Modernidades indígenas: Desplazamientos y emplazamientos estéticos, a propósito de *A arca dos Zo'é y Tsõ'rehipãri, Sangradouro*

Indigenous Modernities: Aesthetic Displacement and Siting, with regard to *A arca dos Zo'é*, and
Tsõ'rehipãri, Sangradouro

José M. Santa Cruz G.*

Resumen: Este artículo interroga estéticamente dos piezas audiovisuales: *A arca dos Zo'é* (1993) de Vincent Carelli y Dominique Tilkin Gallois, y *Tsõ'rehipãri, Sangradouro* (2009) de Divino Tserewahú, realizadas dentro del proyecto Video nas Aldeias-VNA [Video en las Aldeas] en la Amazonía brasileña. En estos videos hay dos estrategias diferentes de resistencia al saber/poder colonial, la primera es contra-etnográfica y la segunda de auto-representación, donde se exponen los procesos de hibridación cultural en una reflexión sobre su propio presente y cómo estas devienen en la configuración de una comunidad política de lenguaje, que se cristalizan en formas estéticas particulares de modernidad.

1036

Palabras clave: Modernidades Indígenas, Identidad, Audiovisual Indígena, Video en las aldeas-VNA.

Abstract: This article aesthetically interrogates two audiovisual pieces: *A arca dos Zo'é* (1993) by Vincent Carelli and Dominique Tilkin Gallois, and *Tsõ'rehipãri, Sangradouro* (2009) by Divino Tserewahú, realized within the project Video nas Aldeias-VNA [Video in the Villages] in the Brazilian Amazon. In these videos are two different strategies of resistance to colonial knowledge/power, the first is anti-ethnographic, the second is self-representation, where the processes of cultural hybridization are exposed in reflection about his own present, and how they become in the creation of a linguistic politic community, that crystallized in particular aesthetic forms of modernity.

Key words: Indigenous Modernities, Identity, Indigenous Audiovisual, Video in the Villages-VNA

Recibido: 5 febrero 2019 Aceptado: 28 abril 2019

* Investigador chileno. Dr. en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Actualmente es investigador postdoctoral en el Instituto de Estudios Avanzados-IDEA, USACH. Contacto: josesantacruzgrau@gmail.com

Ante la cámara de Juan Downey

El video-artista Juan Downey (Santiago de Chile, 1940-Nueva York-NY, 1993) realizó la video-instalación *Video Trans America* [Video transamericano] (1971-1976) dedicada de forma muy amplia a los pueblos de América. Obra compuesta por once piezas hechas en Perú, México, Colombia, en la frontera chileno-peruano-boliviana, Guatemala y, también, una en EE.UU. Con esta obra inauguró un trabajo audiovisual dedicado a distintos aspectos de la realidad social de América del Sur, donde tuvo un especial protagonismo el pueblo *Yanomami* en la cuenca del Amazonas. Dentro de estas piezas se encuentra *Guahibos* (1976), que con las formas de un diario de viaje por el Río Orinoco en Venezuela va minando lentamente las perspectivas etnográficas de representación audiovisual dominantes en Occidente, para exponer la tensión resultante de la interacción entre los Guahibos con los procesos de modernización económica-social del Estado venezolano. Desde una perspectiva similar se encuentra su díptico audiovisual *Yanomami Healing One-Two* [Curación Yanomani 1 y 2] (1977), donde se introduce en una comunidad Yanomani que hasta esa fecha había tenido muy poco contacto con los procesos sociales de Venezuela. En esta, Downey renuncia a construirse a sí mismo como el portador unilateral del discurso audiovisual que organice la realidad social, desautorizando su mirada etno-normativa como garante del saber, a través de responsabilizar a la propia comunidad para que realizaran una parte importante de las imágenes de ambos videos.

La insistencia de Downey por trabajar una y otra vez con diferentes aspectos de las distintas comunidades Yanomami, no buscó generar una taxonomía de su cosmogonía, en las formas de un antropólogo para extraer con ello un conocimiento, ni tampoco rentabilizar el exotismo como forma de articulación de un dispositivo estético para des-estructurar ciertos relatos hegemónicos dentro de la institución arte¹, sino exponer la fragilidad de su ser-ahí dentro de una experiencia concreta en que estaba descentrando su marco de referencia cultural, a través de una reflexión audiovisual sobre su proceso artístico. Este abandono del centro normativo del saber estético para exponer las complejidades de una relación intercultural se cristaliza de forma ejemplar en *The Laughing Alligator* [El caimán riendo] (1979), donde viajó junto a toda su familia por la selva durante un mes con una comunidad Yanomami. La pieza podría ser pensada como un abierto ejercicio de desnaturalización de las perspectivas antropológicas de la época.

El tono del video es bastante irónico, en el sentido de destacar la disyunción y un desajuste entre las expectativas y la vida social. Downey viene a estar tan desconcertado, frustrado, a veces asustado, pero también curioso y capaz de transmitir segmentos de la realidad contemporánea que declaran implícitamente la quiebra de las viejas expectativas etnográficas. La antropología convencional era incapaz de reconocer el mundo que los pueblos indígenas habitaban, en sus promesas, placeres y creatividad, tanto como en su marginación y violencia estructural. La ironía se basa en los desajustes entre la experiencia y las expectativas, y funciona en los videos porque Downey y los Yanomami habían sentido mutuamente y aprendido a compartir algunas cosas. Sin

¹ Downey opera en estas obras de forma muy diferente al primitivismo del arte moderno a inicios del siglo xx, proyecto que fue fijado en el texto seminal: *Primitivism in Modern Art* (1938), de Robert Goldwater, y re-pensadas por William Rubin en la exposición: "Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern" (1984), en el Museo de Arte Moderno-MoMA de Nueva York. Las máscaras africanas, el arte de los indígenas en Oceanía o Norteamérica tuvieron como elemento central transformar formalmente y discursivamente al propio arte moderno y no cuestionar las jerarquías que narraban la historia del arte ni ampliaba las formas culturales de entender el arte. Los indígenas con los cuales Downey pactó su proceso creativo, no fueron insumos estéticos ni tampoco vehículos para encontrar un estado pre-cultural en la oscuridad de los tiempos (o lo que Sigmund Freud llamó el estado de la infancia de las comunidades indígenas) Donde el arte occidental proyectó esa fantasía de una expresión más «pura» o «menos contaminada» de la expresión propia del individuo. Downey hace ese pacto para ratificar la presencia de estos individuos en el presente y cruzados por conflictos que solo le pueden pertenecer al presente, es decir, aquellos devenidos del capitalismo expansivo.

relaciones y un cierto grado de confianza, la ironía podría simplemente expresar la distancia y la apropiación.²

Este abierto anti-naturalismo está protagonizado por la auto-parodia y la relativización de los supuestos jerárquicos dentro de la representación, como asimismo el cuestionamiento abierto a ciertas convenciones sobre el pueblo Yanomami, por ejemplo, su violencia y brutalidad —el conflicto con la antropología se expresa en *Segredos da Tribo* [Secretos de la tribu] (2010) del brasileño José Padilha—. Para esto justamente utiliza la artificialidad de la puesta en escena audiovisual, donde muestra a un grupo de personas apuntándolo con armas, mientras se muestra a él mismo se muestra apuntándolos con una cámara, generando una simetría entre la amenaza física de las armas con la simbólica del etnógrafo con la cámara. Una forma de pensar estas estrategias de Downey fue intentar recuperar del pasado simbólico a las comunidades Yanomami para re-instalarlos en el tiempo presente en sus propias contradicciones materiales con las modernidades capitalistas sudamericanas, tiempo presente del que habían sido expulsados por la fetichización del saber antropológico y la ideología de la «superioridad civilizatoria» occidental.

La inciativa praxis de Downey, de alguna forma, inauguró la siguiente interrogante: ¿podía hacer imágenes audiovisuales el indígena? El siguiente artículo se introduce en una parcela de la producción audiovisual que desde finales de los años ochenta del siglo pasado se ha producido en el contexto de la Amazonía brasileña, transformándose en uno de los centros del debate sobre las implicancias de los procesos de modernización a los que han estado expuestas las comunidades y pueblos indígenas durante el siglo xx. Las preguntas que organizan las siguientes páginas podrían definirse en los siguientes términos: ¿qué operaciones estéticas se están vehiculizando en las formas de auto-representación en la producción audiovisual indígena contemporánea? ¿En qué sentido las identidades indígenas en conflicto pueden ser contenidas en las formas audiovisuales? A partir del análisis de *A arca dos Zo'é* [El arca de los Zo'é] (1993), de Vincent Carelli y Dominique Tilkin Gallois, y *Tsõ'rehipãri, Sangradouro* (2009), de Divino Tserewahú, dentro del proyecto Video nas Aldeias-VNA [Video en las Aldeas]. Y a través de ellas visibilizar un mapa de la trayectoria temporal desde estrategias contra-etnográficas hasta las formas de auto-representación indígena.

Entendido así, el artículo se emplaza críticamente desde la materialidad estética para problematizar la «negación de la coetaneidad» indígena, que Johannes Fabian identificó como uno de los rasgos centrales del saber colonialista y racializado occidental³, donde la categoría de indígena se construyó para ser la certidumbre de un acceso al pasado en el presente, ya que se sostiene en la construcción conceptual de diferentes tipos de vivencias materiales del tiempo, que lo ata a una experiencia específica del espacio vital. Así, lo indígena solo se puede esgrimir para aquellos colectivos que aún viven en el «tiempo físico», relacionados con su demografía específica y en los cambios específicos del tiempo natural, imposibilitados de pensar su trayectoria vital en el «tiempo mundano» que posibilita hacer cronologías propias y menos en el «tiempo tipológico», que piensa la temporalidad en sus cualidades abstracto-conceptuales, donde sí se ubicaría el saber occidentalizado, que justamente le posibilitarían una reflexión sobre una temporalidad mítica, rural o moderna. Dentro de este marco, lo indígena siempre pertenece a un tiempo anterior al discurso que lo esgrime, analiza o investiga, en una esencialización temporal que se rompe cuando entra en contacto de forma intensa con sociedades occidentalizadas. Lo audiovisual es una forma material de dicha intensa relación y un lugar privilegiado para exponer dichas categorías de dominación y poder dentro del saber colonial.

1038

² Hjørleifur Jonsson, "Cracking up an Alligator Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony". *Journal of Surrealism and the Americas*, Volumen 6, Número 1, 2012, p. 81. Traducción del autor.

³ Johannes Fabian, *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York, Columbia University Press, 1983.

Hacia comunidades identitarias-culturales no-hegemónicas

A finales del siglo xx, con el declive discursivo y material del proyecto proletario, lo subalterno⁴ se propuso como una de las categorías que podía re-articular la resistencia a las fuerzas del capitalismo globalizado. Una de las expresiones de esa subalternidad en América Latina se encontró en los colectivos, comunidades y pueblos identitarios culturales herederos de las poblaciones que habían sido colonizadas desde 1492, proceso de ocupación de nuevas tierras que se extendió —dependiendo de los sectores geográficos— hasta entrado el siglo xx. Esta expresión de lo subalterno se encarnó en el vocablo —posiblemente deficitario— de indígena, que, a su vez, devino en las categorías de indigeneidad e indigenismo. Esta irrupción de la «alteridad» —de lo totalmente diferente a Occidente— estuvo impulsada por las conmemoraciones del Quinto Centenario del descubrimiento español del continente bautizado posteriormente: América, suceso que, como otros, podría ser considerado uno de los comienzos de la modernidad capitalista.

En este contexto, y sin ser el menester específico de este artículo —siendo estas consideradas un marco de ideas transitorias—, habría que plantear que el *boom* de los debates sobre la multiplicidad cultural del mundo en los años ochenta del siglo pasado —principalmente en el contexto anglosajón— bajo el logos de la multiculturalidad, supuso un moderado cuestionamiento a los pilares centrales del proyecto colonial etnocéntrico europeo-estadounidense o; por lo menos, supuso la posibilidad de socavar el privilegio discursivo que este había tenido a la hora de contener el espíritu civilizatorio de la humanidad. La discusión multicultural aprovechó el clima teórico que se había instalado en los debates de las posmodernidades para sospechar sobre el metarrelato que ubicó en las empresas coloniales la tríada: modernidad-civilización-racionalidad, que llevaron a cabo las potencias europeas —y sus herederos— para cuestionar a estas bajo la tríada: colonialidad-barbarie-racismo. Los conflictos de amplios grupos y colectivos en el planeta no podían ser entendidos sin incorporar en el análisis las huellas materiales y simbólicas que habían dejado los procesos directos e indirectos de la colonización capitalista en su estadio pre-industrial e industrial.

El debate multicultural supuso preguntarse, entre muchas otras cosas, ¿cómo entender la identidad al interior de las sociedades poscoloniales? Así, su principal escollo era superar las categorías analíticas de raza, comunidad genética y etnia, para no perpetuar con ello los propios sesgos racializados de los aparatos interpretativos que habían organizado la empresa colonial científica-política. Desde esta perspectiva, Gerd Baumann ha planteado que no existe una diferencia sustancial entre los conceptos de etnia, raza o comunidad genética, ya que los tres conceptos instalan una determinante hereditaria-biológica no cultural, que los individuos y colectividades no podrían evitar. Dentro de esto, el concepto de etnia siendo el que incorpora más elementos culturales al análisis: religiosos, nacionales, simbólicos, etcétera, se ha transformado en el más complejo desde una dimensión política, ya que apela a un lazo sanguíneo con el pasado, donde los antepasados se hacen presente en sus descendientes contemporáneos, dotando a estos de una serie de distintivos identitarios irreductibles e inalienables. El concepto de etnia se sostendría en cuatro falacias analíticas: 1) linaje como rastro de los antepasados en tanto un acto de memoria presente sin readecuación contextual-histórica. 2) linaje individual genéticamente que determinaría modelos de conducta o preferencias sin determinabilidad del individuo.

⁴ El concepto de «clase subalterna» fue propuesto por Antonio Gramsci hacia 1930 al analizar las formas históricas de los procesos del proletariado rural de Italia: “*Historia de la clase dominante e historia de las clases subalternas*. La historia de las clases subalternas es necesariamente disgregada y episódica: hay en la actividad de estas clases una tendencia a la unificación aunque sea en planos provisionales, pero esa es la parte menos visible y que sólo se demuestra después de consumada. Las clases subalternas sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan; están en estado de defensa alarmada. Por ello cualquier brote de iniciativa autónoma es de inestimable valor”, véase: Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2. México DF, Ediciones Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999. P. 27.

3) capacidades intelectuales o cognitivas inherentes a comunidades genéticas específicas. 4) la incapacidad de los individuos de rechazar o renegar de ciertos aspectos de su etnia⁵.

Desde esta perspectiva, proponer el concepto de comunidades identitarias-culturales es apostar por leer las prácticas de un colectivo que se dispone a trabajar la construcción simbólica de un nosotros cultural más allá del peso discursivo de lo racial y étnico, que posibilita, por ejemplo, exponer las estrategias de colaboración e intercambio entre agentes específicos de distintas comunidades identitarias que logran transitar ambos espacios con fines políticos en ambas o muchas colectividades. Esto se hace evidente en la producción cinematográfica-audiovisual de las comunidades indígenas amazónicas, ya que esta producción no habría sido posible sin un grupo de antropólogos europeos y sudamericanos que se pensaron y auto-imaginaron desplazados de las perspectivas discursivas-ideológicas hegemónicas de sus colectividades de referencia-pertenencia —Downey fue un agente de este tipo—. El entramado propuesto en lo multicultural que articuló *grosso modo* el problema entre nacionalidad, religión, costumbres y geografía, se complejiza incorporando los problemas de ideología, clase, género, historia y gustos-deseos. Potenciar el concepto de «nosotros» es quitarle la relevancia epistémica que ha tenido el concepto de «otro», ya que para reconocer una «pluralidad policéntrica»⁶, se tiene que borrar ese punto abstracto desde donde el discurso puede identificar a ese resto que no pertenece a sus fronteras. Mantener el binomio yo/otro es continuar repitiendo ese momento inaugural que reseñó Tzvetan Todorov:

[...] el descubrimiento de América, es sin duda el encuentro más asombroso de nuestra historia. En el «descubrimiento» de los demás continentes y de los demás hombres no existe realmente ese sentimiento de extrañeza radical: los europeos nunca ignoraron por completo la existencia de África, o de la India, o de China: su recuerdo está siempre ya presente, desde los orígenes. [...] El encuentro nunca volverá a alcanzar tal intensidad, si ésa [sic] es la palabra que se debe emplear: el siglo XVI habrá visto perpetrarse el mayor genocidio de la historia humana.⁷

1040

Si analizáramos las producciones audiovisuales de estas comunidades identitarias-culturales a través del concepto del otro en su ejercicio performativo de la alteridad, sería replicar los tres ejes que el propio Todorov identifica como consustanciales a la problemática de la alteridad. 1) el eje axiológico que articula un juicio de valor sobre el otro: es mi igual o es inferior a mí. 2) eje praxeológico que articula la relación material con el otro: me identifico con él o le impongo mi imagen, me asimilo o lo asimilo, o también la alternativa de la total indiferencia o neutralidad. 3) el eje epistémico: que articula el conocimiento o desconocimiento de la identidad del otro⁸. La lectura del otro implica a un individuo — en su despliegue colectivo — que asume hacerse cargo positiva, negativa o indiferentemente de otro individuo colectivo. Por ende, pensar al presente en la reunión policéntrica de otros es perpetuar simbólicamente el acontecimiento de la extrañeza radical⁹.

Ahora bien, privilegiar el nosotros no implica negar la conexión, diálogo e intercambio, sino que en última instancia lo que está en juego en estas prácticas más que una pléyade de imágenes, estereotipos y prejuicios de otros, es la construcción de una identidad cultural propia frágil e inestable, acosada en su exterminio temporal, donde “las identidades culturales son puntos de identificación, los

⁵ Gerd Baumann, *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2001. Pp. 35-40.

⁶ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002. P. 69.

⁷ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, México DF, Siglo XXI Editores, 2003. P. 14.

⁸ *Ibid.*, 195.

⁹ Resulta claro que las producciones cinematográfico-audiovisuales que trabajaremos generan una relación de alteridad con el Estado y sociedad brasileña y de esa confrontación van haciendo visibles sus rasgos culturales específicos, marcando una frontera identitaria clara entre el yo comunitario y el otro. Ahora bien, que en un grupo de prácticas culturales generen esas perspectivas no implica que el análisis de las mismas tenga que replicarla como categoría de análisis.

puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento. Así, siempre hay políticas de identidad, políticas de posición, que no tienen garantía total en una «ley de origen» trascendental y no problemática”¹⁰.

Esa inestabilidad identitaria configura un espacio geo-estético propio dentro del presente cinematográfico-audiovisual global, es decir, donde las imágenes cumplen una función dentro de un campo productivo globalizado y tienen una serie de rasgos estéticos asociados a estas, los cuales son: vehiculizar y solventar las imágenes subalternas como la forma orgánica de una politicidad de la identidad no-hegemónicas en el presente. Las imágenes de los subalternos y no sobre estos, principalmente como ejercicio de auto-representación, se instalan en el centro de los problemas de validación discursiva que problematizó Gayatri C. Spivak. Las imágenes resultantes de las prácticas de las comunidades identitarias-culturales se han visto atrapadas en un discurso occidental, que en el desmantelamiento teórico del sujeto occidental-moderno como organizador de la realidad a través de sus instituciones de saber-poder —impulsado por el posestructuralismo francés principalmente Michel Foucault y Gilles Deleuze y que fue rentabilizado-maximizado por el ideario posmoderno—, anunciando con ello la posibilidad de irrupción de un sujeto occidental fragmentado —la devaluación de la representación como saber— y una multiplicidad de subjetividades desde los márgenes geográficos que terminaron por descentrarlo, se construyó un lugar para ese habla de ese «otro» esencializado.

Esta «escencialización del otro» fue fundamental para lograr descentrar al sujeto occidental-moderno, ya que los múltiples otros debieron mantener su unidad ontológica-natural en la lucha contra las nuevas formas de opresión occidentales-capitalistas, viviendo de lleno en las condiciones reales de existencia, cosa que el sujeto occidental nunca podría vivir. El «otro cultural» se encuentra siempre dentro del «otro oprimido» en un tiempo que pertenece al pasado, esos que «actúan y luchan» en oposición a los que «actúan y hablan». Estos nunca pueden estar en el espacio-poder para ejercer la representación: el saber, la palabra o el discurso, ya que al hacerlo se vuelven descentrados y fragmentarios en el tiempo presente del capitalismo. El «otro» para ser efectivamente «otro», tiene que vivir en las condiciones reales de existencia, esas que ya no pueden ser representadas por el sujeto occidental moderno. Aquí se articula la pregunta: ¿puede hablar el subalterno sin dejar de serlo? Y en consecuencia ¿puede el indígena hacer imágenes audiovisuales sin dejar de serlo?

En paralelo a ello, cuando ese supuesto «otro» ha buscado preguntarse por sí mismo como colectividad en el momento colonial o poscolonial, en la conciencia de revuelta social o simbólica frente a los aparatos hegemónicos de sujeción —generar ejercicios de auto-representación que podrían ser acusados como la búsqueda esencialista de los orígenes—, este ha encontrado en su proyecto la complejidad y heterogeneidad que lo constituye como colectivo. Una heterogeneidad que no puede ser abstraída del desarrollo histórico-material de la colectividad en múltiples capas de sujeción: colonial, capitalista, patriarcal y tradicional¹¹. En esta coyuntura Spivak vuelve operativo el concepto de subalterno, pero no para definir aquello que lo constituye dentro de cualquier espacio colonial y poscolonial, sino justamente para pensar críticamente la posibilidad de su constitución como espacio del habla. Ya que el habla del subalterno no puede emerger en la medida en que no existe un espacio institucional para dicha habla, que ella ejemplificará en la mujer subalterna-poscolonial de la India. “El subalterno no puede hablar. No hay virtud en las listas globales de lavandería con «mujer» como un artículo piadoso. La representación no se ha marchitado. La intelectual femenina como intelectual tiene una tarea circunscrita que no debe rechazar con una rúbrica”¹².

¹⁰ Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en Santiago Castro Gómez, Óscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides, eds., *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, CEJA, Instituto Pensar, 1999. P. 135.

¹¹ Gayatri C. Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, 2003 (enero-diciembre), pp. 323-324.

¹² *Ibíd.*, 362.

Plantear a las prácticas cinematográfica-audiovisuales indígenas como ejercicio de voces no-hegemónicas, no es solo por la posibilidad de la auto-representación audiovisual como discurso válido institucionalmente para la contemporaneidad, ni tampoco como las formas de dicha validación dentro de una red de nuevas instituciones de saber-poder, sino exponer primero cómo la pregunta por lo propio —aún cuando se apoye en la diferencia con el «otro» que lo excluye, oprime o condena históricamente— ha terminado por exponer en la mayoría de los casos la heterogeneidad y complejidad de la identidad propia. Esto es una gran diferencia con la respuesta que se obtuvo dentro del paradigma moderno del Estado nación —apelamos aquí a la mayor amplitud posible de dicho paradigma—. La sujeción dentro de un contexto de dominación de múltiples tipos ha terminado por desestabilizar las pretensiones unitarias o segregacionistas desde su propio interior, aún en aquellos proyectos más esencialistas.

Estas imágenes devienen de lo que Néstor García Canclini denominó «heterogeneidad multi-temporal» para referir la modernidad cultural y los procesos de modernización en América Latina. “Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo”¹³. Esto quiere decir que los procesos de modernización económico-sociales en territorios distintos no pueden tener desarrollos culturales equivalentes, ya que existe una desincronización sistémica. Idea que ya articulaba previamente Perry Anderson, “el modernismo europeo en los primeros años de este siglo [xx] florecieron en el espacio entre un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible. O, para decirlo de otra forma, este surgió en la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente”¹⁴.

1042

Lo que se podría denominar una suerte de conciencia de la «heterogeneidad multi-temporal» de los procesos culturales intrínsecos a lo moderno, implica pensar también la propia modernización económica-social de los territorios de forma multi-temporal. Con esto, no se quiere insistir en la idea que existan grupos sociales rezagados que van camino a la modernidad en todas las sociedades, sino que la configuración de la modernidad capitalista está constituida por dicha multi-temporalidad, aún en las sociedades auto-proclamadas más avanzadas, ya que los procesos de modernización capitalista implican una necesaria segregación económica-social para el despliegue de sus capacidades de acumulación. Esta doble condición: cultural y social, que es explícita en el contexto latinoamericano pensado por García Canclini, no es un proceso que le sea propio y exclusivo a la configuración geopolítica de lo global, sino que está presente en todas las sociedades que se han pensado de alguna forma modernas y han entrado al ritmo del capitalismo. Y es justamente esta conciencia multi-temporal la que vehiculizan gran parte de las producciones cinematográfica-audiovisuales de comunidades identitarias no-hegemónicas frente a las comunidades identitarias hegemónicas.

Este proceso tiene como centro el problema de la hidridización cultural¹⁵. García Canclini lo utilizó hacia finales de los años ochenta para desjerarquizar las nociones raciales dentro del discurso predominante en el concepto de mestizaje, asimismo del valor religioso y tradicional que se aloja en el concepto de sincretismo y, por último, para despojar al propio concepto de hibridez de su carácter biologicista, indeterminado y sin identidad. Lo híbrido no referirá a unas prácticas culturales que ganan

¹³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF, Editorial Grijalbo, 1989. P. 73.

¹⁴ Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, *New Left Review* I, Número 144, 1984 (marzo-abril), p. 105. Traducción del autor.

¹⁵ Como recordaba Rita de Grandis, ya en 1928 Robert Park —sociólogo de la Universidad de Chicago—, “hablaba de «híbrido cultural», específicamente refiriéndose al fenómeno de migración humana y al estatuto de individuo marginal. [...] Este «hombre marginal» vive y comparte íntimamente tradiciones de diferentes sociedades; su conflicto es de «orden mental», entre un yo escindido —el viejo— [...] y el nuevo yo, que comporta la incorporación de nuevas pautas culturales”, véase: Rita de Grandis, “Incursiones en torno a hibridación. Una propuesta para discusión: De la mediación lingüística de Bajtin a la mediación simbólica de Canclini”, *Acta del XIX Latin American Studies Association Congress-LASA*. Washington-DC, 1995 (28-30 de septiembre), s/n pp. Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/grandis.html>

su densidad reflexiva por mayores grados de indeterminación, sino que es una construcción determinada y específica que se va separando de prácticas existentes —las que ya son híbridas—. Este inscribe su concepción sobre la hibridación en lo que llama «los desatendidos» de las prácticas culturales populares, es decir, aquellas que generan formas profundamente contaminadas en sus formatos, formas y discursos, que rompen con la lógica binaria de la producción cultural heredada de los paradigmas modernos. “Es en esos escenarios donde estallan más ostensiblemente todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico, tradicional/moderno) para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y nacionales, requieren otros instrumentos conceptuales”¹⁶.

La hibridación entendida así sería incompatible con la posibilidad del habla subalterna en los términos planteados por Spivak; sin embargo, comparten un elemento sustancial: «la heterogeneidad y complejidad de la identidad», porque la identidad como problema del presente se ubica en una tensión “entre el discurso constructivista de los estudios culturales y las doctrinas fundamentalistas de los movimientos étnicos o nacionales”¹⁷; los primeros “conciben las identidades como históricamente constituidas, imaginadas y reinventadas, en procesos constantes de hibridación y transnacionalización, que disminuyen sus antiguos arraigos territoriales”¹⁸; mientras que dentro de los segundos, “encontramos tendencias obstinadas en concebir cada identidad como un núcleo duro y compacto de resistencia; por eso, exigen lealtades absolutas a los miembros de cada grupo y satanizan a los que ejercen la crítica o la disidencia”¹⁹. Esta tensión se cristaliza en las propias imágenes de las piezas audiovisuales indígenas, ya que por su carácter no-hegemónico intentan resolver en un mismo gesto la afirmación de un nosotros que, generalmente busca una esencia perdida, pero esta se transforma en profundamente problemática. Cuestión que en cierta medida es fundacional y un distintivo estético de las películas y piezas audiovisuales indígenas.

Si el problema del esencialismo se aloja en el centro de las propias comunidades, podría pensarse que estas prácticas de hibridación se acercan más al concepto de «híbrido cultural» que realizó en los años noventa Homi K. Bhabha, que puso el acento en los colectivos iniciales y su ejercicio de diferenciación y no en el devenir propio de la hibridación a causa de la interacción cultural. “La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica”²⁰. El «híbrido cultural» de Bhabha es fundamentalmente una excepcionalidad histórica-cultural en el enfrentamiento activo de lo que llama minorías para inscribirse en el presente, donde las prácticas culturales usan lo tradicional y el pasado en un ejercicio de re-escenificación de estos, que termina por limitar cualquier posibilidad de acceso directo a ese pasado o tradición al estar determinado por «otras temporalidades culturales inconmensurables» para el propio colectivo. La figura sustancial de lo híbrido para Bhabha se encuentra en la frontera: “los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictuales; pueden confundir nuestras definiciones de la tradición y la modernidad; realinear los límites habituales entre lo privado y lo público, lo alto y lo bajo, y desafiar las expectativas normativas de desarrollo y progreso”²¹.

Es dentro de este marco problemático donde las producciones indígenas se debaten en estas dos dimensiones de lo híbrido: por un lado, como el resultado procesual insalvable del contacto cultural (como propone García Canclini); por el otro, como la puesta en evidencia en momentos específicos de fracturas históricas preponderantes (como propone Bhabha). No obstante, la irrupción de lo híbrido

¹⁶ *Ibíd.*, 163.

¹⁷ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México D.F.: Editorial Grijalbo, 1995. P. 92.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial Ediciones, 2007. P. 18-19.

²¹ *Ibíd.*, 19.

supone pensar ese escenario multicultural anclado al de interculturalidad, en el neologismo multi-interculturalidad, ya que al mismo tiempo que se reconoce un espacio de convivencia entre distintos colectivos identitarios culturales en sus pretensiones de diferenciación, lo intercultural hace hincapié en la inevitable relación entre dichos colectivos, puesto que “la mayor parte de las situaciones de interculturalidad se configura hoy no solo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman”²².

Desplazamiento: imágenes contra-etnográficas

Downey instaló una posibilidad operativa y estratégica junto a las comunidades indígenas, experiencia que fue imitada en el contexto de la Amazonía por varios proyectos desde mediados de los años ochenta, los que se abocaron a construir una auto-imagenería cinematográfico-audiovisual²³. Entre ellos se encuentra Mekaron Opoi D'joi [El que crea imágenes] en las comunidades kayapo Metuktire y Mekrangnoty en el Estado amazónico de Pará (Brasil), que fue coordinado por Mônica Frota junto a los antropólogos Renato Pereira y Luis Rios entre 1985-1987 que dio cuerpo al documental *Taking Aim* (1993). También Kayapo Video Project impulsado por el antropólogo estadounidense Tarence Turner desde 1990 y Video nas Aldeias-VNA [Video en las Aldeas] realizado por el antropólogo franco-brasileño Vincent Carelli (París, 1953) y la antropóloga brasileña Virgínia Valadão (San Pablo, 1952-Amazonía, 1998) al interior de la organización no gubernamental Centro de Trabajo Indígena en San Pablo-Brasil desde 1986²⁴.

Esta experiencia superó los límites a los que llegó Downey, el objeto ya no era establecer un pacto puntual en la creación de uno o más videos, sino que el VNA buscó construir las condiciones productivas para que las propias comunidades produjeran en las condiciones que considerarán pertinente sus piezas audiovisuales. El proyecto renuncia al centro normativo de los saberes occidentales coloniales, renunciando a los privilegios de los colectivos sociales marco de los que proceden esos mismos saberes, para ceder el lugar de su habla para el habla de otro —en una forma particular del *vertreten* marxiano repuesto por Spivak²⁵—. Para ello generaron un programa de aprendizaje de tecnologías audiovisuales dentro de las propias comunidades indígenas, que tuvo su primera experiencia con el pueblo Nambikwara. La metodología inicial se sostuvo en el trabajo colectivo junto a todos los miembros de la comunidad que quisieran participar durante un mes, donde se establecían distintas etapas de trabajo colectivo desde el guión hasta la post-producción de la pieza de video. A partir de 1995, el VNA ha devenido tanto en una escuela audiovisual móvil como en una activa productora, donde se ha establecido un pacto productivo a lo largo del tiempo con las comunidades y es responsable de difundir y exhibir esos trabajos primero dentro y después fuera de los límites de la Amazonía.

1044

²² Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, p. 109.

²³ Junto con estos proyectos apareció casi en paralelo el primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en 1985 en Ciudad de México, instancia que fue aprovechada para crear el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas-CLACPI. Actualmente la palabra consejo fue reemplazada por coordinadora. Inicialmente fue una iniciativa impulsada por cineastas documentalistas dedicados a temáticas de los pueblos indígenas, pero en la actualidad está compuesto principalmente por organizaciones sociales indígenas. El festival no tiene un lugar fijo para su realización, rotando por distintas ciudades de Latinoamérica, tampoco tiene una periodicidad anual, hasta la fecha se han realizado doce ediciones.

²⁴ El pueblo Kayapo ha tenido uno de los papeles más importantes en la configuración de estas prácticas audiovisuales indígenas y, principalmente, en la lucha política-social al interior de Brasil. Ocupando una gran extensión de tierra dentro de la amazonía sur, una de sus aldeas en 1987 recibió a un equipo de grabación de Granada Televisión-Gran Bretaña, a los que les pidieron como retribución la implementación de equipos videográficos para la comunidad, con los que ellos mismos grabaron sus asuntos rituales y políticos, herramientas fundamentales para presionar al Estado brasileiro, véase: Shotat y Stam, *ibíd.*, p. 57.

²⁵ Spivak, *ibíd.*, pp. 309-313.

En su catálogo de más de 90 producciones hasta la fecha, más de la mitad han sido producidas exclusivamente por realizadores indígenas de veintiocho pueblos distintos. Actualmente treinta y cuatro realizadores indígenas están asociados directamente con el VNA, entre directores, camarógrafos, sonidistas y profesores audiovisuales comunitarios. El VNA se ha proyectado tanto como una herramienta política de representación de los pueblos indígenas frente al Estado y sociedad brasilera, como de la colectivización de la identidad dentro de los distintos pueblos indígenas que habitan la Amazonía, “el proyecto pretende contribuir a este movimiento, poniendo a disposición de los pueblos indígenas la oportunidad de un diálogo adaptado a sus formas de transmisión cultural. El objetivo era poner a disposición el uso de los medios de comunicación de vídeo a un número cada vez mayor de comunidades indígenas, promover la apropiación y manipulación de su imagen de acuerdo con sus proyectos políticos y culturales”²⁶.

Entre los proyectos, realizados solamente por el equipo de producción del VNA, se encuentra *A Festa da Moça* [La fiesta de la chica] (1987), de Carelli, centrado en el ritual de iniciación femenina en la comunidad Nambikwara y las reacciones de estos ante sus propias imágenes. Tras este el propio Carelli realizó *Pemp* (1988) en el pueblo Gavião-Parakatejê, *Boca livre no Sararé* [Boca libre en Sararé] (1992), junto a Virgínia Valadão y Maurizio Longobardi, también centrado en el pueblo Nambikwara, entre otras piezas audiovisuales. Junto con ello, ha realizado la serie educativa compuesta de diez capítulos para la renovación curricular del programa escolar y presentada por el líder político Ailton Krenak. Shohat y Stam han destacado que este diálogo constante en las películas de Carelli sobre las formas de representación y auto-representación es el elemento constitutivo para minar la doble relación jerárquica que han establecido los científicos occidentales con los pueblos indígenas: ciencia-cámara. A propósito de *O Espírito da TV* [El espíritu de la TV] (1990), proyecto que hizo con el pueblo Wajãpi, estos han planteado que “a los que se les acaba de enseñar qué es una televisión reflexionan sobre los diferentes usos del video para ponerse en contacto con otras tribus y defenderse contra la invasión de los agentes federales, los buscadores de oro y los maderos. [...] los Waipai piden a los cineastas que oculten su debilidad del mundo exterior; «exagera nuestra fuerza —dicen— para que los blancos no ocupen nuestra tierra»”²⁷.

1045

En este contexto, resulta una de las piezas más significativas a la hora de exponer el proceso complejo y problemático de la auto-representación dentro de las comunidades indígenas, *A arca dos Zo'é* de Carelli y Tilkin Gallois. La pieza es una documental de un evento muy particular: la grabación de un video por parte de Wai Wai —importante dirigente indígena wajãpi en las luchas contra el Estado brasileño— y un equipo de grabación del pueblo Wajãpi en el pueblo Zo'é. Ambos pueblos antes de la grabación nunca habían tenido contacto directo, solo los wajãpi los habían «conocido» a través de un video realizado anteriormente por VNA.

La pieza se sostiene en la exposición de una triple mediación, 1) la de Carelli documentando el ejercicio de documentación que realizan los; 2) la de los wajãpi documentando a los zo'é para mostrar esas imágenes en su comunidad; y 3) la de las imágenes del VNA sobre el imaginario-espectativas que Wai Wai se construyó de las imágenes de los zo'é que había visto por televisión. Lo que Paulo Paranagua ha llamado un ejercicio de «miradas cruzadas» donde la diferencia que articularía toda experiencia etnográfica, es decir, ese conocer-estudiar-sistematizar al otro, ya no se fija en la mirada normativa etnocéntrica de Occidente, porque el pivote discursivo se haya entre esos dos pueblos que buscan reconocerse/diferenciarse en el otro, “el exotismo se desplaza, por lo menos a nuestros ojos, porque las diferencias adquieren entre ellos un relieve que contrasta con nuestra aprehensión común de las etnias indígenas”²⁸. La mirada occidental no es el sujeto privilegiado, no es el espectador imaginado por y para esas imágenes.

²⁶ Dominique Gallois y Vincent Carelli, “Video y Diálogo Cultural – Experiencia do Proyecto Video nas Aldeias”, *Horizontes Antropológicos*, Año 1, Número 2, 1995, p. 62. Traducción del autor.

²⁷ Shohat y Stam, *ibíd.*, 56.

²⁸ Paulo Paranagua, ed., *Cine documental en Latino América*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003. P. 408.

La pieza comienza con una serie de planos del equipo de Wai Wai grabando distintas actividades del pueblo Zo'é y de participar-dialogar con estos sobre sus actividades cotidianas. Pero son diálogos que no escuchamos, ya que la secuencia está protagonizada por la voz en *off* de Wai Wai reflexionando sobre las imágenes que este había visto en televisión de ellos y la motivación de hacer sus propias grabaciones de los zo'é para su comunidad. Asimismo, se explora en las diferencias y similitudes, él dice: «Ellos son distintos porque andan desnudos pero el color de las pieles es igual al de la nuestra». Tras esto se muestra un baile ritual nocturno de la comunidad zo'é, que es protagonizado principalmente por un hombre mayor y aparece fugitivamente un camarógrafo wajãpi grabando con una pequeña cámara de video. Esta secuencia se completa mientras vemos a Wai Wai contándole a personas de su comunidad su experiencia con los zo'é. Así estas imágenes que inicialmente se mostraban como el registro directo de su experiencia, se transforman en imágenes que rememoran su experiencia, cambiando su función narrativa, ya que refieren a un tiempo ya pasado, pero también transformando su función discursiva, las imágenes también pueden contener su propia memoria oral que comparten con la comunidad.

La pieza muestra, el punto de vista de los wajãpi en los procesos de diferenciación entre ambos colectivos mediados por la proximidad del contacto con el Estado y sociedad brasileña —sumado a los científicos occidentales—: los wajãpi habían sido «contactados» hace más de veinte años, mientras los zo'é recientemente en la época de grabación del video.

El concepto fundamental que establecería la diferencia se cristalizaría en algunos diálogos de Wai Wai que trata sobre la desnudez de los zo'é, este parece haber incorporado el pudor o vergüenza frente a sus genitales como un elemento que estructura su individualidad. Pero Carelli no busca solo dar cuenta de la existencia de dicha diferencia, dado que a partir de ella se podría articular un discurso esencialista de «lo indígena», donde los zo'é estarían más cerca del «verdadero ser» indígena y los wajãpi están contaminados por Occidente y, por ende, más lejos de su verdadera esencia, lo que provocaría que los segundos podrían encontrar en los primeros sus «formas ancestrales» o «formas primigenias». Por ende, el propio quehacer de las imágenes audiovisuales de los wajãpi serían parte estructural de ese divorcio y, con ello, no serían vehículos válidos y efectivos del «verdadero ser» indígena. Por lo contrario, lo que Carelli desea instalar es que las imágenes audiovisuales en el presente son primero que todo un espacio de intercambio y colectivización necesario para los pueblos de la Amazonía, un espacio de reconocimiento en el otro.

Tras la secuencia inicial de remembranzas, Carelli va describiendo el encuentro entre el equipo de grabación y los zo'é a través de un montaje paralelo, entre la experiencia grabada y el informe que hace Wai Wai a los integrantes de su comunidad. Esto comienza desde el mismo momento en que los wajãpi se bajaron de la avioneta, aquí la primera cosa que dice Wai Wai es que él también es indígena y, a su vez, una de las primeras cosas que le preguntan es si él también caza a los monos de los árboles. Nuevamente, lo fundamental no se encuentra en lo diferente sino en lo similar.

Esta doble narración se complejiza cuando Wai Wai ya no solo les cuenta, sino que les muestra a los integrantes de su comunidad las imágenes que grabó de los zo'é, que Carelli articula en una secuencia en que se muestra como cocinan un mono, a través de un *record* de imagen sobre imagen, es decir, desde el plano de la pieza documental sobre el mismo plano, pero dentro de un monitor de televisión que están viendo los wajãpi. Aquí Wai Wai comenta: «Vean los sartenes de ellos son idénticas al tiempo de nuestro creador». La pieza se transforma en una serie de momentos de dobles reconocimientos en el otro y de aprendizaje de sus lógicas de subsistencia, de todas las aptitudes, herramientas e inteligencias necesarias para subsistir en la selva.

En la segunda mitad de la pieza los wajãpi les enseñan la tecnología de la televisión y las imágenes que ellos han grabado a los zo'é, de la misma forma que el VNA habían hecho con ellos mismos en 1990 en *O Espírito da TV*. La secuencia comienza con la invitación que Wai Wai le hace a un anciano del pueblo a que vaya a ver las grabaciones —la misma persona que protagoniza el baile ritual

al inicio de la película—, ambos se acercan a un grupo de personas de espaldas viendo la televisión, el anciano aún no las ha visto, pero escucha las risas de los espectadores, este observa desde lejos y Wai Wai le explica de qué se trata esa tecnología. Así aquellos que habían sido objeto de la cámara se transforman en sus propios espectadores, como también lo fueron y son los wajãpi. Ambas comunidades se han constituido en espectadores de otros y de ellos mismos. La situación de espectadores posibilita a Carelli hacer una serie de falsos *racord* espaciales ocupando el monitor de televisión como vínculo entre las dos comunidades, ambas —en tiempos distintos— están viendo las mismas imágenes, compartiendo un mismo imaginario. Este recurso narrativo conecta simbólicamente a ambas comunidades y se aprovecha de documentar las reacciones, inquietudes y perspectivas que provocan las imágenes en ambos colectivos.

Wai Wai es un doble o triple emisario que le da sentido a las imágenes que ven: a los zo'é, a los wajãpi y los espectadores externos a ambas comunidades, recuperando con ello la tradición oral que sustenta el aprendizaje de estas comunidades. Lo oral está encarnado en Wai Wai, dando cuenta que las imágenes necesitan ser explicadas y procesadas por la experiencia individual —aun cuando tengan voces en *off* o las imágenes estén subtitruladas—, para ser procesada por la comunidad.

Es una imagen necesariamente incompleta. La reflexividad estética sobre la condición oral de lo cinematográfico-audiovisual ha sido uno de los elementos centrales del despliegue significativo de las producciones indígenas, tanto ahí cuando se busca fijar-recuperar-reconstruir un idioma específico y su cosmogonía o, cuando se tiene que transformar las narraciones orales tradicionales en guiones, aquello que Eric Michaels caracterizó como «economías de información oral»²⁹. La oralidad además supone los límites de sentido y productivos de lo verosímil, ya que cuando la imagen pierde esa conexión con lo oral, se le presenta la querella de su impostura o renuncia a lo identitario.

Por su lado, las imágenes llevadas de un pueblo a otro funcionan como la propia avioneta que le permite viajar a Wai Wai y al equipo de grabación wajãpi desde su pueblo hasta la comunidad zo'é, ya que cruzan los grandes ríos y masas de agua que componen el complejo hidrográfico del Amazonas. Trasciende el espacio para conectar a pueblos que de otra forma se enfrentarían solos a la acción depredatoria de la producción técnica estatal y privada, local y global sobre el entorno de la Amazonía —con sus habitantes humanos, animales, vegetales, etcétera—.

La imagen es un vehículo de conexión identitaria entre comunidades diversas, para que reconozcan en ellos, en última instancia, procesos y conflictos comunes —temas que inundan el catálogo audiovisual del VNA—. Así, el sentido de lo que Carelli está poniendo en imágenes no es el proceso de aprendizaje de una tecnología, no son las particularidades del contacto de dos pueblos —aunque todo ello lo veamos—, sino las formas de articulación de una comunidad imaginada para que actúe como una comunidad política. Lo contra-etnográfico se manifiesta justamente cuando los individuos dejan de ser objeto del saber, para ser vehículos de lo político, “asumimos que las distancias geográficas, históricas y culturales que las separan podrían ser traspasadas por la circulación de imágenes, a través de las cuales los diferentes grupos se reconocerían para repensar y reorganizar, tanto sus semejanzas como sus diferencias”³⁰.

1047

²⁹ Eric Michaels, “Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information”, *Current Anthropology*, Volumen 26, Número 4, 1985, pp. 505-510.

³⁰ Gallois y Carelli, *ibíd.*, p. 63.

Emplazamiento: imaginar la identidad al interior de la Amazonía³¹

Pocos realizadores indígenas tienen una cuantiosa producción al interior del VNA, generalmente han dirigido una o dos piezas audiovisuales, una de esas excepciones es el realizador xavante Divino Tserewahú (Aldea de Sangradouro-Mato Grosso, 1974). Su primera realización fue *Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão* [Hepari Idub'rada, gracias hermano] (1998), es un autorretrato vinculado al proyecto del VNA como editor de videos, imágenes que aprovecha para ir mostrando su comunidad y la importancia del trabajo de auto-representación audiovisual para la articulación comunitaria. También ha realizado una serie de piezas dedicadas a las ceremonias rituales centrales de la cosmogonía xavante, *Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante* [Wapté Mnhõnõ, iniciación de un joven Xavante] (1999), *Wai'a Rini, O poder do sonho* [Wai'a Rini, el poder del sueño] (2001), *Daritizé, Aprendiz de curador* [Daritizé, aprendiz de curandero] (2002), esta última tiene la particularidad de que no fue realizada en su propia comunidad, sino que junto a los xavantes de la Aldea Nueva ubicada en la reserva indígena de San Marcos-Mato Grosso. También realizó la pieza *Vamos à luta!* [¡Vamos a luchar!] (2002), donde grabó un acto político del pueblo Makuxi, para conmemorar los veinticinco años de lucha por el reconocimiento de la reserva Raposa Sierra del Sol-Roraima como reserva indígena.

Tserewahú en *Tsõ'rehipãri, Sangradouro* (2009), hace una pequeña crónica sobre los efectos en la actualidad del contacto entre su comunidad y el Estado brasileño, tras su política de ocupación de la Amazonía bajo el gobierno de Getulio Vargas en 1943. La pieza audiovisual se organiza en cuatro módulos-problemas de la comunidad: religión-educación, trabajo, alimentación y rituales y está articulada con diferentes entrevistas entre Tserewahú y su padre y en menor medida con otros integrantes de la comunidad. El padre es uno de los testigos del primer plan de integración llevado a cabo por el Estado brasileño mediante una orden salesiana durante los años setenta. La organización religiosa que se emplazó en las proximidades de la aldea xavante de Sangradouro, tenía como principales objetivos la reconversión religiosa al catolicismo de los xavantes, la alfabetización al portugués y la educación en el trabajo agrario, para volver productivos a los xavantes, en lo que se podría entender como un proceso de modernización a micro-escala. Esta intervención religiosa se concentró en los niños y jóvenes de la aldea, uno de ellos era el padre de Tserewahú.

La película articula tres registros temporales de imágenes cinematográfica-audiovisuales distintas. 1) La propaganda estatal brasileña en el proceso de ocupación de los territorios de la zona central de Brasil, es decir, principalmente la Amazonía y en específico del pueblo Xavante. Material de finales de los años cuarenta. 2) Los registros documentales de la orden salesiana en su trabajo de intervención en la aldea de Sangradouro. Material de finales de los años cincuenta en adelante. 3) Las imágenes del registro realizado por Tserewahú en el presente, sobre los efectos del proceso de hibridación cultural devenidos del contacto con los «blancos» —denominación que se le da a los brasileiros en la comunidad—. Estos tres registros temporales están al servicio de exponer las transformaciones sociales y siendo la memoria visual de la comunidad, construyendo un relato que sitúa, 1) origen: los primeros contactos donde la relación es de pura exterioridad con los otros en los registros de los años cuarenta; 2) contacto: donde el contacto es permanente y estable en que emerge la relación intercultural de dominación y hegemonía en la intervención monástica; 2) hibridación: cuando

1048

³¹ Desde mediados de los años noventa el VNA ha impulsado con fuerza las producciones hechas completamente por las comunidades, una de las primeras producciones fue *Jane Moraita, Nossas festas* [Jane Moraita, nuestras fiestas*] (1995), de Kasipirinã (Wajãpi), tras esta podemos encontrar, *SOS Rio Xingu* (1996), de Whinti Suyá (Kisêdjê), *Já me transformei em imagem* [Ya me transformé en imagen] (1998), de Zezinho Yube (Hunikui-Kaxinawá), *Monygo, O Sonho de Maragareum* [Monygo, el sueño de Maragareum] (2000), Karané Ikpeng, Kumaré Ikpeng y Natuyu Yuwipo Txicão (Ikpeng), *Marangmotxíngmo Mirang. Das crianças Ikpeng para o mundo* [Marangmotxíngmo Mirang. De los niños Ikpeng para el mundo] (2001), de Natuyu Yuwipo Txicão. *Dançando com cachorro* [Bailando con el perro] (2001), de Isaac Pinhanta, *Imbé Gikegü, Cheiro de pequi* [Imbé Gikegü, perfume de pequi] (2006), de Tamukã Kuikuro y Maricã Kuikuro (Kuikuro), *A gente luta mas come fruta* [La gente lucha, pero come fruta] (2006), de Isaac Pinhanta y Wewito Piyãko (Ashaninka), entre muchas otras.

la cosmogonía xavante ya ha sintetizado esa interacción y lo ha transformado en su forma particular de habitar el presente.

A pesar de señalar estos tres momentos epocales, la película no genera una estética nostálgica indigenista, en el sentido de sublimación del pasado como lo perdido que se desea recuperar. Esta comienza con la proyección de los registros documentales sobre la intervención religiosa en la pared de una casa, un anciano en penumbras observa la película junto a unos niños sentados en la tierra. Después, Tserewahú comentan con su padre las filmaciones mientras se oyen comentarios de niños de que las imágenes son viejas. A continuación, se contextualiza la narración a través de los reportajes cinematográficos brasileiros sobre el sobrevuelo de las zonas del pueblo Xavante y la necesidad de «conquistar el salvaje oeste», además de mostrar el contacto entre los primeros expedicionarios y «los codiciosos indios» —frases que se expresan en voz en *off* en el material que usa Tserewahú—. Para, finalmente, a través de un fundido encadenado de dos vistas de la aldea de Sangradouro —de los años cuarenta y una del presente— el cual es acompañado en la banda sonora por la canción *Eye of the tiger* [Ojo del tigre] (1982), de Survive. Las imágenes se introducen en el presente de la aldea, donde Tserewahú se muestra a él mismo subiendo el volumen de la canción en un gran equipo de sonido, que acompaña un partido de fútbol, imágenes de automóviles, antenas parabólicas, conexiones eléctricas, etcétera. En esta corta secuencia, instala el proceso de hibridación cultural xavante, que renunciando al orden cronológico y a la homogeneidad del tratamiento audiovisual —por ejemplo, las formas en que se exhiben las imágenes en la pared— componen una totalidad de su imaginario simbólico contemporáneo

A partir de ahí la pieza desplegará las diferentes entrevistas que Tserewahú le hace a su padre. La primera de ellas es mientras caminan —junto a otros miembros de la comunidad y el equipo de grabación— hacia la iglesia de la congregación salesiana, donde van narrando las formas en que la comunidad se incorporó a la misión católica. Este relato está acompañado con las imágenes de archivo de la misión. Además, como contrapunto muestra una entrevista en la actualidad a uno de los monjes de la orden salesiana que relata el punto de vista de la congregación sobre el proceso, construyendo una narración de confrontación a través de la edición sobre el proceso de integración de la comunidad al Estado brasileiro. Tserewahú no solo muestra a los ancianos de la aldea sino a sí mismo grabándolos. La secuencia repone simbólicamente el recorrido que la comunidad tuvo que hacer —y estos propios ancianos— desde la aldea hasta la misión, como estrategia de supervivencia contra el hambre y los siglos de conflictos armados con el Estado brasileño y los «blancos». Así, dar el paso hacia la congregación fue una estrategia —según los ancianos— para que la comunidad no desapareciese.

Pero tampoco es una pieza que haga una apología de la promesa civilizatoria estatal, la supervivencia trajo consigo una serie de conflictos en el presente, que tienen en crisis a la propia comunidad. Por un lado, la alta cesantía en la comunidad contrasta con una serie de grandes predios de cultivo de soja que cercan al pueblo. El padre en vez de verlos como una amenaza ecológica o social para la selva y la comunidad, supone como algo que ellos no son capaces de hacer, porque carecen de las habilidades y capacidades. Este choque también se expresa en el tema alimentario, donde los jóvenes de la comunidad han cambiado completamente las maneras de entender su propia subsistencia, comprando comida importada desde los centros urbanos que es comercializada en una pequeña tienda dentro de la aldea. Lo mismo ocurre con el conflicto entre las danzas rituales-tradicionales efectuadas por los ancianos y algunos jóvenes de la comunidad, frente a los bailes de un grupo de adolescentes que están mezclando sus bailes con otro tipo de música y movimientos, como forma de entretenimiento.

Como la figura de Wai Wai condensaba la función central que aún tiene la oralidad para la cosmogonía indígena, la figura del padre de Tserewahú cristaliza los conflictos y contradicciones que dentro de esa cosmogonía tienen los procesos de hibridación. Un anciano que siendo católico es el defensor de las tradiciones de los xavantes y es el testigo privilegiado que Tserewahú construye para —en palabras de otro anciano de la comunidad— grabar cosas del pasado que están muriendo. Lo central de la pieza en relación a la pregunta por la identidad radica en la exposición de los rápidos procesos de

hibridación cultural. Desde esos abuelos xavantes que vivieron el primer contacto como adultos y que están muertos, el padre xavante católico que vivió el contacto como niño y cambió su organización social y de trabajo, el hijo —Divino Tserewahú— realizador audiovisual que expone críticamente los procesos sociales acaecidos dentro de la comunidad y, finalmente, nietos que generan nuevas formas híbridas desde el imaginario xavante en los nuevos bailes.

Después del contacto: modernidades indígenas

Ambas piezas nos enfrentan al estado inicial de un proceso de modernización cultural de un colectivo específico; es decir, una forma específica de habitar el tiempo presente con una dimensión histórica, lo que podríamos denominar provisoriamente «modernidades indígenas», aquel proceso mediante el cual ciertas comunidades y pueblos han vuelto a habitar el tiempo presente del cual fueron excluidos —como si las transformaciones del capitalismo expansivo solo tuvieran una relación de exterminio con su mundo y cosmogonía—. El presente irrumpe como una medida de tiempo que reorganiza y desnaturaliza el relato de un tiempo mítico de origen que comúnmente se desarrolló al interior de estas comunidades. La conciencia de presente, de ese estar-ahí, ha provocado una transformación de la relación de estos colectivos con los procesos coloniales y de ocupación que han vivido. El reclamo por poder vivir y determinar la ordenación significativa del tejido simbólico y de significación de su propio presente es aquello que ha devenido en las formas específicas en que la modernidad se ha asentado en sus imaginarios colectivos. De forma esquemática, se podría plantear que: lo moderno no es otra cosa que el proyecto de determinar las formas de organizar el ahora —esto se filtra en el comentario de los niños sobre que las imágenes son viejas en *Tsõ'rehipãri, Sangradouro*—. Ya no existe esa temporalidad ancestral que fluye a través de los cuerpos, en un flujo mítico que genera una totalidad del devenir, el individuo puede reconocer que le pertenece a lo pretérito.

1050

Este volver a habitar el presente no necesariamente implica una ratificación de aquello que Guy Ginsburg definió como el «contrato fáustico», donde la propia infraestructura socio-económica que soporta el acceso a las tecnologías videográficas implicarían el asalto final contra su cultura³², que se consumaría en la figura del «indígena *high tech*», que James C. Faris entendía como la consumación de la desaparición de su identidad cultural y el triunfo del capitalismo, que los transformó en un nicho de mercado en la aldea global³³. Esta perspectiva entiende, por un lado, que el origen de «lo indígena» está determinado por su anclaje al origen y; por otro, en la virginidad frente al contacto con otros colectivos y sustancialmente las sociedades capitalistas. Pensado así, toda identidad cultural que ha visto cómo el capitalismo transformó sus condiciones de existencia ha consumado su desaparición y que en lo central el capitalismo responde —aún en la actualidad— a un proyecto étnico específico, que vendría a ser eurocéntrico. Todas las otras identidades culturales del mundo que viven en el capitalismo han sido extirpadas de la faz de la tierra, lógica que sigue pensando en la superioridad racial/civilizatoria eurocéntrica y, a su vez, que existiría algo así como Occidente y Europa en una entidad identitaria homogénea. Dentro de esto, lo indígena sigue pensándose como una identidad congelada en el tiempo, para ratificar su condición de alteridad y otredad. En ellas tampoco se reconoce —y menos a sus individuos— un rol activo en el proceso de contacto intercultural, ya que pervive el prurito freudiano racializado de que serían la expresión cultural de un estado de infancia, donde no es posible que acontezca el trauma que edifique el ello, el yo y el súper yo de los individuos y de la comunidad. Así, serían comunidades que no pueden llevar a cabo un dispositivo intelectual colectivo que sintetice la violencia estructural del contacto.

³² Guy Ginsburg, “Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village”, *Cultural Anthropology*, Volumen 6, Número 1, 1991, p. 96.

³³ James C. Faris, “Anthropological Transparency: Film, Representation, and Politics”, en Peter Ian Crawford y David Turton, eds., *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992. Pp. 171-182.

Ahora bien, como estamos entendiendo el concepto de «modernidades indígenas», tampoco refiere exactamente a aquello que David D. Gow definió como «modernidad indígena» que entiende como el resultado del proceso en que estas comunidades y pueblos han revaluado y replanteado las formas de desarrollo «económico social» local al interior de los estados nacionales, teniendo como caso de estudio tres comunidades nasa en el valle del Cauca en Colombia —después de una catástrofe natural en 1994—. Donde este identifica que ese contra-discurso frente al desarrollo moderno es posible porque se pueden encontrar «ciudadanos culturalmente diferenciados»³⁴, los que fueron capaces de modelar a partir de su historia, intereses y expectativas de reasentamiento y reconstrucción de sus colectividades a través de la propia lógica del desarrollo social-económico impulsado por el Estado colombiano.

Por nuestro lado, entendemos que el discurso del desarrollo que fue útil para la articulación política de los pueblos nasa en esos eventos específicos, no deberían ser el punto de partida necesario para pensar una densidad modernizadora dentro de alguna cosmogonía indígena particular —en la figura de habitar el presente—, sino que las formas de la modernidad social de estas colectividades se articulan cuando devienen en una comunidad política dentro de las sociedades marco que las alojan o con las que se relacionan. El concepto de comunidad política es central, en la medida en que el concepto de sujeto no está en el centro de la mayoría de estos colectivos identitarios, los individuos tienden a ser vehículos de lo colectivo, ya que no existe una separación necesaria y *ex profesa* entre el yo y la comunidad. Esa comunidad política deviene de la relación comunicativa que vehiculiza la imagen audiovisual, ya que la comunidad se vuelca, imagina e idealiza en el lenguaje y en ella encuentra su ser-ahí³⁵.

Esto se ha cristalizado en un rasgo estético que es compartido por diferentes formas de audiovisualidad indígena a nivel global o de ese Cuarto Cine que bautizó Barry Barclay³⁶ y que lo diferenciaría de otras prácticas no-indígenas. Las comunidades están comprometidas en la producción, esta se transforma en una tarea equivalente al cuidado de forma colectiva de los niños o de los procesos productivos de la comunidad. La cooperatividad deviene en una estética donde el yo no fija el discurso estético, sino que lo vehiculiza. Esta comunidad política se expresa de forma evidente en *A arca dos Zo'é*, cuando identificábamos esa configuración de una comunidad imaginaria indígena amazónica. Pero, también, en cómo Divino Tserewahú muestra en *Tsõ'rehipãri, Sangradouro* la planificación junto a su padre y otros ancianos de algunas secuencias completas que van a grabar.

Pero también, la modernidad emerge en la conciencia de que la identidad es un problema a resolver en el presente y no es un elemento dado desde un origen. La respuesta occidentalizada a la identidad cultural fue el proyecto de la construcción de los estados nación, los que aún en el escenario transnacional del capitalismo cumplen un rol de mediación entre las energías globales y los contextos locales. El proceso en que estas comunidades indígenas reflexionan sobre qué es aquello que los definiría en relación a las transformaciones acaecidas después del contacto, es la forma en que han intentado responder al desafío moderno de la identidad colectiva e individual, es decir, cómo su cultura define las formas en que los individuos sintetizan las influencias culturales en las cuales habitan. Esto se expresa de forma evidente en las formas de hibridación audiovisual que se despliegan en *Tsõ'rehipãri, Sangradouro*, pero también en la promesa de una identidad que trasciende la comunidad específica en *A arca dos Zo'é*. En este sentido, la extinción cultural o «el asalto final» a una forma específica de habitar el mundo, solo depende de la capacidad que tiene ese colectivo de sintetizar de forma particular los embates de la modernización de sus imaginarios; es decir, si son disueltos y transformados en pequeños fósiles en el tiempo que emergen fantasmagóricamente en los colectivos marco, o si deviene

³⁴ David D. Gow, *Replanteando el desarrollo: modernidad indígena e imaginación moral*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2010. Pp. 17-29.

³⁵ Jean-Luc Nancy, *La comunidad desbordada*, Madrid, Arenas Libros, 2001. Pp. 36-43.

³⁶ Barry Barclay, “Celebrating Fourth Cinema”, *www.maoricinema.com*, 2014. Disponible en: <http://www.maoricinema.com/wp-content/uploads/2014/02/BarclayCelebratingFourthCinema.pdf>

en procesos evidentes de hibridación cultural como en el caso xavante, donde la identidad es algo que se relata y una construcción que no se detiene.

Bibliografía

- Anderson, Perry, "Modernity and Revolution", *New Left Review I*, Número 144, 1984 (marzo-abril). Pp. 96-113.
- Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial Ediciones, 2007.
- Barclay, Barry, "Celebrating Fourth Cinema". *www.maoricinema.com*, 2014, s/n pp. Disponible en: <http://www.maoricinema.com/wp-content/uploads/2014/02/BarclayCelebratingFourthCinema.pdf>
- Baumann, Gerd, *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- De Grandis, Rita, "Incursiones en torno a hibridación. Una propuesta para discusión: De la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de Canclini", *Acta del XIX Latin American Studies Association Congress-LASA*. Washington-DC, 28-30 de septiembre 1995, s/n pp. Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/grandis.html>
- Fabian, Johannes, *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York, Columbia University Press, 1983.
- Frota, Mônica, "Taking Aim: The Video Technology of the Cultural Resistance", en Michael Renov y Erika Suderburg, eds., *Resolutions: Contemporary Video Practices*, Mineapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1996. Pp. 258-282.
- Faris, James C., "Anthropological Transparency: Film, Representation, and Politics", en Peter Ian Crawford y David Turton, eds., *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992. Pp. 171-182.
- Gallois, Dominique y Vincent Carelli, "Video y Diálogo Cultural – Experiencia do Proyecto Video nas Aldeias", *Horizontes Antropológicos*, Año 1, Número 2, 1995, pp. 61-72.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF, Editorial Grijalbo, 1989.
- _____. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México DF, Editorial Grijalbo, 1995.
- Ginsburg, Guy, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village", *Cultural Anthropology*, Volumen 6, Número 1, 1991, pp. 92-112.
- Gow, David D., *Replanteando el desarrollo: modernidad indígena e imaginación moral*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2010.
- Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel. Tomo 2*, México DF, Ediciones Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- Hall, Stuart, "Identidad cultural y diáspora", en Santiago Castro Gómez, Óscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides, eds., *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, CEJA, Instituto Pensar, 1999. Pp. 131-145.
- Jonsson, Hjorleifur, "Cracking up an Alligator Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony", *Journal of Surrealism and the Americas* Volumen 6, Número 1, 2012, pp. 61-86.
- Michaels, Eric, "Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information", *Current Anthropology*, Volumen 26, Número 4, 1985, pp. 505-510.
- Nancy, Jean-Luc, *La comunidad desbordada*, Madrid, Arenas Libros, 2001.
- Paranagua, Paulo, ed., *Cine documental en Latino América*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México DF, Siglo XXI editores, 2003.
- Shohat, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- Spivak, Gayatri C., "¿Puede hablar el subalterno?", *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, 2003 (enero-diciembre), pp. 287-364.