brasileño se refleja en las innumerables trabas que se interponen a la aprobación del nuevo *Estatuto do Índio*<sup>64</sup>. Pese a que han surgido varias propuestas para volver a examinar la

---

<sup>64</sup> La Ley nº6.001, mejor conocida como “*Estatuto do Índio*” de 1973, trata de las relaciones del Estado y de la sociedad brasileña con los indígenas. De acuerdo con el Instituto Socioambiental [ISA] (s.f) esta ley se basaba en el viejo código civil brasileño de 1916 que establecía que los indígenas, por tratarse de personas “relativamente incapaces”, deberían ser tutelados por un organismo indigenista estatal (inicialmente por el Servicio de Protección al Indígena-SPI y posteriormente por su sucesor la Fundación Nacional del Indígena-FUNAI) para facilitar su “integración” a la sociedad brasileña. Con la creación de la Constitución de 1988, a las poblaciones indígenas brasileñas se les reconoció el derecho de mantener la propia cultura, se reforzó la responsabilidad del Estado brasileño por la protección de estas sociedades y se dejó de lado la perspectiva asimilacionista. En consecuencia con estos cambios, en la nueva edición del Código Civil (2000), a los pueblos indígenas se les dejó de atribuir la categoría de “relativa incapacidad” y se resolvió que la capacidad de estas poblaciones sería determinada por una legislación especial.

legislación en relación a los derechos indígenas desde la promulgación de la Constitución de 1988 y a que, en 1991, el Ejecutivo y los diputados presentasen un proyecto de ley para reglamentar los dispositivos constitucionales para adecuar la nueva constitución, este ha tenido un avance nulo ya que la tendencia actual política es la de recortar los derechos indígenas, sobre todo, los que se relacionan con la posesión de los territorios de ocupación tradicional indígena.

Aunque el *Vídeo Indio Brasil* y el *Ava Marandu* no hayan respondido a las expectativas de los jóvenes realizadores, nadie cuestiona su importancia pues motivaron la creación de espacios de reflexión para la discusión sobre el uso del recurso audiovisual y de las nuevas tecnologías por las poblaciones indígenas, como el FIDA y el surgimiento de la ASCURI. Sin embargo, hemos podido comprobar que iniciativas puntuales como estas solo pueden tener sentido desde unos criterios de sostenibilidad aplicados a políticas que favorezcan el derecho a la comunicación por los pueblos indígenas y estrategias de acceso, formación y manutención de la producción de películas y contenidos informativos por los jóvenes autóctonos.

Pese a la crítica a estos tipos de proyectos, los realizadores indígenas se mostraron satisfechos con las películas realizadas en el marco del *Vídeo Indio Brasil* y del *Ava Marandu*. La importancia atribuida a estas producciones se refleja en el uso que estos jóvenes hacen, desde entonces, de sus producciones y en su distribución. Actualmente, estos vídeos están disponibles en Internet y son utilizados como material didáctico en las escuelas indígenas para el estudio de las prácticas tradicionales por las nuevas generaciones Kaiowá y Guaraní.

Dentro de este proceso, es importante resaltar que la producción de las películas por los Kaiowá y Guaraní promovida por organizaciones no indígenas supone una lucha de carácter político que consiste en dar visibilidad a sus puntos de vista, cuestionar la autoridad de los comunicadores y antropólogos y estimular el ejercicio de empatía por el público no indígena. Con esta finalidad, los realizadores mezclan su capital étnico con el cine occidental y producen un tipo de película híbrida que no encaja en los géneros cinematográficos occidentales. Las características de las producciones autóctonas nos llevan a considerar el cine Kaiowá y Guaraní como una experiencia social y política muy novedosa, sobre la que no tenemos referencias bibliográficas reunidas y que, por eso, demanda más tiempo para ser analizada en profundidad.

---

En ese sentido, podemos decir que esta tesis fue elaborada con la finalidad de acercarse teóricamente a dichos experimentos, para proporcionar una mejor comprensión de los aspectos socioculturales y simbólicos de los grupos étnicos reflejados en estas producciones.

El estudio detallado de estos vídeos nos permitió identificar una serie de características compartidas entre el cine Kaiowá y Guaraní, las películas etnográficas y el cine de ficción con vocación realista que merecen ser destacadas: en sus vídeos, los realizadores indígenas, así como los productores de cine etnográfico, intentan transmitir informaciones sobre un determinado sistema cultural con fines pedagógicos y generar empatía por parte del espectador acerca de otras formas de relaciones humanas; además, utilizan técnicas de dramatización de la realidad igual que los cineastas de ficción. En este punto, es importante resaltar que, aunque estos *videomakers* se apropien de las técnicas de la ficción y, a partir de ellas, produzcan una realidad virtual (Rebollo, 1988), estas narrativas audiovisuales no dejan de ser legítimas pues, además de estar basadas en hechos reales, también retratan los intereses de estas poblaciones.

Otro aspecto en común que tienen el cine indígena sur-mato-grosense y los géneros cinematográficos mencionados arriba son las fases de producción. Igual que los proyectos audiovisuales occidentales (estudiados y apropiados por los indígenas), las películas Kaiowá y Guaraní son construidas mediante la escritura del guion, la preproducción, la producción y la posproducción. En el caso de los proyectos audiovisuales autóctonos, durante el período de preproducción, los *videomakers* emplean una técnica de investigación semejante a la etnografía para la recopilación de los datos que, posteriormente, son utilizados para la elaboración del *storyboard*<sup>65</sup> de la película. El estudio de la construcción de estas narrativas audiovisuales nos permite observar cómo estos jóvenes logran *traducir* sus prácticas tradicionales para el formato de película a partir de la apropiación del método por excelencia de la antropología (la etnografía) y de la técnica de *storyboarding* desarrollada por la figura más relevante de la animación: el estadounidense Wall Disney.

Como resultado del aprendizaje y del uso de estos y otros recursos favorecidos por el cine y por las nuevas tecnologías, podemos comprobar cómo la juventud indígena sur-mato-grossense, poco a poco, está alcanzando su autonomía narrativa a través de la creación de su autorrepresentación digital y, consecuentemente, de la crítica al modo de representación

---

<sup>65</sup> Guion gráfico.



desarrollado por la Academia y los medios de comunicación. Por otra parte, el conocimiento de su propia cultura y de las nuevas tecnologías también nos permite contemplar la capacidad creativa de la juventud autóctona para *hibridar* su capital étnico con elementos y contenidos culturales ajenos a lo suyo.

En lo que concierne a la definición de la autoimagen Kaiowá y Guaraní, a partir del trabajo de campo, del concepto “Juego de espejos” elaborado por Novaes (1993) y de los resultados de la investigación “Análisis del racismo contra los Kaiowá y Guaraní en los periódicos brasileños” (Foscaches, 2010), hemos podido determinar cómo la juventud Kaiowá y Guaraní se ve reflejada en la mirada de la sociedad brasileña y de los veteranos de sus comunidades y cómo, por medio del cine y de las nuevas tecnologías, este colectivo desarrolla una autoimagen positiva.

A partir del estudio realizado por esta autora (1993), quien investigó el fenómeno de las relaciones étnicas entre el Pueblo Bororo de Mato Grosso (Brasil) con otras sociedades que los rodean, estos indígenas construyen su autoimagen a partir de las relaciones históricas establecidas con su entorno social: los Xavante (sus vecinos), otros grupos étnicos, misioneros, funcionarios de la FUNAI, terratenientes, representantes del Estado brasileño, investigadores, periodistas brasileños y extranjeros y la población de las ciudades en las tierras indígenas. En el caso de los Kaiowá y Guaraní, podemos decir que estos grupos étnicos, igual que los Bororo, también interactúan con representantes de los mismos grupos no indígenas, con la particularidad de que el Pueblo Terena está más próximo a ellos que a los Xavante.

A través del estudio de la representación de los Kaiowá y Guaraní en la prensa brasileña, durante los años 2008 y 2009, fue posible identificar la invisibilidad histórica de los pueblos indígenas en Brasil y el desconocimiento sobre la realidad autóctona de la sociedad brasileña. Esta imagen negativa fomentada por los medios de comunicación tuvo graves secuelas en estos grupos étnicos debido a la generalización de su modo de ser, vivir y actuar; a la reproducción de falsos estereotipos y al aumento de programas asistenciales para solucionar los problemas que afectaban a estas poblaciones, enfocados a resultados inmediatos para un antiguo problema causado por la falta de la propiedad de la tierra. Esta forma de abordar la cuestión indígena provocó en la imagen del

indio genérico (invasor, *aculturado*<sup>66</sup>, incapaz de tomar decisiones por sí mismo, de emitir sus opiniones,...) un estorbo al desarrollo económico del país, entre otras características negativas.

Dentro de este contexto, García-Lago (2000,p.6) nos recuerda que las primeras actitudes basadas en juicios, estereotipos y discriminación racial, religiosa, política y sexual son aprendidas en el seno familiar. A partir de esta constatación, podemos afirmar que, a pesar de que el estado de Mato Grosso do Sul sea caracterizado por el gran contingente de población indígena (alrededor de 67.574 individuos) y que, aunque estos colectivos estén presentes en diversos ámbitos sociales, una gran parcela de la sociedad sur-mato-grosense no indígena (especialmente las élites) tiene un discurso racista y educa las nuevas generaciones en el prejuicio. Para ejemplificar esta constatación, citamos la experiencia de la pedagoga y profesora, Sandra Idacilia Marques Guimarães: durante una clase particular, Sandra tenía que seleccionar una noticia sobre la realidad de las poblaciones indígenas en Brasil para ayudar a un estudiante del cuarto curso de primaria a reflexionar y, posteriormente, redactar un texto comparativo entre los indígenas del período colonial y de la actualidad. Mientras leía la noticia “Indígenas ignoran las miradas desconfiadas para ayudar sus aldeas<sup>67</sup>”, que trata sobre el ingreso de los jóvenes indígenas en las instituciones de enseñanza superior de Mato Grosso do Sul y las metas que buscan alcanzar con la formación académica, el joven estudiante se sorprendió y disparó la frase: “¡Anda ya! No sabía que ellos eran personas”. Aunque este tipo de declaración nos parezca extraña, son expresiones de prejuicio frecuentemente utilizadas por los habitantes de esta región.

Pese a que este tipo de discurso prejuicioso, en la mayoría de las veces, sea concebido en el entorno familiar, las escuelas, junto a los medios de comunicación, también juegan un papel fundamental pues son ellos los principales difusores de la imagen estereotipada de las poblaciones indígenas. Las actividades sobre la cultura indígena desarrolladas en las escuelas brasileñas durante la fecha conmemorativa, el Día del Indio<sup>68</sup>, investigadas por Silva & Silva

---

<sup>66</sup> De acuerdo con Caspa (2006) el adjetivo *aculturado* es utilizado para calificar al indígena que “deja de serlo, que no se convierte en criollo, blanco u occidental, sino en una especie de humano murciélago que vacila en un limbo donde a veces parece indígena y otras veces en caricatura de occidental”.

<sup>67</sup> Título original *Índios ignoram olhares desconfiados na universidade para ajudar aldeias*.

<sup>68</sup> El 19 de abril de cada año, en Brasil, se celebra el Día del Indio. Esta fecha conmemorativa fue establecida por el Gobierno brasileño después de la dictadura (1964-1985) con el objetivo de hacer un balance de los avances en materia de derechos indígenas y de anunciar nuevas demarcaciones de tierras indígenas (TI) (Santilli: 2013).

(2014,p.9), son ejemplos de cómo las poblaciones indígenas son percibidas como exóticas y sus expresiones culturales, calificadas como folklore:

En la mayoría de las escuelas (brasileñas), todos los años se repiten las mismas prácticas: los niños son disfrazados, tienen sus rostros pintados, confeccionan plumas con cartulina y se las ponen en la cabeza, se visten con faldas de papel verde, están todo el tiempo gritando dentro de escenarios que incluyen *ocas*<sup>69</sup> y bosques (artificiales). (Los estudiantes) dicen que están imitando a los indígenas con la finalidad de homenajearlos. Sin embargo, ¿a qué indígena está dirigido este homenaje? (Silva & Silva, 2014:10).

Estas y otras investigaciones consultadas a lo largo de este estudio sobre las formas de representación de las poblaciones indígenas por sectores de la sociedad brasileña no indígena denuncian la construcción y la manutención de una imagen de un indígena congelado en el período de la colonización, como si este individuo no fuera “un actor vivo del presente y del futuro”, según afirma Santilli (2013). En contraposición a este estereotipo genérico creado por el mundo occidental, el presente trabajo está enfocado en las poblaciones indígenas de la actualidad (en especial a los Kaiowá y Guaraní) y en su cultura en permanente transformación.

Esta percepción elaborada por las sociedades no indígenas acerca de las poblaciones autóctonas constituye un elemento importante para los Kaiowá y Guaraní a la hora de construir su autoimagen; sin embargo, estos grupos étnicos también tienen como referencia principal las historias y experiencias del modo de vida tradicional transmitidas por sus antepasados. Por otro lado, debido a la desvaloración de las costumbres autóctonas y la incorporación de elementos ajenos a la cultura tradicional indígena, este sector más conservador desarrolló una mirada crítica sobre la juventud autóctona.

Como resultado de la reproducción de estereotipos indígenas por los medios de comunicación, por las escuelas y por los conflictos intergeneracionales, gran parte de la juventud Kaiowá y Guaraní sufre de baja autoestima, lo que a su vez repercute en una percepción y en vivencias negativas que, en algunos casos, ponen en riesgo sus propias vidas y el bienestar de los

---

<sup>69</sup> Casa cubierta de tallos con nudos salientes, generalmente en formato de círculo, utilizada por algunos grupos étnicos brasileños para vivir con una o más familias.

demás habitantes de su comunidad. Entre las consecuencias de esta realidad marcada por conflictos y la desvalorización personal están el uso compulsivo de drogas lícitas e ilícitas y hasta el suicidio.

Para hacer frente a la autoimagen negativa de la juventud indígena (en especial los Kaiowá y Guaraní), los realizadores de la ASCURI, a través del cine, vienen, poco a poco, transformando y enriqueciendo las imágenes que la nueva generación autóctona hace de ellos mismos y, consecuentemente, elevando la autoestima de este colectivo. Durante el trabajo de campo, hemos podido comprobar cambios positivos en la actitud de los autóctonos favorecidos por los talleres de formación en cine liderados por Iván Molina y Gilmar Galache. Según nos contó Gilmar, en los primeros días de curso, la gran mayoría de los jóvenes autóctonos se mostraban introspectivos y tímidos pero, con el paso del tiempo, empezaron a expresarse de una manera más segura, se mostraron más creativos durante la producción de las películas y tenían más iniciativa a la hora de tomar una decisión importante. En ese sentido, la ASCURI, desde el punto de vista de Milicic y Arón (2000,p.118), es percibida como un microclima social en el interior de las TI que proporciona a los jóvenes autóctonos un contexto más protegido.

Mientras producen sus propios vídeos, los realizadores conectan con sus raíces ancestrales a través del reencuentro con sus antepasados; valoran y enaltecen la propia cultura por medio de la incorporación de los elementos culturales: vestimentas, prácticas culturales en sus producciones; se afirman étnicamente a través del uso de su idioma nativo, de su discurso y su espiritualidad, y desarrollan nuevos métodos de aprendizaje para que los demás, sobre todo las nuevas generaciones, puedan tener acceso a su capital étnico. Estas habilidades sociales favorecen la actuación e integración de esta parcela joven como miembros de sus comunidades y determinan el surgimiento de una nueva autoimagen.

A partir del estudio de las experiencias vividas por los realizadores durante las fases de producción de sus películas y del análisis de estos vídeos, podemos decir que la autorrepresentación Kaiowá y Guaraní se basa en la imagen de un joven que, en cuanto a sujeto del entre-lugar, tiene la capacidad de incorporar recursos de distintas culturas y, a la vez, dialogar con su pasado (*entre-tiempo*) a través del conocimiento y de la valoración de los principales aspectos de su cultura.

En este contexto, el enaltecimiento a la cultura indígena del pasado por los realizadores, además de favorecer el aumento de la autoestima del joven autóctono y promover su actuación en pro de su colectivo, también tiene como finalidad la búsqueda de un diálogo con la sociedad no indígena a favor de sus derechos. Para ello, la ASCURI se apropia de la categoría genérica “Nosotros, los

realizadores indígenas” (Novaes, 1993) y construye una narrativa audiovisual caracterizada por la manipulación del imaginario que la sociedad occidental proyecta sobre los pueblos indígenas, basado en el estereotipo del autóctono seguidor de tradiciones inmutables, y por la afirmación de su capacidad de apropiarse de recursos elaborados por otros sistemas culturales a través de la negociación con estructuras e instituciones, sobre todo, occidentales.

En las producciones analizadas, es posible observar cómo los realizadores Kaiowá y Guaraní manejan sus señales diacríticas en función de cómo son percibidos por la sociedad occidental. En la película *Guerreiro Guaraní*, por ejemplo, entre los personajes se destaca el joven líder guaraní denominado por los otros intérpretes como *capitán*, representado como un indígena guerrero, fuerte, defensor de su comunidad y adornado con pintura corporal y otros elementos que proceden de su cultura tradicional. Como hemos destacado en el capítulo anterior, este personaje actúa como el jefe de su comunidad, según las normas establecidas por las tradiciones Kaiowá y Guaraní, lo que, a su vez, nos hace recordar la imagen del cacique idealizado por la sociedad occidental. Sin embargo, esta representación oculta los problemas generados en la actualidad por el capitán y los conflictos políticos entre los líderes autóctonos en las TI. Tanto es así que algunos de los motivos apuntados como causa del asesinato del líder de la TI Guyraroká (donde fue filmada esta producción), Ambrosio Vilhalva, fueron las divergencias políticas entre las familias que habitan este territorio y la situación de confinamiento y miseria en la que dicha comunidad se encuentra sumergida.

Ya en *Kaiowá Kunhatai*, los realizadores retoman el tema de los rituales, ampliamente investigados por ciencias como la Antropología y la Psicología, a través de la teatralización de una de las manifestaciones culturales más importantes para la sociedad Guaraní: el rito de iniciación femenino Kaiowá y Guaraní. La representación de este rito contrasta con la escasez o sustitución de las prácticas rituales en las propias TI y en otros entornos culturales debido a la imposición de la occidentalización de las culturas (Riesco, 2006,p.9). El análisis de esta producción, bajo la luz de los estudios sobre los procesos rituales (Turner, 1988; Geneep, 2008; Peake, 2016), nos permite concluir que la poca importancia atribuida a los ritos durante el período de transición entre la infancia y la vida adulta influye en el desarrollo de un ser psíquicamente frágil, con grandes dificultades para enfrentar los obstáculos impuestos por la vida en sociedad. De cara a esta situación, dichos jóvenes, a través de la representación de una comunidad que aún valora y realiza sus prácticas rituales, proponen una reflexión sobre la importancia de la valoración de los ritos de iniciación a la vida adulta en la actualidad.

Dentro del conjunto de señales diacríticas utilizado para llamar la atención de la sociedad no indígena, también cabe destacar la elección y la forma de registro de los elementos tradicionales Kaiowá y Guaraní. El estudio de estas producciones nos llevó a constatar que la mayoría de los elementos tradicionales utilizados por los personajes y entrevistados poseen connotación religiosa, con excepción del *hu'y* (flecha) y el *yvyrapá* (arco) utilizados tradicionalmente como instrumentos de defensa.

Sin embargo, en cada producción, estos elementos son utilizados de una forma específica. En *Guerreiro Guaraní* los objetos ancestrales son empleados como recurso para dar vida al conflicto entre el capataz y el joven líder Guaraní con el grupo de jóvenes que le acompaña. Entre los elementos seleccionados, se destaca la pintura corporal a base del tinte sagrado de *urucú*. Esta pintura corporal, además de ser utilizada en la caracterización de los personajes autóctonos, también es empleada por estos personajes para castigar al enemigo (el capataz de la finca). Por otro lado, en *Kaiowá Kunhatai*, los elementos tradicionales, por ser considerados indispensables para la realización del rito de iniciación femenina y debido a su sacralidad, fueron potenciados a través de los recursos cinematográficos con el objetivo de enaltecer la cultura Guaraní. Ya en *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*, los realizadores pusieron en evidencia la coexistencia de ambos elementos: tradicionales Kaiowá y Guaraní y no indígenas. Pese a la presencia de los recursos que pertenecen a otros sistemas culturales, la utilización de los objetos tradicionales autóctonos por los entrevistados en esta producción tuvo como finalidad reivindicar el derecho a la diferencia por los habitantes de la TI Te'Yikue.

Otro aspecto importante de estas obras que merece ser destacado es el registro de las prácticas religiosas más relevantes para la cultura Guaraní, como el *porahêi*, el canto y el baile. Estas manifestaciones, asociadas al uso de los elementos de origen tradicional y de las ropas ancestrales por los personajes y entrevistados, movilizan los mecanismos de defensa e indican la resistencia de estas poblaciones a los abusos cometidos por la sociedad brasileña, en especial, por los ruralistas con el apoyo del Estado brasileño, como queda evidente en determinadas escenas: en la escena final de *Guerreiro Guaraní* (séptima escena), cuando el líder, junto a otros habitantes de la TI Guyraroká, oran por el fin de la sequía; en la quinta escena de *Kaiowá Kunhatai*, en la que el ñanderu, su pareja y la madre de la novicia hacen el *porahêi* para alejar el miedo de la joven que pronto se convertirá en una mujer Kaiowá; y por último, en la segunda y quinta escena de *Teko Mbarate Kaiowá y Guaraní*, donde son representados los jóvenes

estudiantes aprendiendo a bailar las danzas tradicionales bajo la orientación del profesor de prácticas culturales y de los líderes religiosos.

El análisis de estas escenas nos permite comprobar el carácter *mimético* (Turner, 1993) de estas películas manifestado a través de la dramatización de las prácticas culturales por los realizadores Kaiowá y Guaraní. Por medio de la teatralización, este colectivo recurre a los símbolos de su cultura para establecer el puente entre la realidad y la representación y, de esta forma, mediar su relación con su entorno.

No obstante, es importante resaltar que el uso de la *mimesis* por los Kaiowá y Guaraní durante los encuentros y desencuentros con la sociedad no indígena no es una táctica nueva. Desde que estas poblaciones empezaron a tener conciencia de sus derechos, el Movimiento Kaiowá y Guaraní viene haciendo uso de sus manifestaciones religiosas con el fin de demostrar su identidad diferenciada y reivindicar lo que le es asegurado por la Constitución de Brasil de 1988, como por ejemplo, la posesión de sus territorios de ocupación tradicional.

Esta táctica de enaltecimiento de aspectos de la cultura tradicional tiene mucho impacto en la lucha por sus derechos, especialmente, durante los conflictos entre los Kaiowá y Guaraní y los ruralistas durante el proceso de recuperación de los territorios de ocupación tradicional por estos grupos étnicos. En este escenario, mientras los sectores antindígenas actúan con violencia, los *ñanderu* defienden sus comunidades a través de sus oraciones, cantos, promueven la resiliencia del grupo y aseguran su poder de mantener la vida humana en la tierra. Ya en otras ocasiones más amistosas, como eventos y reuniones donde participan los dos grupos (los Kaiowá y Guaraní y la sociedad no indígena), los representantes Kaiowá y Guaraní suelen presentar alguna práctica que integra el sistema chamanístico Guaraní, como el *guaxire*, e invitan a la participación de los representantes de otras culturas con el objetivo de demostrar su diferencia pero, también, de ejercer la interculturalidad. Con la apropiación del cine y de las TIC por los jóvenes Kaiowá y Guaraní, esta estrategia también se pone en evidencia en el mundo virtual.

Además de los elementos y del vestuario puestos en escena, los realizadores, a través de la representación de las funciones y roles tradicionales desempeñados por los personajes y entrevistados, también confieren una marca de distinción para sus grupos étnicos. Este motivo justifica el predominio de las actividades tradicionales sobre las funciones más recientes llevadas a cabo por los habitantes de estas sociedades. Entre las ocupaciones representadas, se destacan los roles desempeñados por el *ñanderu* y por la mujer Kaiowá y Guaraní. En los rituales, esta mujer, llamada

de *ñandesy*, desempeña un papel importante, con el ritmo, el *mbaraká* y su voz, así como el simbolismo de su presencia femenina.

Pese a los conflictos políticos e intergeneracionales dentro de las TI, la presencia de los *ñanderu* en las tres películas analizadas, además de conferir a estas producciones un carácter religioso, también indica la validación de las obras por estos jefes. Así pues, sin el visto bueno de los líderes religiosos, es muy difícil que los proyectos llevados a cabo dentro de la TI tengan un resultado favorable para estas sociedades.

En relación a la representación femenina, en estas películas las mujeres asumen la función de preservadoras de la cultura Guaraní a través de la manutención de las prácticas culturales (con énfasis en el labor de la tejeduría retratado en las películas *Kaiowá Kunhatai* y *Teko Mbarate Kaiowá y Guaraní*) y los ritos ancestrales, del cuidado de los niños, de la orientación a los jóvenes y de la formación de las jóvenes durante el período de transición de niña a adulta. Aunque en la actualidad muchas mujeres Kaiowá y Guaraní también se dedican a otras actividades para poder depender de un sueldo, aún son ellas las responsables de mantener vivas las costumbres tradicionales, puesto que la gran mayoría de los hombres se ausentan de sus casas durante un largo período para la realización de un trabajo asalariado fuera de las TI. En los últimos años, constatamos, cada vez más fuerte, esta centralidad sociocultural de las mujeres; durante el período de ausencia de los hombres, ellas desarrollan sus funciones de madre pero también las de padre, pues se encargan de la educación y de dar consejos a sus hijos. Dentro de la pedagogía tradicional Kaiowá y Guaraní, la práctica de aconsejar es de gran importancia ya que, en este momento, el niño aprende las reglas de la cultura (aspectos de la tradición y espiritualidad), los roles de los actores sociales y los límites de cada uno.

En este contexto, también cabe destacar la importancia de la comunicación verbal construida para alimentar el imaginario occidental sobre el indígena del pasado y marcar la diferencia con la sociedad no indígena. Con excepción de *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní* donde los entrevistados se comunican en guaraní y portugués, en los demás vídeos analizados, todos los personajes hablan en guaraní. En este punto, merece la pena destacar la quinta escena de la producción *Guerreiro Guaraní* en la cual se representa el conflicto entre el capataz y el guerrero guaraní junto a su grupo. En esta dramatización, el capataz ordena al grupo que le hablen en portugués y uno de las jóvenes del grupo le contesta: “¡No! No queremos saber nada de esa lengua”. En dicha expresión se puede comprobar cómo los Kaiowá y Guaraní se afirman étnicamente a través de su idioma.



En esta misma dirección apuntan las declaraciones de los personajes y entrevistados autóctonos recopiladas para estas películas. Estos discursos son caracterizados por la valoración y el reconocimiento del modo de vida tradicional, por el aferramiento a las tradiciones, por la reivindicación de los rituales, por la reconstrucción de los elementos simbólicos, como es el caso de la *oga pypsy*, y por la actualización de las prácticas culturales a través de nuevas herramientas, como es el caso de la escuela diferencia indígena. Todos estos elementos mencionados (indígenas y no indígenas) son mezclados en una gran “cacerola” homogéneamente hasta formar un tercer elemento que Bhabha (2013) denomina como *entre-lugar*.

Desde la perspectiva de Novaes (1993), es, a través de la evocación de todo este capital cultural que singulariza la identidad indígena, que los realizadores Kaiowá y Guaraní, por medio de la ASCURI, reivindican el espacio político de la diferencia. En sus producciones difundidas por el cine y por las Nuevas Tecnologías y en sus propios discursos, estos agentes afirman sus diferencias pero, a la vez, recuperan sus derechos como ciudadanos.

La exigencia del reconocimiento de la diferencia de los pueblos indígenas sur-mato-grosenses va acompañada de la necesidad de llamar la atención para la igualdad entre ellos y los no indígenas. Esta demostración de equivalencia está relacionada a la capacidad de las poblaciones autóctonas de dominar los códigos del mundo moderno; para ello, los realizadores hacen uso de la táctica denominada *simulacro* (Novaes, 1993).

La imitación del modelo del dominador, o el simulacro, por este colectivo puede ser observada tanto en su forma de organización como en sus películas.

El FIDA es un ejemplo de cómo las poblaciones indígenas de Mato Grosso do Sul se apropiaron de un formato de reunión occidental para discutir temas que son de su interés. Este encuentro entre los jóvenes Kaiowá y Guaraní, Terena, profesores indígenas, líderes políticos y religiosos Kaiowá y Guaraní y representantes del NEPPI, mediado por el cineasta quechua Iván, tuvo como propósito promover la reflexión sobre el uso de los recursos audiovisuales y de las nuevas tecnologías por las sociedades indígenas sur-mato-grosenses; además de favorecer la discusión sobre las políticas de financiación de recursos para la formación de los realizadores y producción de las películas, así como su difusión.

Durante el trabajo etnográfico, que incluyó también la participación en este Foro, fue posible observar la apropiación de las formas de organización occidental por los jóvenes autóctonos aprendidas en las experiencias de intercambio cultural con la sociedad no indígena en

el ámbito político y educativo. Citamos como ejemplos: la distribución de la agenda a los participantes (con la fecha; el lugar de la reunión, en esta ocasión la TI Te'Yikue; los horarios, y los temas que posteriormente fueron abordados); la organización de la “mesa redonda” (en este caso, una rueda de personas) para discusión de las temáticas; el reparto de una hoja de firmas; la elección de una secretaria (en este encuentro, la periodista no indígena, Caroline Maldonado) responsable de la confección del informe del encuentro; el registro del evento a través del uso de las cámaras fotográficas y de vídeo, y la creación y formalización de la ASCURI a través del Término de Compromiso de los Realizadores Indígenas. Debido a los resultados positivos de esta forma de promover la reflexión y el debate sobre el uso del cine y de las TIC por estos grupos étnicos, los realizadores dieron continuidad al evento en los años siguientes.

Posteriormente, este colectivo acreditó la creación de la asociación a través de la elaboración de un acta de constitución, la creación de su estatuto, el registro del documento público y la inscripción en el Registro Nacional de Personas Jurídicas<sup>70</sup>, tal como lo hacen las demás asociaciones brasileñas. El estudio de estos casos nos permite comprender cómo los representantes de estos grupos étnicos, a través de la manipulación de los códigos que les son impuestos, descolonizan la imagen del indígena incapaz y subyugado. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que el empoderamiento del Pueblo Guaraní, a través de la apropiación de las herramientas occidentales, corresponde a un proceso de doble vía. Este proceso empieza por la crítica al modelo occidental, la descolonización de la propia conciencia, el abandono de los valores coloniales y etnocéntricos que favorecen la baja autoestima de estos grupos étnicos y la desvalorización de la propia cultura. Al mismo tiempo, el desarrollo se hace efectivo a través de la construcción de nuevas formas de ser y de estar en el mundo a partir de la apropiación de herramientas occidentales que en el *entre-lugar* adquieren gran significado y son utilizadas como instrumentos políticos a favor de las demandas indígenas.

En el escenario de la frontera, el uso del simulacro por las poblaciones indígenas para equipararse a la sociedad occidental es un recurso estratégico fundamental para la conquista de sus derechos. No obstante, muchas veces, la inexperiencia y la falta de habilidad en el manejo de algunos recursos (como la burocracia occidental) por estos autóctonos se convierten en un obstáculo para su empoderamiento. Durante el intento de prestar asesoría al proyecto que preveía

---

<sup>70</sup> *Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas-CNPJ.*

la realización de la tercera edición del Taller Internacional Sin Fronteras, se pudo dar cuenta de las numerosas trabas por parte de las instituciones no indígenas para la realización del evento.

Ante la dificultad de la sociedad brasileña de integrar la diversidad, las medidas especiales que garantizan la escuela indígena diferenciada, el acceso a universidad, al cine y a las nuevas tecnologías por este sector de la población son esenciales para el ejercicio de la autonomía por estos sujetos periféricos. La mayoría de estas medidas están promovidas por el Gobierno brasileño y por organizaciones privadas, como la Fundación Ford que financia el proyecto Rede de Saberes. Como consecuencia de estas políticas, se observa en las tierras indígenas de Mato Grosso do Sul una participación cada vez más activa de profesionales indígenas con formación académica. En este aspecto, cabe resaltar que, aunque por un lado, esta región sea caracterizada por la violación de los derechos humanos de las poblaciones autóctonas; por otro lado, conforma uno de los mayores contingentes de académicos indígenas del país que, a través de la apropiación de los conocimientos y herramientas occidentales, caminan hacia la conquista de su autonomía y de la autodeterminación. La conquista del espacio académico, a su vez, permite que estos grupos étnicos ganen poder, se fortalezcan, se empoderen, y ocupen los lugares simbólicos donde las élites ejercen el poder, como es el caso del cine y de las nuevas tecnologías.

Además de la adquisición del conocimiento académico y de las estrategias de organización occidental, el hecho de que los realizadores autóctonos puedan apropiarse del cine y de las nuevas tecnologías para autorrepresentarse, en lugar de ver cómo otras personas se apropian y se aprovechan de su imagen, también corresponde a un *simulacro*.

Durante el análisis de las películas fue comprobado cómo, a través del proceso de *simulacro* favorecido por el lenguaje cinematográfico (en especial las técnicas de dramatización, preparación de las escenas, realización de entrevistas y edición), los realizadores indígenas abstraen las intenciones reales de sus expresiones culturales para responder a la necesidad de afirmación cultural de su pueblo. A partir de esta perspectiva, podemos afirmar que estas formas culturales, cuando son representadas en el cine, pasan a ser utilizadas por la juventud Kaiowá y Guaraní con el objetivo de consolidar su existencia; aunque el *porahêi*, los cantos y los bailes tradicionales hayan sido creados con el fin de posibilitar el contacto con el sobrenatural y los ritos de pasaje sirvan para reafirmar el orden de la estructura social por medio del restablecimiento de las relaciones entre los individuos que integran la sociedad Kaiowá y Guaraní (Turner, 1988,p.180).

Para ejemplificar cómo los realizadores indígenas ponen en práctica la estrategia del *simulacro*, podemos citar la séptima escena de la película *Guerreiro Guaraní* en la que este colectivo, a partir del trabajo de edición, potencian la oración contra la sequía y la historia narrada en *Kaiowá Kunhatai* en la que estos jóvenes, gracias a las posibilidades ofrecidas por el vídeo, rememoran y reivindican el rito de paso femenino. Por otro lado, en *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*, los realizadores Kaiowá y Guaraní, además de poner en práctica la técnica de simulación del modelo del dominador a través de la representación audiovisual de sus expresiones culturales, también demuestran cómo los habitantes de la TI Te'Yikue afirman su capacidad de dominar los códigos occidentales en el espacio escolar.

Entre las escenas de *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*, donde se pone de manifiesto el *simulacro*, se pueden destacar: la segunda escena, en la cual podemos ver cómo el profesor de prácticas culturales, Ismael Martins, traduce las manifestaciones culturales para la realidad de la escuela diferenciada indígena; y la cuarta escena, en la que los estudiantes Kaiowá y Guaraní son retratados aprendiendo a tocar la guitarra, demostrando así su capacidad de aprender y dominar un instrumento por un sistema cultural ajeno al suyo. En esta misma escena, el profesor de arte indígena, Rogerio Vilhalva Mota, es representando utilizando la técnica expositiva (una metodología desarrollada y frecuentemente utilizada en las escuelas occidentales) para presentar los objetos tradicionales Kaiowá y Guaraní.

Sin embargo, es importante señalar que la estrategia del simulacro utilizada por estas poblaciones no sustituye a la realización de estas manifestaciones culturales con sus propósitos iniciales, y es solo por esto que la apropiación de los recursos occidentales por la nueva generación Kaiowá y Guaraní es aceptada por el sector más tradicional de estas comunidades. Esto es, por un lado, se trata de la adquisición de las herramientas tecnológicas occidentales (cine y nuevas tecnologías) ajenas a las culturas tradicionales autóctonas; pero, por otro lado, hemos podido comprobar que todo el contenido comunicativo producido por los realizadores indígenas, por lo menos hasta el momento presente, está enfocado en la valoración de su capital étnico y en el reconocimiento de la importancia de los roles tradicionales desempeñados por los integrantes de sus comunidades (sobre todo las funciones ejercidas por los ancianos). A partir de esta técnica, los realizadores Kaiowá y Guaraní, a través del proceso de hibridación y de la estrategia de *mimesis*, construyen sus proyectos audiovisuales con el objetivo de elevar la autoestima del sector joven de estas poblaciones, favorecer la integración a sus comunidades y promover la

militancia política a favor de sus derechos, y a la vez, reafirmar su identidad y sus características para el espectador no indígena.

## 8. CONCLUSIONES

Después de todos estos años de realización de actividades doctorales, trabajos de campo, viajes, estancias de investigación en distintas universidades, participación en clases, seminarios de investigación, congresos... entre otros eventos, llegamos al momento de concluir esta tesis doctoral con algunas reflexiones acerca del trabajo realizado.

### 8.1 Los pueblos indígenas ante los últimos acontecimientos políticos brasileños

Actualmente vivimos en Brasil una crisis política, jurídica e institucional responsable de una serie de adversidades económicas que afectan, mayormente, a las clases más pobres y vulnerables de la población, entre ellos, los pueblos indígenas. De acuerdo con Liebott (2016), dentro de este contexto marcado por la incertidumbre en cuanto al destino político de Brasil, el Estado brasileño, caracterizado por su omisión en lo que respecta a los derechos indígenas, se ha vuelto aún más negligente.

Debido a la ausencia del poder estatal, el sector rural representado por la *Frente Parlamentar da Agropecuária* orienta las políticas del Gobierno hacia la explotación de los territorios de ocupación tradicional autóctona y *quilombola*.

Entre las acciones elaboradas por los defensores del *agrobusiness* construidas con los objetivos de impedir la demarcación de las tierras indígenas y favorecer la explotación de los recursos naturales en los territorios autóctonos ya homologados está la Propuesta de Enmienda Constitucional PEC 215/2000 que prevé una alteración en la Constitución para transferir la responsabilidad de las demarcaciones de tierras indígenas desde el poder ejecutivo al legislativo.

Aunque recientemente el nuevo presidente de la Cámara de Diputados de Brasil, Rodrigo Maia, haya afirmado que la votación de esta enmienda no está incluida en la agenda política del Gobierno brasileño de 2016, no excluye el riesgo de que esta estrategia de boicot a los derechos

indígenas sea aprobada en el futuro (Instituto Socioambiental, 2016). Si es aprobada, los derechos indígenas estarán más susceptibles a las influencias de los políticos defensores del *agrobusiness* ya que la regularización de las TI quedaría en manos de los parlamentarios (Liebgott, 2016).

Otras tácticas llevadas a cabo por sectores contrarios a los derechos indígenas a lo largo de 2015 consistieron en la intensificación de una campaña de difamación de las poblaciones autóctonas en los medios de comunicación de masas y en la criminalización de las organizaciones e instituciones que apoyan la lucha de los pueblos autóctonos.

Durante este período se crearon comisiones parlamentarias de investigación para inspeccionar los trabajos realizados por la FUNAI, por la Institución Nacional de Colonización y Reforma Agraria (Incra) y por el grupo de trabajo del CIMI en Mato Grosso do Sul. En este estado, los parlamentarios, además de poner en duda el trabajo realizado por el CIMI, también persiguieron a los misioneros y a sus familias (Liebgott, 2016).

En el campo, estas medidas derivaron en el aumento de conflictos entre terratenientes y las poblaciones indígenas. En Mato Grosso do Sul, muchos autóctonos fueron “golpeados, amenazados y asesinados y comunidades enteras fueron sometidas a torturas y persecuciones, como ocurrió en las áreas de Kurusu Ambá (municipio de Coronel Sapucaia), Pyelito Kue (municipio de Iguatemi), Ñande Ru Marangatu (municipio de Antonio João), Te’Yikue, Tey’i Jusu (ambas en el municipio de Caarapó) y Potrero Guassu (municipio de Paranhos)”, conforme denunció Liebgott (2016).

Pese a este escenario devastador y a la poca esperanza en el actual Gobierno, estamos viviendo un momento importante marcado por la movilización de sectores que fueron silenciados y excluidos del proceso histórico de la humanidad (pueblos indígenas, negros, mujeres, homosexuales, transexuales..., entre otros) y que ahora luchan por romper con el proyecto de desarrollo capitalista que beneficia únicamente a las élites. Este cambio desde abajo promovido por el reconocimiento de los derechos de estas “minorías” y por estrategias de apropiación de las herramientas de control y dominación por estos colectivos presenta una gran oportunidad para conllevar cambios en la cúspide, es decir, una transformación en la coyuntura política.

La historia de los levantamientos indígenas, en especial del movimiento Kaiowá y Guaraní, nos enseña que los escasos derechos y libertades que hoy disfrutaban estas poblaciones no les fueron “regalados” por la sociedad no indígena; al contrario, fueron conquistados por su propio esfuerzo. Con base en esta constatación, en este trabajo hemos pretendido promover el

diálogo entre los conocimientos autóctonos y occidentales y presentar las sociedades Kaiowá y Guaraní como actores vivos del presente y del futuro que luchan por el reconocimiento, la valoración y el respeto a sus diferencias. Para ello, hemos atribuido a esta investigación un carácter polifónico a través de la expresión de las múltiples voces de los jóvenes realizadores indígenas que participaron en este estudio.

## 8.2 Comprobación de la hipótesis

La hipótesis elaborada en el comienzo de este trabajo está basada en la “crisis de la representación” constatada durante la investigación sobre la imagen de los Kaiowá y Guaraní en la prensa escrita brasileña entre los años 2005-2007 en la Universidad Católica Dom Bosco (UCDB); y también en la tesina “Análisis del racismo contra los Kaiowá y Guaraní en los periódicos brasileños” presentada para la obtención del título de máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca en 2010. Durante este período, los representantes Kaiowá y Guaraní que participaron en estos estudios manifestaron su indignación con su imagen reflejada en los medios de comunicación de masas e indicaron la necesidad de tomar la palabra a través de la apropiación de los medios de comunicación y de las TIC.

Que los indígenas son *borrachos*, *incapaces*, *aculturados*, *invasores*; o por el contrario, que son *guerreros fuertes* o *buenos salvajes* son adjetivos que dan cuenta de las dificultades para promover el diálogo intercultural entre las sociedades no indígenas y autóctonas. Esta imagen estereotipada de las poblaciones indígenas, asociada a la escasa representatividad de estos grupos étnicos en los diversos ámbitos de la sociedad brasileña (principalmente en los ámbitos educativo, mediático, cultural y político), es un indicador que demuestra la crisis de la representación instalada en el mundo occidental en lo referente a los sistemas culturales que en el pasado fueron colonizados.

Esta constatación nos llevo a suponer que la utilización del cine y las nuevas tecnologías por los realizadores indígenas sur-mato-grossenses tiene como propósito principal la deconstrucción de los estereotipos que la sociedad occidental configura para determinar quiénes son los pueblos indígenas. No obstante, a lo largo de esta investigación hemos podido comprobar que esta propuesta de hipótesis resulta incompleta puesto que el proyecto de empoderamiento de

las sociedades autóctonas de Mato Grosso do Sul, a través de estas herramientas, también incluye factores de orden social, cognitivo y emocional.

Durante el trabajo etnográfico, los realizadores indígenas demostraron que la incorporación de las herramientas creadas en otros contextos culturales por las sociedades Kaiowá y Guaraní está asociada a las nuevas funciones sociales desempeñadas por los jóvenes indígenas. Ante un mundo en constante cambio, a la actual juventud autóctona le corresponde la labor de adquirir permanentemente conocimientos (indígenas y no indígenas) con la finalidad de elaborar estrategias para traducir su cultura a la realidad y resistir a las embestidas de la élite rural. Sin embargo, la pobreza y la falta de oportunidades que caracterizan a las tierras indígenas son un obstáculo para la actuación del sector joven de las comunidades estudiadas.

El desarrollo de habilidades y destrezas para el manejo de información a través del cine y de las TIC impulsado por los proyectos de promoción cultural analizados en esta investigación provocó que los jóvenes realizadores percibiesen en estos medios nuevas formas para acceder, asimilar, valorar y representar sus saberes tradicionales y los conocimientos oriundos de otros sistemas culturales. Desde este punto de vista, el cine Kaiowá y Guaraní y los demás productos informativos elaborados por los realizadores aportan nuevas vías de acceso a su sabiduría ancestral, al mismo tiempo que posibilitan la inclusión social de estos grupos.

Esta nueva posibilidad ofrecida por la apropiación de las herramientas de comunicación occidental también es interpretada por los realizadores indígenas entrevistados como una forma de incitar transformaciones a nivel emocional y psicológico en la juventud indígena, pues, a partir del momento que estos jóvenes se apoderan de la cámara filmadora y de las TIC, pasan a ocupar los roles de mediador social, transmisor de su saber autóctono y de traductor cultural.

Esta estrategia basada en la incorporación de instrumentos occidentales a la realidad indígena viene siendo utilizada por las organizaciones indígenas desde la década de los 70 con el objetivo de ocupar los espacios de poder.

Entre las conquistas más relevantes del movimiento indígena brasileño se encuentran el surgimiento de la escuela indígena diferenciada y el acceso de estos colectivos a las universidades. El dominio del sistema educativo desarrollado por Occidente, junto al creciente aumento de proyectos de promoción cultural (como por ejemplo, los *Pontos de Cultura*, el *Video Indio Brasil* el *Ava Marandu-Os Guarani convidam*), hizo que estas sociedades, sobre todo el sector joven, tomaran conciencia de las oportunidades ofrecidas por los medios de comunicación



y por las nuevas tecnologías para denunciar sus problemas ante la comunidad internacional y para incluir sus temas de interés en la agenda pública a través de la formación de una red digital de información y comunicación entre organizaciones indígenas.

En este contexto, la ASCURI, a través de la producción y difusión de sus películas, instaaura espacios horizontales de diálogo e intercambio con su entorno y con la sociedad occidental. Esta forma *horizontalizada* de poner en marcha el proceso de empoderamiento de las poblaciones indígenas sur-mato-grosenses se basa, sobre todo, en el fortalecimiento de la autoestima de los jóvenes indígenas y en el desarrollo del sentido de pertenencia de la juventud autóctona a sus comunidades a través de la construcción de contenidos informativos (principalmente en el área audiovisual) basados en su conocimiento ancestral transmitido por los ancianos.

Mientras producen y difunden sus películas y demás contenido informativo, este colectivo critica el modelo occidental de representación, abandona los valores coloniales y etnocéntricos, reflexiona y actualiza su propia cultura, reafirma su identidad por medio de la evocación de su capital étnico, recupera sus prácticas culturales y busca superar la tensión entre tradición y modernidad impuesta por el mundo moderno.

Estas consideraciones nos permiten definir el trabajo de la ASCURI como una práctica poscolonial pues, a partir del uso descentrado de la Antropología y del dominio del lenguaje del cine y de las TIC, los realizadores se infiltran en los intersticios de la sociedad global a través de la producción de vídeos que, posteriormente, son difundidos en espacios que estimulan el ejercicio de la interculturalidad, como muestras de cine, universidades e Internet, y utilizados como material didáctico en las escuelas indígenas para favorecer la recuperación de las tradiciones autóctonas y el aprendizaje de sus idiomas nativos por la nueva generación indígena.

Esta mediación de las relaciones sociales puesta en práctica por la asociación dentro de sus propias comunidades y entre su sistema cultural y la sociedad no indígena, además de contribuir con la perpetuación de la cultura autóctona, también permite la inscripción de la historia de estas poblaciones en una *temporalidad disyuntiva*, independientemente de la validación de la sociedad occidental (Bhabha, 2013).

### **8.3 La viabilidad de la incorporación del cine y de las TIC por las sociedades Kaiowá y Guaraní estudiadas**

Durante el trabajo etnográfico hemos explorado las condiciones a las que los jóvenes Kaiowá y Guaraní de las tierras indígenas de Guyraroká, Te'Yikue y Panambizinho se someten para incorporar el cine y las TIC a sus realidades y cómo sus experiencias cotidianas se reflejan en sus películas.

A lo largo de ese proceso hemos podido comprobar que la necesidad de los colectivos indígenas de llamar la atención sobre sus acciones, logros y demandas a través de las herramientas de comunicación del dominador está relacionada con las transformaciones en la vida económica, social y cultural de manera global promovidas por la difusión generalizada de las nuevas tecnologías de la información (Kaztman, 2010,p.1).

Desde este punto de vista, podemos afirmar que la apropiación por parte de estas poblaciones no solo de las TIC, sino también del cine tiene un gran potencial transformador puesto que, además de fortalecer los vínculos sociales y potenciar la autovaloración positiva de las nuevas generaciones, también promueve la inclusión social, la universalización de sus derechos (debido al carácter descentralizado de estos medios) y una participación más plena en las decisiones que afectan a la humanidad.

No obstante hemos podido comprobar que la incorporación del cine y de las TIC a la realidad indígena depende de los beneficios que los pueblos indígenas asocian a la apropiación de estos medios, como la regularización de sus territorios y el acceso a los recursos ofrecidos por la seguridad ciudadana.

En el caso de la TI Guyraroká, la incertidumbre en cuanto a sus tierras, la falta de recursos y las malas condiciones en las que se encuentran los habitantes de este territorio tornan inviable el empoderamiento de este grupo a través de estas herramientas lo que, a su vez, provoca su aislamiento y pone en riesgo sus capacidades de resistencia. Por otro lado, en las TI Panambizinho y Te'Yikue, la existencia de las escuelas indígenas y la facilidad de acceso a otros servicios promovidos por el Estado y ONG por los habitantes de estas tierras favorecen la ejecución de proyectos dirigidos a la formación, producción y difusión de películas y contenido informativo en diversos ámbitos.

En este proceso caracterizado por la resistencia a través de la apropiación de las herramientas occidentales, la escuela indígena diferenciada tiene un papel primordial por tratarse

de una experiencia exitosa de traducción cultural; por funcionar como “puente” entre las instituciones occidentales que financian proyectos de promoción cultural y la sociedad indígena, y por ser un espacio menos vulnerable a las disputas políticas entre los líderes autóctonos favoreciendo, por tanto, el acceso a estas tecnologías de forma más democrática.

En este punto es importante señalar que se produjo un avance considerable en el acceso de los habitantes de la TI Panambizinho a Internet. Actualmente, la escuela Pa’i Chiquito Pedro está conectada a red wifi lo que, a su vez, favorece una mayor integración de esta comunidad en la sociedad globalizada.

No obstante, la conexión a Internet es pagada por la propia comunidad, el Ayuntamiento, en este caso, solo se encarga de la manutención de los ordenadores y solamente una profesora de esta escuela es responsable de desarrollar las actividades junto a los estudiantes en el aula de informática. Esto significa que, mientras los habitantes de esta TI tengan dinero, esta comunidad estará conectada a la red; en el momento en el que su economía no se lo permita, volverán a estar aisladas.

#### **8.4 La autoimagen Kaiowá y Guaraní en sus películas**

En cuanto a la representación de los Kaiowá y Guaraní en sus películas, hemos podido comprobar que su autoimagen está condicionada por la imagen que ellos mismos tienen de sus antepasados y por la percepción que los otros sistemas culturales poseen acerca de ellos, pero, sobre todo, por la forma en la que son percibidos por la sociedad occidental.

Con vistas a romper los estereotipos sobre sus comunidades, los Kaiowá y Guaraní, echando mano del recurso *mimético* (Turner, 1993), manipulan el imaginario occidental sobre el “nativo tradicional” al mismo tiempo que afirman su capacidad de apropiarse de recursos que proceden de otros sistemas culturales.

Estas producciones realizadas por los *videomakers* Kaiowá y Guaraní están caracterizadas por la valoración del modo de vida tradicional; por el rescate, recuperación y reproducción de sus prácticas culturales; por la elaboración de nuevas estrategias de traducción de los saberes indígenas al modo de vida que les ha sido impuesto por la sociedad occidental, y por la denuncia

de la situación colonial. Todos estos elementos en conjunto favorecen el desarrollo de la resiliencia en estas comunidades (especialmente en niños y jóvenes).

Es por todo ello que podemos clasificar las películas Kaiowá y Guaraní como contrahegemónicas ya que, al contrario del estereotipo indígena difundido por los medios de comunicación de masas que tiene por finalidad debilitar estas sociedades a través del ataque a su dignidad, los personajes autóctonos contruidos por los jóvenes realizadores promueven el fortalecimiento de la autoestima de la juventud autóctona lo que, consecuentemente, termina por favorecer la lucha de estas poblaciones.

### **8.5 La afirmación de la identidad étnica a través del cine Kaiowá y Guaraní**

A lo largo de esta investigación, hemos podido comprobar que el deseo de los realizadores Kaiowá y Guaraní de retratar una copia exacta de su realidad en sus vídeos es inviable debido a la virtualidad promovida por el cine. No obstante, esto no significa que la autoimagen de estos colectivos corresponda a una representación inverosímil.

Tanto en las tierras indígenas como en las películas estudiadas fue posible identificar la presencia activa del joven Kaiowá y Guaraní, preocupado por defender su comunidad, aferrado a sus tradiciones, con habilidad para apropiarse de herramientas creadas en otros contextos culturales y para reflexionar y actualizar su cultura a las nuevas condiciones que le han sido impuestas por la sociedad occidental. Esta juventud que se corresponde con la mayoría de la población autóctona que hoy día vive en las tierras indígenas se comunica a través del cine y de las nuevas tecnologías desde el *entre-lugar* (Bhabha, 2013) configurado por la situación de confinamiento y exclusión social.

En este escenario de frontera, estos colectivos dialogan con el pasado (caracterizado por el buen vivir de sus ancestros) mediante los mecanismos ofrecidos por su cultura. Dentro del sistema cultural Kaiowá y Guaraní, este recurso se refleja especialmente a través de la transmisión del conocimiento tradicional por la población adulta (principalmente los ancianos) a las nuevas generaciones. La estrategia denominada por Bhabha (2013) *entre-tiempo* es utilizada por estos grupos étnicos con el objetivo de que su cultura perdure en el tiempo y está vinculada a la esperanza del regreso redentor a sus *tekoha*.

Los datos recopilados y analizados a la luz de las teorías seleccionadas, comprueban la presencia del *entre-tiempo* en el imaginario de estas poblaciones expresado, sobre todo, en los discursos de los entrevistados, en la dramatización de las prácticas culturales retratadas en las películas y en los roles que ocupan los personajes en estas producciones. Todos estos aspectos favorecen el enaltecimiento del *tekoyma*.

El análisis pormenorizado del cine Kaiowá y Guaraní, además de permitirnos conocer la autoimagen de estos grupos étnicos, también nos dio acceso a las señales diacríticas de la cultura autóctona utilizadas por los realizadores (representantes de estos grupos étnicos) con el objetivo de elevar la autoestima de sus comunidades, en especial de las nuevas generaciones, a través del fortalecimiento del sentimiento de pertenencia a su sistema cultural.

En estas películas la cultura tradicional autóctona es valorada, enaltecida y reconocida por los realizadores Kaiowá y Guaraní de múltiples maneras: a través de la selección e incorporación de determinados elementos culturales tradicionales; del uso del idioma nativo (el guaraní) para el reparto; de los roles de los personajes puestos en escena; de la dramatización de los ritos de paso y religiosos (sobre todo a través del canto y del baile); de las canciones que acompañan las escenas; de la estimación de la pedagogía indígena; de la demostración de la preparación física, intelectual y espiritual de estas poblaciones ante los retos de la modernidad, y a través de la vitalización de las prácticas culturales por medio de nuevas estrategias de apropiación de las herramientas del “dominador” (como son las escuelas indígenas y, más recientemente, el cine y las nuevas tecnologías).

En este punto cabe destacar que incluso cuando los personajes y entrevistados se exhiben dominando herramientas occidentales, como en la película *Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní*, lo hacen con la finalidad de autoafirmar su condición étnica y a la vez de manifestar la posibilidad de coexistencia de las dos culturas (indígena y no indígena) en las tierras indígenas, sin que se anulen entre ellas.

Durante el período en el que estuvimos acompañando al grupo de jóvenes realizadores Kaiowá y Guaraní, pudimos observar cómo el enaltecimiento de la propia cultura promovido por el dominio de estas herramientas y la participación en espacios como el FIDA permitió a la juventud indígena desarrollar una mayor confianza en sí misma y reconocer su lugar dentro de sus comunidades.

## 8.6 El fortalecimiento de los vínculos intergeneracionales a través del cine Kaiowá y Guaraní

Entre estas actividades propuestas por la ASCURI destaca notablemente la preproducción de los filmes pues se trata de una etapa en la que los participantes investigan aspectos de su sistema cultural, elaboran el guion de sus películas a partir de los datos recopilados y reflexionan sobre su cultura a través de sus obras. Este proceso promueve el acercamiento de los jóvenes a los ancianos de sus comunidades ya que son ellos los detentores de su conocimiento ancestral. Esta *mediación cultural* (Turner: 1993) favorece la recuperación de los vínculos deshechos entre estos dos sectores de la sociedad Kaiowá y Guaraní por la desapropiación de sus territorios tradicionales que, a su vez, derivó en el confinamiento de estas poblaciones.

Tal como hemos hablado a lo largo de esta investigación, la falta de espacio para la reproducción física y cultural de estas sociedades así como de estabilidad de la estructura social Kaiowá y Guaraní; la tensión permanente entre indígenas y no indígenas; la necesidad de los jóvenes de buscar trabajo fuera de sus territorios, y consecuentemente, la corta esperanza de vida en las tierras indígenas supuso la marginación de los ancianos (frente a sus propias comunidades).

Esta realidad provocó la situación de *doble vinculo* (Canevacci: 2012) configurada por la tensión entre la tradición y la modernidad y señalada por los ancianos como la causa del “olvido” de las prácticas tradicionales por estas comunidades. Es por ello por lo que actualmente la ASCURI se dedica a promover el encuentro de generaciones y a fortalecer la identidad étnica de esta juventud por medio del cine y de las nuevas tecnologías. Hemos podido concluir que esta estrategia tiene un gran valor psicológico, terapéutico y educativo ya que permite desarrollar un conjunto de habilidades sociales (como la autoestima, el trabajo cooperativo, la creatividad... entre otras) que ayudan a estos jóvenes a tomar conciencia de la realidad que les envuelve.

Sin embargo, aunque el uso del cine y de las nuevas tecnologías signifique la promesa de un futuro mejor para la juventud Kaiowá y Guaraní, la falta de inversión en proyectos que favorezcan el empoderamiento de estos colectivos a través de estos medios dificulta su concretización.

### **8.7 El porqué de la insostenibilidad de los proyectos de promoción cultural pensados para pueblos indígenas**

La reflexión acerca de la película *Birdwatchers* y de los proyectos *Video Indio Brasil* y *Ava Marandu* nos hizo percibir que, aunque estas iniciativas hayan fomentado el interés de las sociedades Kaiowá y Guaraní en la producción de películas y hayan motivado la creación de espacios de reflexión para la discusión sobre la apropiación del recurso audiovisual y de las nuevas tecnologías por estos grupos étnicos, las distintas concepciones sobre la utilización de estos medios por diferentes sistemas culturales (indígena y occidental) se convirtieron en un obstáculo a la hora de llevar a cabo estas iniciativas. El motivo de ello se debió a que estas propuestas no fueron elaboradas con la finalidad de responder a las necesidades concretas de las poblaciones autóctonas ni tampoco pensadas con unos criterios de sostenibilidad aplicados a políticas que favorezcan el derecho a la comunicación de los pueblos indígenas y estrategias de acceso, formación y mantenimiento de producción de filmes y contenidos informativos.

El *Ponto de Cultura Tekoarandu*, sin embargo, se trata de una propuesta de reflexión crítica y continua sobre el uso de las tecnologías occidentales en la TI Te'Yikue. No obstante, el retroceso político en Brasil también repercutió en la realización de este tipo de iniciativas.

Ante la falta de recursos para seguir el modelo inicial del Ponto de Cultura, la escuela Ñandejara Polo incluyó parte de las actividades propuestas por el proyecto a su plan de estudios. Este cambio anuncia algo muy positivo ya que esta iniciativa pasa a ser incorporada al trabajo pedagógico desarrollado por este instituto.

### **8.8 Una puerta abierta para discusiones y nuevas investigaciones**

Este estudio está lejos de arrojar resultados concluyentes sobre todos los aspectos que convierten el cine Kaiowá y Guaraní en una experiencia política debido a la novedad del tema; y lejos de definir con precisión cuál es la autoimagen de estos grupos étnicos en sus películas dado que la interpretación de una expresión cultural está condicionada por el lugar desde donde se habla. En el caso de esta investigación, el emisor es una mujer brasileña, latinoamericana e

inmigrante en España, entre otros adjetivos que influyen en la descripción y estudio de la autoimagen de los Kaiowá y Guaraní reflejada en sus películas.

Ante el creciente ingreso de indígenas en maestrías y doctorados, el análisis de su autorrepresentación por sus propios representantes étnicos aportaría información relevante a los estudios sobre la representación, al mismo tiempo que favorecería la inclusión al mundo académico del punto de vista de las poblaciones autóctonas.

Finalmente, nos gustaría resaltar algunas cuestiones que se nos ocurrieron durante este estudio que podrían servir de guía para futuras investigaciones: 1) ¿cómo se apropian del cine y de las TIC las otras familias Kaiowá y Guaraní que no están vinculadas a los líderes políticos de las TI? 2) ¿Cómo se dan los cambios cognitivos promovidos por la apropiación de estas herramientas? 3) ¿Cuál es el impacto del surgimiento del nuevo rol de realizador indígena en las sociedades Kaiowá y Guaraní? 4) La incorporación del cine y de las TIC por los Kaiowá y Guaraní, ¿conlleva transformaciones en los roles de los ancianos y de los profesores indígenas?

Por otra parte, es importante señalar que uno de los aspectos fundamentales de este trabajo es dar a conocer a las sociedades Kaiowá y Guaraní, y en especial a la ASCURI, nuestra interpretación (*etic*) de sus puntos de vistas (*emic*), con el objetivo de desarrollar propuestas conjuntas que favorezcan la colaboración con el proyecto de empoderamiento de estas comunidades a través de los medios de comunicación y de las TIC.



### Bibliografia

- Aguilera Urquiza, Antonio Hilario e Calderoni, Valéria Aparecida Mendonça de Oliveira. (2015, enero/junio). A influência dos estudos culturais para a construção dos diferentes olhares e saberes sobre os Povos Indígenas. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 07, p. 11-31.
- Affonso, Julia (19 de abril de 2013). Questão fundiária é a principal reivindicação indígena no Brasil. *Uol notícias*. Recuperado de: <http://noticias.uol.com.br/>
- Almeida, Lígia Rodrigues. (2014). *Entre o sonho e a vigília: os sonhos da etnógrafa e as incertezas do campo*. Artículo presentado en la 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Associação Brasileira de Antropologia, Natal, Brasil.
- Araújo, Valéria. (26 de febrero de 2012). Estudantes e professor canadenses são presos em Dourados. Recuperado de: [www.progresso.com.br](http://www.progresso.com.br)
- Aravena, Andrea (2002). Los Mapuche -Warriache: migración e identidad mapuche urbana en el siglo XX . En *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)* (pp.359-385). Quito: Abyla-Yala.
- Ardèvol, Elisenda (1995). Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico. En: *Imagen y cultura: Perspectiva del cine etnográfico*(pp.11-29). Granada: Diputación General de Granada.
- Ardèvol, Elisenda. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol.LII, pp.217-240.
- Ardèvol, Elisenda. (1996). Representación y cine etnográfico . *Quaderns de l'ICA*, núm.10, pp.125-168.
- Avamarandu. (2010).Ava marandu: Os Guarani convidam. Campo Grande,Brasil. Recuperado de: [https:// www.Pontaodeculturaguaicuru.org.br/avamarandu](https://www.Pontaodeculturaguaicuru.org.br/avamarandu)
- Baptista, Fernando Mathias & do Valle, Raul Silva Telles (2004). Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem . São Paulo : Instituto Socioambiental.
- Barboza, Edir Neves, Goettert, Jones Dari, Maciel, Nely Aparecida. (2009). O filme que não acabou: leitura a partir dos olhos Guarani e Kaiowá. En *III Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade, Saberes Locais, Educação e Autonomia*. (pp.01-06). Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco.

- Batista, Teresinha Aparecida da S. (2005). A luta por uma escola indígena em Te'Yikue Caarapó/MS. (Tesis de Maestría). Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, Brasil.
- Baztán, Angel Aguirre. (2015). Metodología cualitativa etnográfica. Perú: Fondo Editorial UDAFF.
- Bhabha, Homi k. (2013) O Local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Brand, Antonio (1997). O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: Os difíceis caminhos da Palavra (Tesis doctoral). Pontificia Universidade Católica, Porto Alegre, Brasil.
- Brand, Antonio Jacó & Calderoni, Valéria Aparecida Mendonça de Oliveira. (2012, diciembre). Território e saberes tradicionais: articulações possíveis no espaço escolar indígena. *Práxis educativa*, v.7, pp.133-153.
- Brand, Antonio Jacó. Educação indígena- uma educação para autonomia. (2005 19 de octubre). Trabajo presentado en la 28º reunião anual da Anped. Caxambu: Brasil.
- Brigard, Emile. (1995). Historia del cine etnográfico. En: Imagen y cultura: Perspectiva del cine etnográfico(pp.31-73). Granada: Diputación General de Granada.
- Brito, Gabriel (01 de abril de 2010). “ O Estado de Mato Grosso do Sul é o estado mais anti-indígena do Brasil”. *Correio da Cidadania*. Recuperado de: < <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/><
- Butler, Judith . (2001). ¿Qué es la critica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. febrero 1, 2016, de Instituto Europeo para políticas culturales progresivas Sitio web: <http://eipcp.net/>
- Calderoni, Valeria Aparecida Mendonça de Oliveira & Nascimento, Adir Casaro. (2012, enero/diciembre). Saberes tradicionais indígenas, saberes ocidentais, suas intersecções na educação escolar indígena. *Visão Global*, 15, p. 303-318.
- Calabre, Lia. (2014, junio). Política Cultural em tempos de democracia a Era Lula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* , n°58, pp.137-156.
- Camero, Emperatriz Arreaza. (1997, agosto 04). Representación de la mujer indígena en el cine canadiense convencional y sus alternativas. *Omnia*, n°2, año 3, pp.101-131.
- Campo Grande News. (06 de octubre de 2009). Crianças indígenas são discriminadas em escola no Estado. Recuperado de: > <http://www.campograndenews.com.br><
- Canclini, Néstor Garcia. Culturas híbridas. (2001). Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.

- Canevacci, Massimo. (2012). A linha de pó bororó: A cultura entre tradição,mutação e auto-representação. São Paulo: Annablume.
- Cardoso, Ciro Flamarion. (2001). Ensayos. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Carta Capital. (02 de diciembre de 2013). Líder de acampamento Guaraní Kaiowá é assassinado. Recuperado de: <<http://www.cartacapital.com.br>>
- Caspa, Humberto (01 de diciembre de 2006). Palavra denominativo indio. Recuperado de: <<http://www.katari.org><
- Castro Silva, Tonatiuh. (12 de junio de 2007). La condición étnica. ¿Quiénes son los indios?. Recuperado de: <<http://sonoradiversidad.blogspot.it/2007/06/la-condicin-tnica.html><
- Cavalcante, Thiago Leandro Vieira (2013). Colonialismo, território e territorialidade: a luta pela terra dos Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Presidente Prudente, Brasil.
- Chamorro, Graciela. (2008). Terra Madura Yvy Araguayje: Fundamento da Palavra Guarani. Dourados: UFGD.
- Conselho Indigenista Misionário. (2006-2007). Violência contra os Povos Indígenas no Brasil. Recuperado de: <<http://www.cimi.org.br/pub/publicacoes/><
- Conselho Indigenista Misionário. (2014). Violência contra os Povos Indígenas no Brasil. Recuperado de: <<http://www.cimi.org.br/pub/Arquivos/Relat.pdf><
- Conselho Indigenista Misionário. (10 de octubre de 2015). Porque pedimos o Boicote ao Agronegócio do Mato Grosso do Sul? Recuperado de: <<http://www.cimi.org.br><
- Côrrea, Miguel Angelo (2015). Audiovisual autoral dos Povos Indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise (Tesis de Maestría). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brasil.
- Currea-Lugo, Victor. (2008). Como hacer advocacy y no morir en el intento. Una mirada desde las ONG humanitarias. Anuario de Acción Humanitaria y Derechos humanos, pp. 73-86.
- Davalos, Pablo. (2005). Movimientos Indígenas en América Latina: El derecho a la palabra. En Pueblos indígenas, Estado y Democracia(pp.17-33). Buenos Aires: Clacso-Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales.
- De Oliveira, Vanderlei Mendes (2006). Turismo, território e modernidad: Um Estudo da População Indígena Krahô, Estado do Tocantins (Amazônia Legal Brasileira) (Tesis doctoral). Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil.

- Domènech, José María Català. La imatge i la representació de la complexitat. [en línea] (1999 10 de septiembre). [fecha de consulta: 11 de diciembre de 2015] Trabajo presentado en Jornades de la la educació a l'era digital. Barcelona: España. Disponible en: <[http://www.mmur.net/teenchannel/era\\_digital/presentacio.htm](http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/presentacio.htm)>
- Espina Barrio, Angel-B. (1997). Manual de antropología cultural. Salamanca: Amaru Ediciones.
- Fernández, Blanca. & Sepúlveda, Bastien. (2014, septiembre 10). Pueblos indígenas, saberes y descolonización: procesos interculturales en América Latina. Revista latinoamericana Polis, v.13, pp.1-7.
- Fleuri, Reinaldo Matias. (2005). Intercultura e educação. Educação, Sociedad & Culturas, n.23, pp.91-124.
- Foscaches, Nataly Guimarães.(2010). Análisis del racismo contra los Kaiowá y Guaraní en los periodicos brasileños (Tesis de Master). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Freire, José Ribamar Bessa (08 de noviembre de 2015). Tribunal internacional avalia genocidio Guarani-Kaiowá. Recuperado de: < <http://www.taquiprati.com.br/> <
- García-Lago, V. (2002). ¿Educamos en el prejuicio o educamos en los valores? Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas, nº7, pp.4-11.
- Geertz, Clifford. (2003). Interpretación de las culturas. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gennep, Arnold van. (2008). Los ritos de paso. Madrid : Alianza Editorial.
- Grosfoguel, Ramón (2007) Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. En Castro-Gómez, Santiago & Ramón Grosfoguel (Comp.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Universidad Central. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos. Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Hall, Stuart. (2003). Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil.
- Heider, Karl. (1995). Hacia una definición de cine etnográfico. En Imagen y Cultura: Perspectivas del cine etnográfico (pp.75-93). Granada: Diputación General de Granada.
- Hernández, Alfonso Gómez. (1999). La transmisión visual de la cultura tradicional. En Antropología en Castilla y León e Iberoamérica(pp.121-130). Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León.

- Hernandez Serrano, M.J & González Sánchez, M. (2006). La revolución cognitiva en la sociedad actual: nuevos retos educativos. [Versión electrónica]. Teoría de la educación: educación y cultura en la sociedad de la información, 7.
- Hernández, Carlos Sánchez. (2001) Génesis del Nuevo Orden Mundial: aproximación crítica. Madrid: Nómada Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas ,(4), Pp 289-296.
- IBGE, Censo demográfico 2010. Características gerais dos indígenas. Resultados do universo. Rio de Janeiro,2010.
- IBGE. *Censo 2010: a população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas*. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias>> Acesso: 01 de mayo de 2015.
- Iclesias, Wagner (02 de novembro de 2015). *PMDB e PSDB de volta para o futuro*. Revista Fórum. Recuperado de: ><http://www.revistaforum.com.br><
- Índios on-line. (Sin fecha).Índios on-line. Recuperado de: > <http://www.indiosonline.net>>
- ISA. PEC 2015 pode paralisar 228 processos de demarcação de Terras Indígenas. Disponible en: <<http://www.socioambiental.org>> Aceso: 18 de septiembre de 2015.
- Instituto Socioambiental (s.f). Direitos. Instituto Socioambiental. São Paulo, Brasil. Recuperado de: <<http://pib.socioambiental.org>>
- Instituto Socioambiental (s.f). Instituto Socioambiental. São Paulo, Brasil. Recuperado de: <<http://pib.socioambiental.org>>
- Instituto Socioambiental. (19 de abril de 2013). Nenhum dia a mais é dia do índio. Recuperado de: <<https://www.socioambiental.org>> Marcio Santilli.
- Instituto Socioambiental. (09 de agosto de 2016). PEC 215 não é prioridade na minha agenda, diz presente da Câmara. Recuperado de: <https://www.socioambiental.org>.
- Instituto Humanitas Unisinos. (10 de febrero de 2015). Agróxicos e agroecologia. Uma questão técnica? Não! Paradigmas diferentes em disputa. Recuperado de: <<http://ihu.unisinos.br>> Fachin & Costa.
- Instituto Humanitas Unisinos (15 de octubre de 2011). Guarani Kaiowá: um grito de desespero. Entrevista especial com Egon Heck. Recuperado de: <<http://ihu.unisinos.br>>
- Kaztman, R. (2010). Impacto social de la incorporación de las nuevas tecnologías de la información y comunicación en el sistema educativo. Serie: Políticas Sociales, nº166. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

- Klein, Tatiane Maíra (2013). Práticas midiáticas e rede de relações entre os Kaiowá y Guarani em Mato Grosso do Sul (Tesis de Maestría). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Klinger, Diana Irene. (2007). Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda.
- Ley Nº8.069. Estatuto da criança e do adolescente, Brasília, Brasil, 13 de julio de 1990.
- Ley Nº 10.741. Legislação sobre o Idoso, Brasília, Brasil, 01 de octubre de 2003.
- Lenguaje audiovisual. (2007, julio 30). Recuperado de: ><https://cinecam.wordpress.com/><
- León, O. (2004, diciembre). Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes. Última década, nº21, pp.83-104.
- Lieb Gott, Roberto Antonio (12 de enero de 2016). A política indigenista do governo federal no ano de 2015: balanço de uma política esvaziada. Recuperado de: <<http://ihu.unisinos.br>>
- Lima, Antonio Carlos de Souza (octubre de 2012). Povos Indígenas e ações afirmativas: as cotas bastam?. Recuperado de: <<http://laced.etc.br>>
- Lisón Arcal, José Carmelo. (1997). Problemas recurrentes en el desarrollo de una antropología visual española. Sociedad y utopía: Revista de Ciencias Sociales, nº10, pp.43-58.
- Lisón Arcal, José Carmelo. (1999). Bases para la construcción de una antropología visual con Iberoamérica. En Antropología en Castilla y León e Iberoamérica,II (pp.19-26). Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León.
- Lisón Arcal, José C. (1999). Una propuesta para iniciarse en la Antropología Visual. *Revista de Antropología Social*,8, 15-35.
- Lisón Arcal, José Carmelo Lisón. (2005). Investigando con fotografía en antropología social. En: Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía (pp.15-30). Madrid: Editorial CSIC.
- Lisón Arcal, José Carmelo Lison. (2011). ¿Cliconocimientos?: Construyendo el saber con un clic. En: Antropología Audiovisual: medios e investigación en educación(pp.1-14). Madrid: Trotta Editorial.
- López, Patricia Ruiz Bravo. (2003). Identidades femeninas, cultura y desarrollo: Un estudio comparativo en el medio rural peruano (Tesis Doctoral). Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Bélgica.
- Lopes, Camila Pessoa. (marzo de 2002). A comunidade intelectual nas comunidades tradicionais e indígenas. Recuperado de: <<https://jus.com.br/><

- Lorenzetto, Bruno Meneses. (2009, julio). Justiça e exterioridade: reflexões sobre o Direito e a alteridade. revista *Novatio Iuris*, 2, nº3. pp.147-168.
- Luciano, Gersen dos Santos. (2006). O Índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os Povos Indígenas no Brasil de hoje. Brasília: Edições MEC/Unesco.
- Maciel, Nely Aparecida (2005). A resistência do Povo Kaiowá da aldeia Panambizinho no momento da transferência para a Reserva Franciso Horta Barbosa. Trabajo presentado en XVIII Simpósio Nacional História: Guerra e Paz. Londrina: Brasil. pp.01-08.
- Maciel, Nely Aparecida. (2012). História da comunidade Kaiowá da aldeia Panambizinho (1920-2005). Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados.
- Maldonado, Caroline. (19 de abril de 2015). Índios ignoram olhares desconfiados na universidade para ajudar a aldeia. Recuperado de: > <http://www.campograndenews.com.br><
- Melo, Zilvanda de Oiveira & Bueno, Carlos Roberto. (2000, marzo). Desenvolvimento de feijão-macuco em área de várzea. *Horticultura Brasileira*, v.18, pp.9-15.
- Milicic, Neva. & Arón, Ana María. (2000). Climas Sociales Tóxicos y Climas Sociales Nutritivos para el Desarrollo Personal en el Contexto Escolar. *Psyke*, v.9, pp.117-123.
- Millán, Tomás Austin. (2000). Para comprender el concepto de cultura. *Auracanía: Revista Una educación y Desarrollo*. (1).
- Ministério da Cultura. (2006). Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil. (Brasília:Brasil).
- Ministério da Cultura. (2012). Plano Setorial para as Culturas Indígenas. (Brasília: Brasil).
- Ministério da Cultura. Pontos de 89 Cultura já são políticas de Estado. Disponible en: <<http://www.cultura.gov.br>> Aceso en: 29 de diciembre de 2015.
- Monnet, Nadja. (2008). Tecnologías digitales y escritura etnográfica. En: Ardèvol, Elisenda; Estalella, Adolfo y Domínguez, Daniel (coords.) *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. Serie, XI Congreso de Antropología de la FAAEE (pp. 65-79). Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte.
- Mora, Leonardo Girondella (23 de febrero de 2012). Sexo y género: Definiciones. *Contrapeso*. Recuperado de: <<http://contrapeso.info/>>
- Mota, Juliana Grasiéli Bueno. (2012, julio-diciembre). Movimento étnico-socioterritorial Guarani e Kaiowa no estado de Mato Grosso do Sul: disputas territoriais nas retomadas pelo Tekoha-Tekoharã. *Nera*, ano 15, nº21, pp.114-134.

- Nascimento, Adir Casaro. Currículo, interculturalidade e educação indígena Guarani/Kaiowá. (2005 18 de octubre). Trabajo presentado en la 28º reunião anual da Anped. Caxambu: Brasil.
- Nascimento, A.C, Landa, B, Urquiza, A.H & Vieira, C.M. (2009, julio y diciembre). A etnografia das representações infantis Guarani e Kaiowá sobre certos conceitos tradicionais. Revista tellus, nº17, pp.187-205.
- Nascimento, A.C, Urquiza, A.H, Brand, A.J. Professores índios e a escola diferenciada/intercultural: A experiência em escolas indígenas guarani e kaiowá e a prática pedagógica para além da escola. (2009 05 de octubre). Trabajo presentado en la 32º reunión anual de la Asociación Nacional de Postgrado e Investigación en Educación. Caxambu: Brasil.
- Nogueira, José Francisco Sarmiento (2015). Relações multi/interculturais e identitárias a partir do uso de tecnologias digitais: Um olhar sobre o ambiente da Escola Municipal Ñandejara na reserva Te'yikue em Caarapó, no Mato Grosso do Sul (tesis doctoral). Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, Brasil.
- Novaes, Sylvia Caiuby. (1993). Jogos de Espelhos: Imagens da representação de si através dos Outros. São Paulo : Edusp.
- Pacheco, Rosely Aparecida S., Pacheco, Isabela S. (2013). La actuación de la mujer guaraní kaiowá en las reivindicaciones territoriales. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, nº 45, pp. 25-39.
- Peake, Martins James. (19 de enero de 2016). Ritos de pasajes para adolescentes. Instituto Macuil. Recuperado de: <<http://www.institutomacuil.com><
- Perez, Carlos Montes . (1999). Consideraciones sobre el uso de la ciencia antropológica en el estudio de los medios de comunicación y su repercusión . En Antropología en Castilla y León e Iberoamérica(pp-65-74). Salamanca : Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León.
- Pérez, Victoria. (2015, noviembre 30). Canción como recurso narrativo en el cine de los primeros tiempos . Cuadernos de Rusística Española, nº11, pp.163-181.
- Pereira, Levi Marques. (Cord.) *Relatório Circunstanciado de identificação e delimitação da Terra Indígena Guarani-Kaiowá Guyraroká*. Três Lagoas, Portaria N.083/PRES/FUNAI 31-01-2001, 2002.
- Peters, Michael. Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.



- Pinto, A. A Globalização Cultural “Contra-Hegemônica” no Ciberespaço: o caso dos Povos Indígenas. (2010). Trabalho presentado en 3º Simposio Internacional de Comunicação e Cultura na América Latina: integrar para além do Mercado. São Paulo: Brasil.
- Prieto, Teresa Fraile. (2004). Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones. (Trabajo de grado). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Prysthon, Angela. (2010). Histórias da teoria: os estudos culturais e as teorias pós-coloniais na América Latina. Paraná: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens Universidade Tuiuti, (1), Pp.1-25.
- Quijano, Alejandra Aguilar.(2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas(pp.246-276). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Quintero, Pablo. (2010). Notas sobre la teoría de la colonialidad del Poder y la estructuración de la sociedad en América Latina.Rosario: Papeles de Trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, (19), Pp. 1-15.
- Racismo Ambiental. *Expedição ao território Kaiowá-Guarani Cacique Marcos Verón Tekoha Nhe'e e Ayvu Arandu*. Disponível em: < <http://racismoambiental.net.br/>> Acesso em 1 de maio de 2015.
- Rebollo, Jorge. (1998). La antropología (audio)visual frente a las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación. Apuntes en torno a una reflexión. Revista de Dialectología y Tradiciones populares, vol.53 n°2, pp.305-330.
- Rebollo, Jorge Grau. (2002). Antropología Audiovisual. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Rebollo ,Jorge. (2012, enero/junio). Antropología visual:reflexiones teóricas. Alteridades, vol.22 n°43, pp.161-175.
- Reis, Paula Feliz dos (2014). Políticas de Cultura a longo prazo: estudo comparativo entre o Plano Nacional de Cultura do Brasil e da Colômbia (Tesis doctoral). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Reyes, Giovanni (2009). Teorías del Desarrollo económico y social: articulación con el planteamiento de desarrollo humano. Nariño (Colombia): Revista de la Facultad de Ciencias económicas y Administrativas, (1), pp. 117-142.
- Revista Forum. Expedição vai cobrar justiça aos assassinos de líderes Kaiowá-Guarani. Disponible en: <http://www.revistaforum.com.br/> Acesso em 1 de maio de 2015.

- Riesco, O. (2006, enero-diciembre). A propósito de un ritual."Correr el gallo", un rito de iniciación. *Gazeta de Antropología*, n.22, pp.1-14.
- Rodríguez, Garrido Pedro. (2012). *Inmigración y diversidad cultural en España. Un análisis histórico desde la perspectiva de los derechos humanos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ruby, Jay. (1995). Revelarse a sí mismo: reflexibilidad, antropología y cine. En *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*(pp.161-201). Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Sánchez, Enrique Martínez-Salanova. (2003). Glosario de cine. Recuperado de: <http://www.uhu.es/cine.educacion>
- Silva, Tomas Tadeu da. (1999). *Documentos de identidad: Una introducción a las teorías del currículo*. Belo Horizonte: Autêntica Editorial.
- Silva, Edson. & Silva, Maria da Penha. (2014, agosto). Peças com argila e desenhos "característicos da cultura indígena": a folclorização da temática indígena na escola. Tairariú: *Revista eletrônica do laboratório de Arqueología e Paleontología da UEPB*, Vol.1, pp.6-13.
- Simas, Rodrigo Aguiar. (2012). *Antropología Sócio-Cultural*. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados.
- Sichra, Inge. Afirmación y políticas lingüísticas. (2015 24 y 25 marzo). Trabajo presentado en el Foro Internacional sobre Políticas lingüística y diversidad cultural. Cusco: Peru.
- Saavedra, Iván Sanjinés. (junio 2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio. *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº21, pp.32-50.
- Smaniotto, Celsón R, Ramires Lídio C. y Skowronski, Leandro. (2008). *Atlas Socioambiental Terra Indígena Te'Yikue*. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco.
- Sposati, Ruy (09 de diciembre de 2013). A morte de Ambrósio Kaiowá. Recuperado de: <http://www.cimi.org.br/>
- Skliar, Carlos. (2007). *La educación (que es) del Otro: argumento y desierto de argumentos pedagógicos*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Treichel, Andrielle, Gomes, Eliane., Debarde, André, Bressan, Sidney. y Quadros, Givalnido. (2014). A globalização e os Povos Indígenas: redes transnacionais, educação escolar, habitação algumas reflexões. *Revista Saberes e Sabores Educacionais*, n.1, pp.1-11.

- Tubino, Najar. (13 de octubre de 2013). Bancada ruralista: Tudo pela terra. Carta Maior. Recuperado de: <<http://www.cartamaior.com.br/><
- Turner, Terence. (1994). Imagens desafiantes:apropriação Kaiapó do vídeo . Revista de antropologia, v. 36, pp.81-121.
- Turner, Victor. (1988). El proceso ritual: estructura y antiestructura. Madrid: Taurus.
- Turino, Celio. ( 7 de julio de 2013). O desmonte do programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura sob o governo Dilma. Revista Fórum. Recuperado de: <<http://www.revistaforum.com.br/><
- Unicef. (2013). Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas para adolescentes indígenas. (New York: EUA).
- Valdellós, Ana María Sedeño. (2006). Diferenciaciones teóricas e históricas entre cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica . *Revista Historia y Comunicação Social*, 11, pp.217-228.
- Valério, Daniel Martins. (2015). A intraculturalidade nas comunidades indígenas da região metropolitana de Fortaleza-CE, Brasil: Caminho para desenvolvimento e sobreculturalidade (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca, Brasil.
- Van Dijk, Teun A. (2003). Racismo y discurso de las élites. Barcelona: Gedisa.
- Velásquez, Iván Molina y Rocha, Nilton José dos Reis. (2008). Curso Internacional Sin Fronteras: Pensar, sentir y hacer cine documental. La Paz: Escuela de Cine y Artes visuales.
- Villa, Andrés. (14 de agosto de 2014). Acto, Secuencia, Escena, Toma, Take, Fotograma. Recuperado de: >laboratoriodemontaje.blogspot.it<
- Weber. Regina. (2009). Romances sobre inmigrantes y afirmación étnica. *Acta literaria* , nº38, pp.27-42.

## VÍDEOS

- Abrão, J. (2010).Ava Marandu- Os Guarani convidam. [DVD]
- Almeida, G., Duarte, F., Paulo, I., Almeida, G., Vilhalva, A., Modesto, G. et al (2010). Chamiri Jhegua. [DVD]
- Aquino, E., Albuquerque,S., Vitorino, D., Raiwi'a & P., Almeida, E. (2010). Uma aldeia na cidade. [DVD]

- Associação Cultural dos Realizadores Indígenas. (2013). Panambizinho, o fogo que nunca apaga. [DVD]
- Bechis, M. (2008). La terra degli uomini rossi - Birdwatchers. [DVD]
- Benites, E., Reginaldo, C., Vilhalva, A., Concianza, A. & Souza, D. (2010). Kagui. [DVD]
- Benitez, A., Gonçalves, A., Benitez, A., Ricardi, C., Benitez, D., Riquelme, D. et al. (2010). Guapo'y. [DVD]
- Concianza, F., Pedro, A., Concianza, A., Jorge, N., Concianza, M., Jorge, E. et al. Kaiowá Kunhatai. [DVD]
- Concianza, F., Pedro, A., Concianza, A., Concianza, L., Jorge, N., Concianza, M. et al (2010) Jerosy Puku. [DVD]
- Concianza, F., Pedro, A., Concianza, A., Concianza, L., Jorge, N., Concianza, M. et al (2010) Kunumi Pepy. [DVD]
- Duarte, Z., Duarte, F., Paulo, I., Almeida, G., Vilhalva, A. Modesto, G. et al. (2010). Guerreiro Guarani. [DVD]
- Foscaches, N. & Galache, G. (2011) Jepea'yta- La leña principal. [DVD]
- Gonçalves, J., Gonçalves, L., Silva, E., Porto, S., Geovani, P., Porto, I. et al (2010). Jakaira. [DVD]
- Gonçalves, J., Gonçalves, L., Silva, E., Porto, S., Porto, G., Porto, I. (2010). Bro MC's. [DVD]
- Julio, S., Silva, E., Kalapalo, R. & Vilhalva, M. (2010). Ipuné Kopenóti Terenoe. (2010). [DVD]
- Karajá, J., Arnulfo, C., Escobar, E., Benites, T., Lipú, V. & Morel, I. (2010). O difusor de la cultura. [DVD]
- Ramires, D., Alcântara, D., Concianza, F., Pedro, I. & Vergilio, B. (2010) Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní [DVD]
- Rondon, J., Ebajiwu, A., Eimejerago, D., Albuquerque, L., & Candelário, A. (2010). Puítý vai ao cinema. [DVD]
- Sanches, J., Borvão, L., Borvão, M., Borvão, O., Lederma, M., Freitas, O. et al. (2010). Jaguapiré-O filme. [DVD]
- Sepre, A., Savala, B., Ramires, D., Marques, E., Arando, E., Escobar, E. et al (2010). Porahei. [DVD]

## VÍDEO YOUTUBE

Associação Cultural dos Realizadores Indígenas. (Ascuri Brasil). (2013, março 8). Força e luta da retomada da aldeia Pindo Roky (Arquivo de video). Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=14jyby3FZOQ&feature=youtu.be>

ANEXOS

Figura 1-



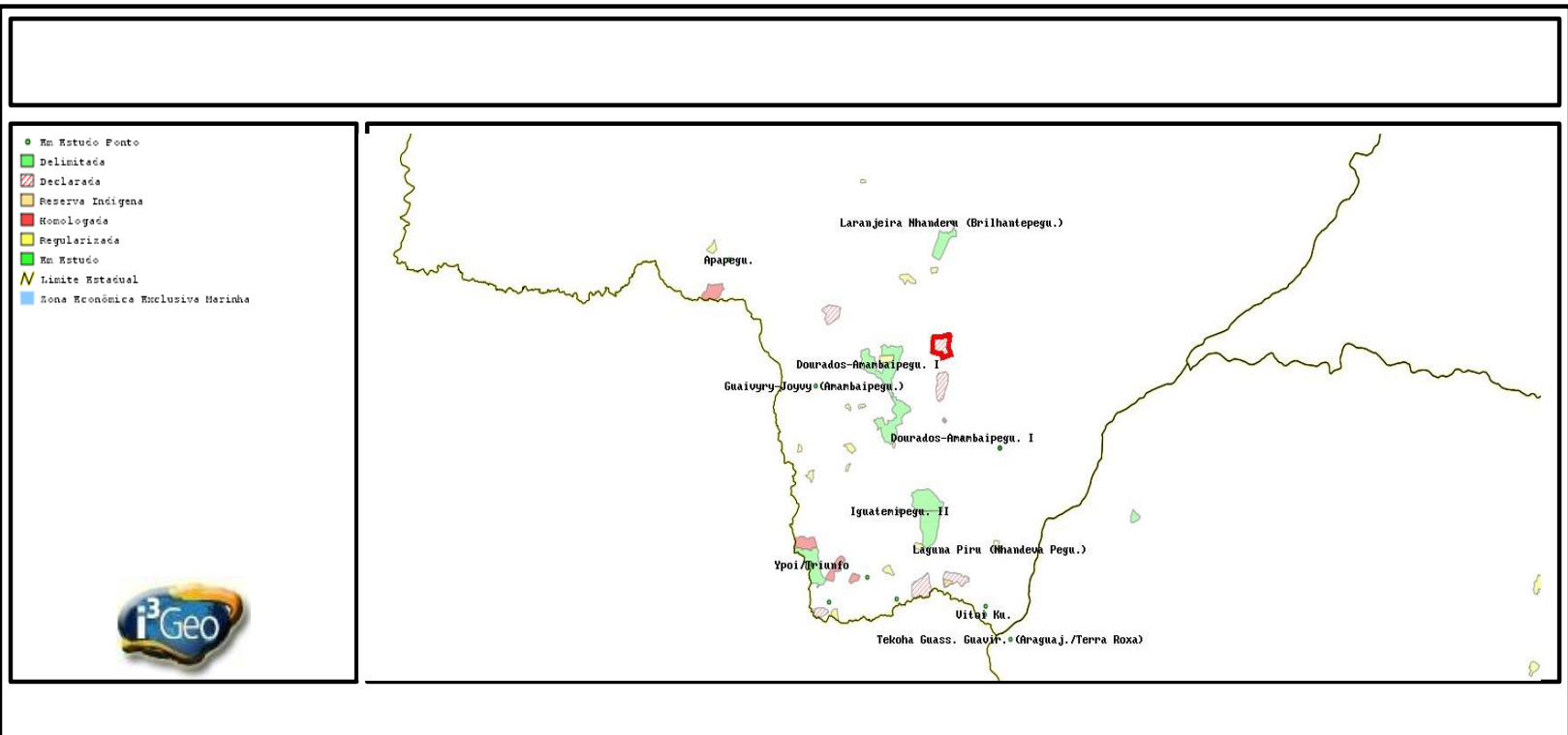
Fonte:

Figura 2



Fonte

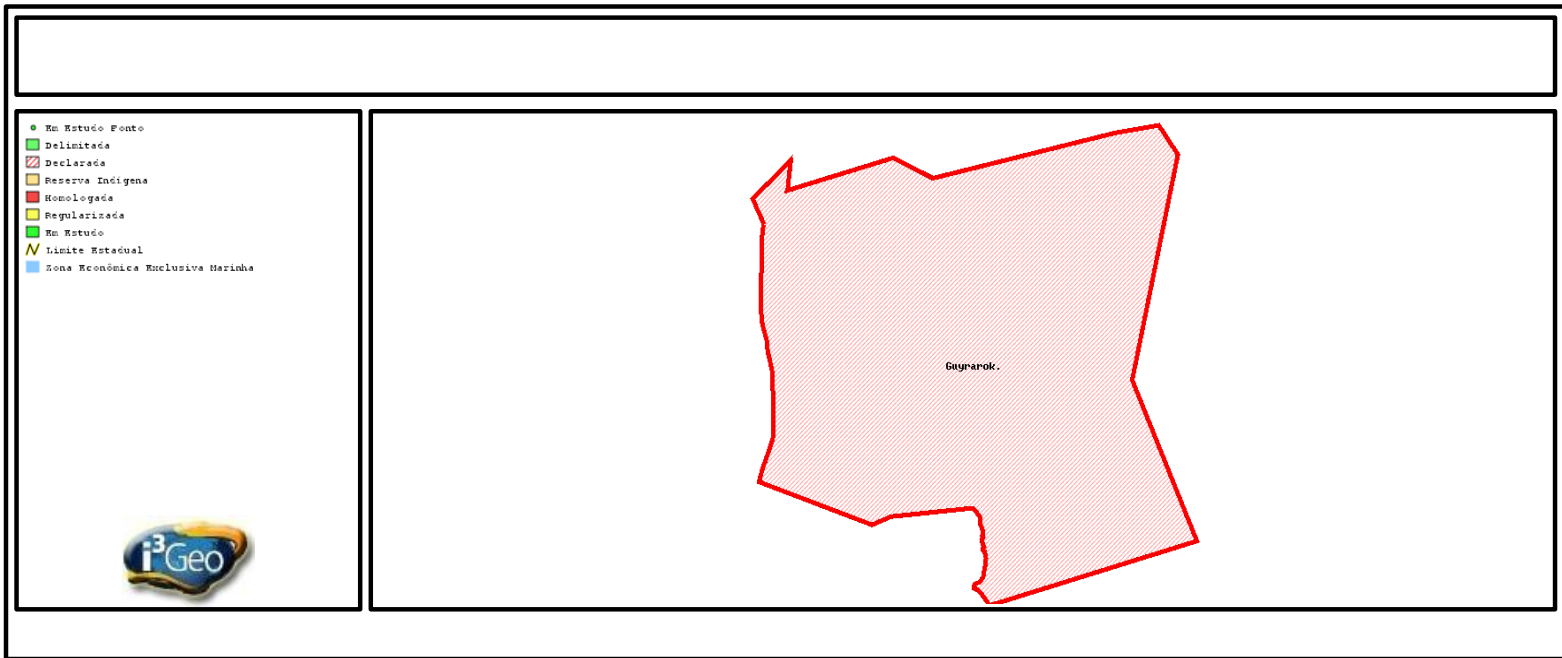
Figura 3



Fonte:

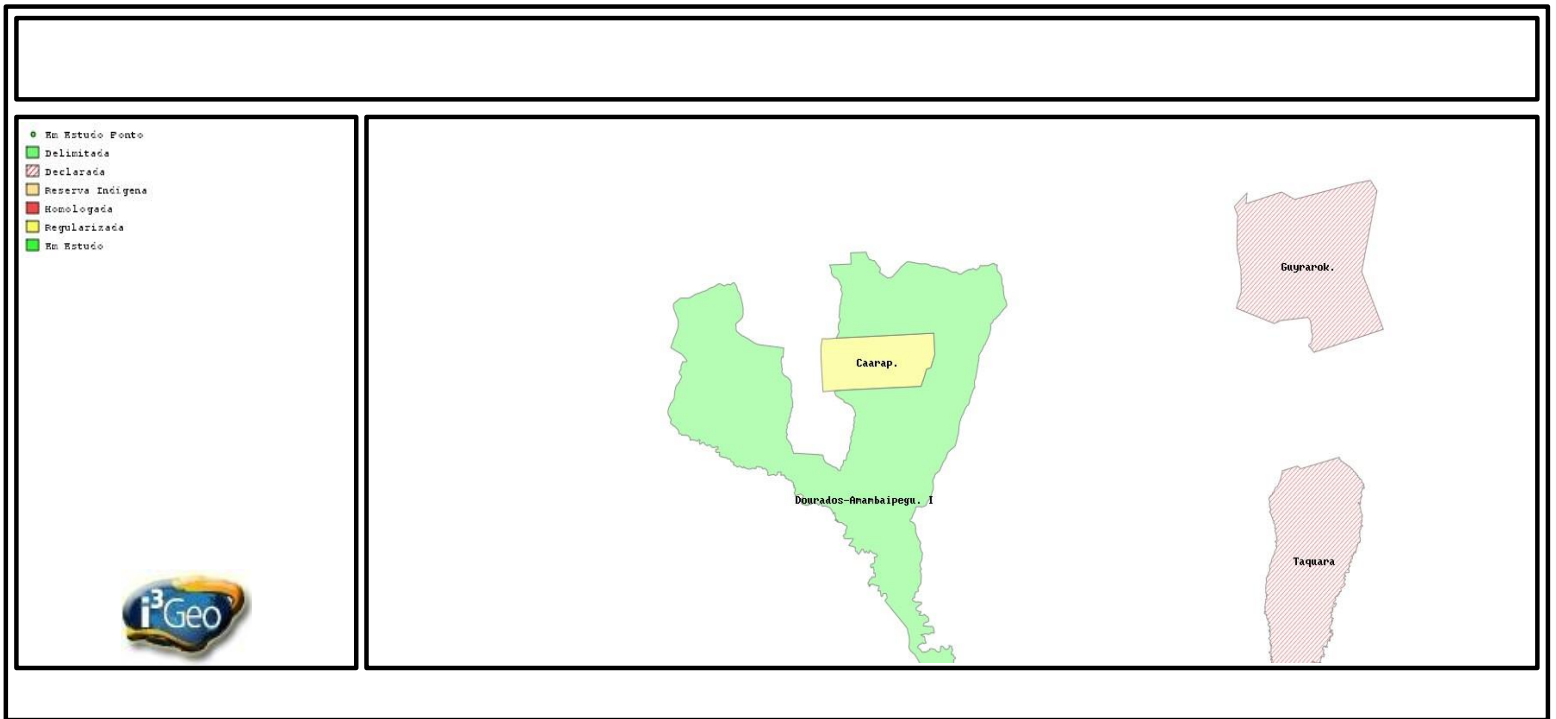


Figura 4:



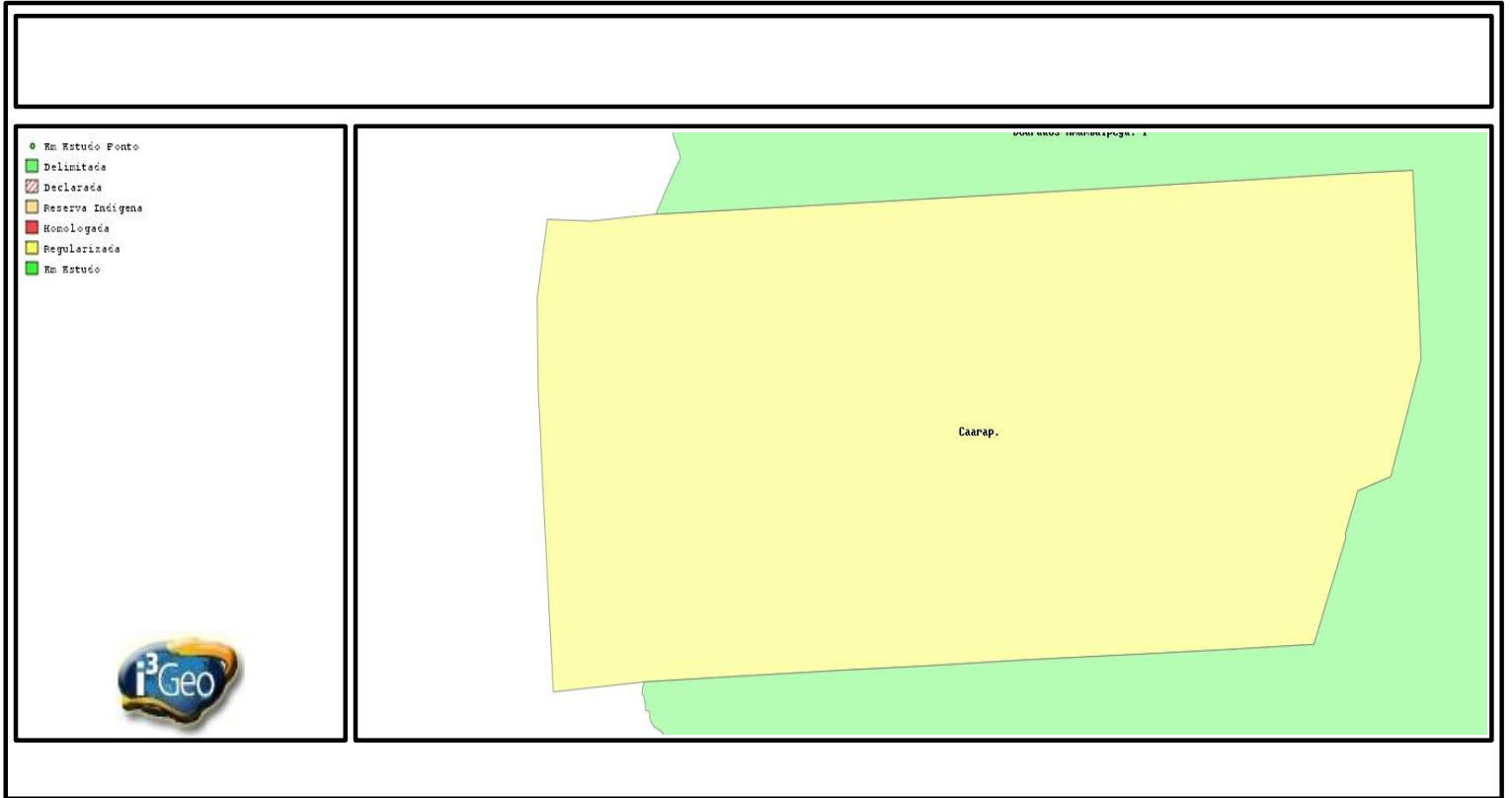
Fonte:

Figura 5



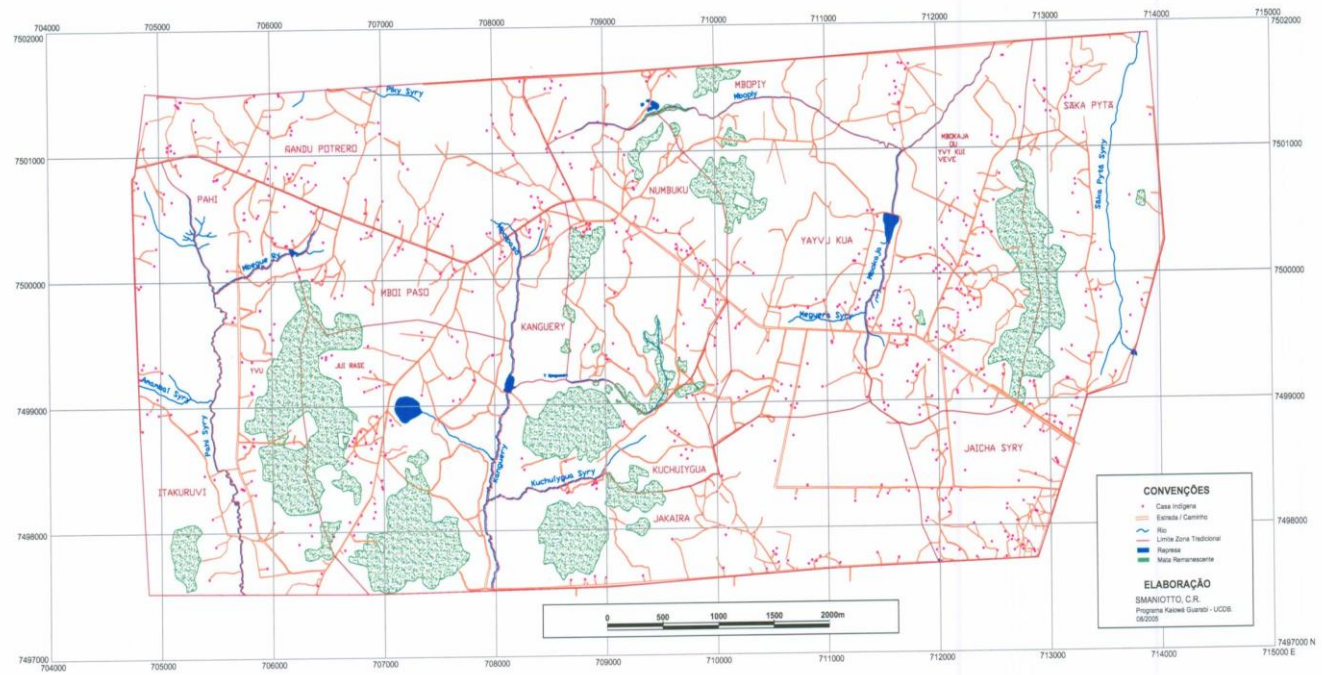
Fonte:

Figura 6



Fonte:

Figura 7



Fonte:

**ANEXO 03****Película:** Guerreiro Guarani**Duración:** 11:13**Año:** 2010**Local:** Guyraroká**Realizadores:**

Zenildo Duarte

Francismar Duarte

Ivone Paulo

Gillescica Almeida

Alismari Vilhalva

Gilma Paulo Modesto

Genezelenio Vilhalva

Gilson Almeida

Juzimar da Silva

Marlinho Vilhalva

Adilize Mari Vilhalva

Fabiane Duarte

Claudistone Paulo

Ordellino Vilhalva

**Evento:** Ava Marandu- Os guarani convidam**Profesores Talleres de cine:**

Iván Molina

Gilmar Galache

Escenas	Tiempo total	Tomas	Planos	Ángulos	Imágenes
Escena 1	00:00-00:11		Fundido a negro		Créditos iniciales
Escena 2	00:12-02:17	Toma 1	Gran Plan General	Ángulo normal	Panorama del lugar. El capataz cabalga por la finca.
		Toma 2	Plano General	Ángulo normal	El guerrero Guarani está cazando.
		Toma 3	Plano General	Ángulo normal	El guerrero amenaza el capataz con una flecha mientras los demás del grupo atan el capataz.

		Toma 4	Plano conjunto	Ángulo normal	El guerrero y su grupo atacan violentamente al capataz.
		Toma 5	Primer Plano	Ángulo normal	
		Toma 6	Plano General	Ángulo normal	El guerrero y su grupo secuestra el capataz.
Escena 3	02:18-04:05	Toma 7	Plano General	Ángulo normal	En el patio de la casa: Les esperan tres mujeres, dos niños y una anciana.
		Toma 8	Plano conjunto	Ángulo normal	Llegan los indígenas con el capataz. Enseguida dos jóvenes indígenas del grupo empiezan a desatar la cuerda de las muñecas del capataz y quitarle la camisa, el sombrero y el cinturón. Posteriormente, las chicas pintan la cara y el pectoral del capataz con el tinte sagrado de <i>urucú</i> , al mismo tiempo que es reprendido por el grupo
		Toma 9	Plano medio corto	Ángulo contrapicado	La anciana observa, habla con los jóvenes y en la secuencia, empieza tocar el <i>takuá</i> , mientras la otra mujer adulta toca el <i>mbaracá</i> .
		Toma 10	Plano conjunto	Ángulo normal	
Escena 4	04:06-04:26	Toma 11	Plano general	Ángulo normal	El guerrero guaraní suelta el caballo del capataz.

Escena 5	04:27-06:06	Toma 12	Gran plan general	Ángulo normal	Cuando es liberado, el capataz vuelve a la finca.
		Toma 13	Plano conjunto	Angulo normal	El capataz denuncia el ataque sufrido por los indígenas ante el terrateniente. El terrateniente fríamente autoriza al capataz a disparar con armas de fuego contra los indígenas.
		Toma 14	Plano medio corto	Angulo contrapicado	
		Toma 15	Plano conjunto	Angulo normal	
		Toma 16	Plano detalle	Angulo normal	El capaz toma el arma y se dirige a la comunidad.
		Plano 17	Plano general	Angulo normal	
Escena 6	06:07-08:05	Toma 18	Plan General	Angulo normal	El capataz ahora armado se encuentra con el grupo de indígenas.
		Toma 19	Plan General	Angulo normal	El capataz empieza a disparar con la arma al aire en dirección al grupo. En el momento de los disparos, el grupo se lanza al suelo, cuando de repente aparece el guerrero guaraní para defenderlos, y así empieza la discusión.
		Toma 20	Plan general	Angulo normal	Cuando el capataz parece haber admitido la derrota, el capataz toma una joven indígena por la fuerza.
		Toma 21	Plano conjunto	Angulo normal	El guerrero y el grupo reaccionan y desarman el

					capataz.
Escena 7	08-06-09:47	Toma 22	Plano conjunto	Angulo normal	El grupo de jóvenes y otros habitantes hacen el <i>porabêi</i> contra la sequía.
		Toma 23	Plano detalle	Angulo normal	
		Toma 24	Plano conjunto	Angulo contrapicado	
		Toma 25	Plano detalle	Angulo normal	
Escena 8	09:48-11:11		Fundido a negro		Créditos finales

**Película:** Kaiowá Kunhatai

**Duración:** 17:07

**Año:** 2010

**Local:** T.I Panambizinho

**Realizadores:**

Fabio Concianza

Abrisio Silva Pedro

Ademilson Concianza

Luciano da Silva Concianza

Nilzelane Alziro Jorge

Michelle Perito Concianza

Elisangela Aquino Jorge

Regineide Perito Concianza

Rony Brucelly Arce Concianza

Elidane Capile Jorge

Josiane Concianza Jorge

Adilangela Aquino Jorge

Samuel Vera

Juliandro Jorge Pedro

Ivanuza da Silva Pedro

Royano da Silva Pedro

Noé Jorge Aquino

Taiane Concianza

Fineida Aquino Concianza

Marijalma Jorge Pedro



Lizete Aquino  
 Rose Jorge Aquino  
 Claudistone Paulo

**Evento:** Ava Marandu- Os Guarani convidam

**Profesores Talleres de cine:**

Iván Molina  
 Gilmar Galache

Escenas	Tiempo Total	Tomas	Planos	Ángulos	Imágenes
Escena 1	00:00-00:13				Créditos iniciales
Escena 2	00:14-01:12	Toma 1	Plano Conjunto 00:14-00:24	Ángulo normal	Ambiente externo: La madre pinta con el urucú la cara de su hija, que en este momento se encuentra sentada en un taburete fuera de la casa.
		Toma 2	Primer Plano: 00:25-00:31	Ángulo normal	
		Toma 3	Plano medio: 00:32-00:54	Ángulo Contrapicado 00:32-01:04	
		Toma 4	Plano medio largo: 00:55-01:04	Ángulo Contrapicado	
		Toma 5	Plano general: 01:05-01:12	Ángulo normal	

Escena 3	01:13-08:15	Toma 6	Plano general: 01:13-03:55	Ángulo Normal	<p>En el interior de la casa: La madre empieza a cortar el pelo de la joven.</p> <p>La madre empieza a golpear el taburete y ordena a la muchacha que salte.</p> <p>Después la mujer la viste con la ropa tradicional femenina, le hace acostarse en una hamaca.</p>
		Toma 7	Plano conjunto: 03:56-05:52	Ángulo normal	<p>La madre da de comer a la joven. Mientras la joven come, la madre bendice con agua y hierbas tradicionales el espacio alrededor de la chica y arregla su pelo.</p>
		Toma 8	Plano General: 05:53- 06:12	Ángulo cenital 05:53-06:10	La madre enseña a la joven como

					tejer con el algodón.
		Toma 9	Plano americano: 06:13- 07:26	Ángulo normal	
		Toma 10	Plano conjunto: 07:27-07:47	Ángulo normal	La madre envuelve la chica con una manta.
		Toma 11	Plano medio: 07:48-08:12	Ángulo picado 07:48-07:56	
		Toma 12	Plano conjunto: 08:13-08:15	Ángulo Normal	
Escena 4	08:16-09:00	Toma 13	Plano general: 08:16-08:35	Ángulo normal	
		Toma 14	Gran Plano General: 08:36-09:00	Ángulo normal	La madre conduce la chica hasta la casa del Ñanderu.
Escena 5	09:01-15:32	Toma 15	Plano general: 09:01- 09:22	Ángulo normal	La madre y la chica entran en el espacio sagrada donde se encuentran el ñanderu y su esposa.
		Toma 16	Plano conjunto: 09:23-10:23	Ángulo normal	

		Toma 17	Plano americano: 10:24-11:04	Ángulo normal	Cuando llega a este espacio sagrado, la chica se sienta de espaldas al <i>ñanderu</i> , su pareja y la madre, que enseguida empiezan a bendecirla.
		Toma 18	Plano medio corto: 11:05-11:18	Ángulo normal	
		Toma 19	Primer plano: 11:19 -12:00	Ángulo normal	
		Toma 20	Plano conjunto 12:01-13:12	Ángulo normal	La madre conduce la chica hasta un pilón para enseñarle a moler el maíz para la producción de la <i>chicha</i> . Mientras la chica pila el maíz, un joven varón se acerca e intenta cortejarla. Sin embargo, la muchacha adopta una postura indiferente respecto al chico.
		Toma 21	Plano americano: 13:13-13:49	Ángulo normal	
		Toma 22	Plano medio largo: 13:50- 14:59	Ángulo Normal	La madre se acerca a la joven y le ayuda a recoger el maíz molido y las dos salen del local.
		Toma 23	Plano conjunto: 15:00-15:30		

					Aún así, el varón, insistente, va tras ellas.
		Toma 24	Plano general: 15:31-15:34		
Escena 6			15:35-17:07		Créditos finales

**Película:** Te'Yikue Mbarate Kaiowá Guaraní

**Año:** 2010

**Duración:** 10 minutos y 24 segundos

**Edición:** Devanildo Ramires

**Producción:** Danieli Alcântara

**Camera:** Fabio Concianza

**Audio:** Ivanuza Silva Pedro

**Iluminación:** Benilda Vergilio

**Evento:** Video Indio Brasil

**Profesores Talleres de cine VIB/2010:**

Gilmar Galache

Ivan Molina

Divino Tserewahú

Paulinho Kadojeba

Devanildo Ramires

Escenas	Tiempo Total	Tomas	Planos	Ángulos	Imágenes
<b>Escena 1</b>	00:00-01:43	Toma 1	Plan General	Ángulo normal	Presentación del panorama de la aldea, las casas donde hoy viven los indígenas, el patio exterior de la casa con una hamaca colgando.

		Toma 2	Plano General	Ángulo normal	Una joven mujer con un bebé y un grupo de niños.
		Toma 3	Primerísimo plano	Ángulo normal	Rostro del bebé
		Toma 4	Plano General	Ángulo normal	La joven, cargando su bebe, camina hacia una casa mientras le sigue un grupo de niños.  Voz en off del Ñanderu Lidio Sanchez
		Toma 5	Plano medio corto	Ángulo Normal	Discurso Ñanderu Lidio Sanchez
<b>Escena 2</b>	01:44-03:15	Toma 6	Plano General	Ángulo Normal	Imagen de la parte exterior de la <i>oga pisy</i>
		Toma 7	Plano general	Ángulo Contrapicado	Imagen de la parte interior de la <i>oga pisy</i>
		Toma 8	Plano medio corto	Ángulo Normal	En el interior de la <i>oga pisy</i> :  Encuadramiento de los ñanderu, Emiliano Hilario

					tocando el <i>mimby</i> y el ñanderu Angelo tocando el <i>mbaracá</i> .
	Toma 9	Plano medio largo	Ángulo Normal	Ñanderu Emiliano moviendo el <i>mbaracá</i> .	
	Toma 10	Plano medio corto	Ángulo Normal	Declaración Ñanderu Emiliano	
	Toma 11	Plano conjunto	Ángulo Normal	Voz en off Ñanderu Angelo	
	Toma 12	Plano medio corto	Ángulo Normal	Declaración Ñanderu Angelo	
	Toma 13	Plano medio corto	Ángulo Normal	Declaración Profesor Practicas Culturales, Ismael Martins	
	Toma 14	Plano conjunto	Ángulo Normal	Imágenes del baile Voz off Profesor Ismael	
	Toma 15	Primer Plano General: 2:57-3:00	Ángulo Normal	Declaración de la estudiante Kaiowá, Micheli Almeida	

		Toma 16	Primerísimo Plano: 03:00-03:13	Ángulo Normal	
		Corte fundido a negro			
<b>Escena 3</b>	03:15-03:53	Toma 17	Plano detalle: 03:15- 03:19	Ángulo Normal	En el interior de una casa: Imagen del hilo de algodón Imagen de Delmira Araujo Vilhalva tejiendo la hamaca
		Toma 18	Plano medio corto: 03:19- 03:24		
		Toma 19	Plano medio completo: 03:25-03:33	Ángulo Normal	Declaración Delmira
		Toma 20	Plano detalle: 03:33-03:37		
	Toma 21	Plano medio largo: 03:38-03:53			
<b>Escena 4</b>	03:54-09:38	Toma 22	Plano General	Ángulo Normal	



					Ñandejara Polo; imagen de los estudiantes saliendo de la escuela;
		Toma 23	Plano medio		imagen de un estudiante tocando la guitarra.
		Toma 24	Plano Medio Corto	Ángulo Normal	En el patio de la escuela Ñandejara Polo: Declaración del profesor no indígena, Edson Carvalho
		Toma 25	Plano medio corto: 04:21-04:23	Ángulo Normal	En el interior del aula: Voz en off Profesor Edson; imágenes de sus clases
		Toma 26	Plano conjunto: 04:23-04:43		
		Toma 27	Plano medio largo: 04:42-04:43		
		Toma 28	Plano detalle: 04:44-04:48		
		Toma 29	Plano medio corto	Ángulo Normal	En el patio exterior de la escuela: Declaración Profesor Edson

		Toma 30	Plano medio largo: 05:17-05:26	Ángulo Natural	En el aula de la escuela: Declaración del Prof. de arte, Rogerio Vilhalva
		Toma 31	Plano detalle: 05:27-05:38		
		Toma 32	Plano medio largo: 05:39-07:45		
		Toma 33	Plano detalle: 07:46-07:56		
		Toma 34	Plano medio: 07:57-08:55		
Escena 5	08:56-09:39	Toma 35	Plano Conjunto	Ángulo Normal	En el interior de la <i>oga ppy</i> : Imagen del baile.
Escena 6	09:40-10:24	Toma 36			Créditos finales