

Proyectar la memoria

Cine indígena mbya guaraní. Colectivo Ara Pyau

Lorenzo Gonzalez Baltazar¹

Resumen

Este trabajo se propone reconstruir los primeros pasos del colectivo de cine mbya guaraní Ara Pyau situado en Misiones, Argentina, que se nutre de la vasta experiencia del cine y video indígena de América Latina con la promoción de la asociación *Video Nas Aldeias* del Brasil. Al mismo tiempo, se caracterizan algunas estrategias de su cine documental a partir de las propuestas teóricas de Carl Plantinga, mediante un análisis del film *Una semilla de Ara Pyau*. Observamos la hibridación entre la ficción y la no ficción junto a otros recursos que advierten el ensayo de estrategias propias.

Palabras clave: cine indígena, video indígena, cine documental, Mbya Guaraní, Provincia de Misiones, memorias.

¹ Facultad de Arte y Diseño (FAyD) de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM)
lorenzoartes@gmail.com

Actualmente vive y trabaja entre Oberá y Buenos Aires. Es profesor y licenciado en Artes por la Facultad de Arte y Diseño (FAyD) de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Se desempeña como becario interno doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde 2020 y realiza el doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Investiga sobre procesos de memorias, identidades y género en las producciones artísticas visuales. Entre 2017 y 2018 fue becario auxiliar en Ciencia y Tecnología UNaM. Entre 2018-29 realizó la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del Concejo Inter-Universitario Nacional. Participa de congresos nacionales e internacionales y realiza publicaciones.

Fecha de recepción: 30/06/2025 — Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: GONZALEZ BALTAZAR Lorenzo (2025). "Proyectar la memoria. Cine indígena mbya guaraní. Colectivo Ara Pyau", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 22-37.

Project memory

Mbya Guaraní Indigenous Cinema. Ara Pyau Collective

Abstract

This work aims to reconstruct the early steps of the Mbya Guaraní Ara Pyau film collective, located in Misiones, Argentina. The collective draws from the vast experience of indigenous cinema and video in Latin America with the support of the Video Nas Aldeias Association from Brazil. At the same time, it seeks to characterize some strategies of its documentary cinema based on the theoretical proposals of Carl Plantinga, analyzing the film *Una semilla de Ara Pyau*. We observe the hybridization between fiction and non-fiction, along with other resources that allow for the testing of its own strategies.

Keywords: Indigenous cinema, indigenous video, documentary cinema, Mbya Guaraní, Misiones Province, memories.

*Txai, esto es cine de indio, es así que nosotros
vemos las cosas de la selva*²
Anciano Huni-Kui

Primeros pasos en la tierra colorada

Aunque el cine indígena comenzó a dar sus primeros pasos en 1966 con el pueblo Navajo (Diné) en Estados Unidos, gracias a la iniciativa liderada por Sol Worth, John Adair y Richard Chalfen, quienes instruyeron a estas comunidades en el uso de cámaras de 16 milímetros (Soler, 2017; Worth y Adair, 1970, 1972), las experiencias se fueron multiplicando a lo largo del continente, con focos de mayor desarrollo en México, Brasil y Bolivia. Sin embargo, este tipo de cine llega a Argentina recién a principios del nuevo milenio, como resultado de las iniciativas de organizaciones indígenas y de sus festivales independientes, pero también con el apoyo del gobierno de la provincia del Chaco, que en 2008 generó un espacio de formación audiovisual para pueblos indígenas (Soler, 2017).

La investigadora Soler destaca el momento de bonanza para la proliferación de medios de comunicación que marcó esa época, entre 2010 y 2017, tanto en Argentina como en la región. No fue sino hasta 2017, cuando la inversión económica fue menor y la atención mediática disminuyó, que se conformó el primer colectivo de cine en la provincia de Misiones, una región que cuenta con su propio Instituto de Artes Audiovisuales (IAAVIM), el cual fomenta producciones locales y nacionales en el territorio. Por lo tanto, el recorrido de Ara Pyau es diferente en varios aspectos.

Mi conocimiento sobre este colectivo comenzó a mediados de 2023, en el marco de una investigación doctoral en la que indago sobre las prácticas de memoria en las producciones artísticas mbya guaraní de la provincia. Establecí contacto por WhatsApp con Luz Duarte, una de las referentes del grupo, quien me facilitó el acceso a sus dos producciones. Sin embargo, no fue hasta octubre de 2024, durante el Festival de Cine Oberá en Cortos, que pude mantener la primera charla con el grupo. En ese festival se estrenó en Argentina el largometraje *A Transformação de Canuto* [La transformación de Canuto], dirigido por Ariel Kuaray Ortega y Ernesto de Carvalho. Catalogado como docuficción (más adelante analizaremos esta práctica), es una producción de Video nas Aldeias y Encuadramento Produções, realizada íntegramente en la comunidad de Tamanduá, Misiones, Argentina. Esta película marcó el primer paso que motivó la conformación del colectivo de cine Ara Pyau.

² “Txai, isto é cinema de índio, é assim que a gente vê as coisas da floresta” (Krenak, 2017, p. 323). Traducción del autor. *Txai*: en idioma Kaxinawá significa “más que amigos, más que hermanos”, “la mitad de mí que está en ti y la mitad de ti que está en mí”.

El rodaje de *Canuto* (como la nombran los miembros del colectivo Ara Pyau) fue la primera experiencia de realización cinematográfica que tuvieron los jóvenes mbya de Tamandú en 2016. La película utiliza como disparador la historia “mítica” de Canuto —un mbya que, en la década de 1970, se transformó en yaguareté según los relatos locales—, pero en realidad aborda principalmente la historia de la comunidad de Tamandú, con un enfoque particular en su líder, el Mburuvichá (cacique) Dionicio Duarte, abuelo de uno de los directores.

Esta producción brasileña es el resultado del trabajo de Ariel Kuaray Ortega, quien nació y vivió en la comunidad hasta su juventud, y creció escuchando la historia de Canuto y de su abuelo, quien fue el primer mbya en reunirse con autoridades nacionales (el dictador Lanusse) para solicitar el título de sus tierras ancestrales y llevar adelante una serie de estrategias políticas que mejoraron las condiciones de vida de los mbya y fortalecieron la lucha por sus derechos.

Un mbya que camina en la frontera

Es interesante observar el recorrido de las instituciones y las personas, así como sus relaciones, para entender cómo llega la realización audiovisual indígena a la provincia de Misiones. En primer lugar, Ariel Kuaray Ortega, de la comunidad Tamandú en esta provincia argentina, se radica en 2006 en Rio Grande do Sul, Brasil, donde comienza a asistir a los talleres de Video nas aldeias (VNA). Esta organización inicia su trabajo en 1986 de la mano del antropólogo Vincent Carelli, quien dirigía el Centro de Trabajo Indígena (CTI) que fundó junto a otros antropólogos e indígenas en 1979 (Carelli, 2011). La propuesta de hacer cine con las comunidades fue presentada por el cineasta Andrea Tonacci una década antes, pero los altos costos lo hicieron imposible hasta mediados de los años 80, cuando el VHS se popularizó (Carelli, 2011). La primera realización audiovisual fue llevada adelante en 1986 por Beto Ricardo y Carelli, quien recuerda:

...los nambiquara del norte del Mato Grosso, donde utilizaron un método participativo de construcción audiovisual que posibilitó la apropiación de la imagen por parte de la comunidad indígena y de su líder Pedro Mamãindê, quien asumió el rol de director del video titulado *A Festa da Moça*. (p. 1)

Esta experiencia los convenció del camino a seguir. Recorrieron otras comunidades, con una metodología propia que se fue perfeccionando hasta llegar, en 1997, a realizar un primer taller de formación para jóvenes indígenas (Carelli, 2011). Esta organización de gran desarrollo en el Brasil es la que acoge a Ariel Kuaray Ortega, quien comienza a estudiar allí y a realizar sus primeros videos. Entre las realizaciones³ de Ortega se destacan: *Mokoi Tekoá Petei*

³ Para conocer el listado de su filmografía completa recomiendo visitar la web de Filmoteca Paulo Amorin (Brasil).

*Jeguata*⁴ [Dos aldeas una caminata] (2008), *Tava a casa de pedra*⁵ [Tava la casa de piedra] (2012), *Xadalu e o jaguareté*⁶ [Xadalu y el yaguareté] (2019) y *A Transformação de Canuto*⁷ [La transformación de canuto] (2023). Varios de estos videos se realizaron entre los territorios de Brasil y Argentina; Ortega muestra las similitudes y diferencias entre las realidades de las comunidades en ambos países. Es muy contrastante la percepción sobre el relato histórico entre jóvenes y ancianos, o entre los mbya de Brasil y Argentina sobre el pasado de las reducciones jesuíticas, como se muestra en *Tava a casa de pedra*.

Sin embargo, la película *Canuto* es la primera que logra hacer escuela en su hacer. En el rodaje, que comenzó en 2016, se suman los jóvenes argentinos de la comunidad Tamandú a la producción de capital y equipo técnico brasileño. Los jóvenes mbya argentinos (más un mbya de Brasil) participan en el proceso de preproducción local, rodaje y edición. De este modo, tienen su primera experiencia audiovisual, que les dejó el interés por seguir la práctica luego de la partida del equipo brasileño. Es así que en 2017 los jóvenes se organizan para concretar un taller de cine.

Podemos ver cómo el retorno de Ortega a su comunidad natal para contar un “mito” fue mucho más allá de lo esperado. Terminó reconstruyendo la historia de la lucha de su pueblo por su tierra, encabezada por su abuelo. Y, como por inercia, este equipo que atravesó el río Uruguay llegó con la fuerza suficiente para movilizar a los locales y dejarles una nueva herramienta de lucha y memoria (más adelante veremos qué significa esto).

Colectivo Ara Pyau

Este colectivo está conformado por jóvenes mbya guaraníes de cuatro comunidades, de las cuales tres son de la provincia de Misiones, Argentina; Ka’aguy Poty, Alecrín, Peruti, Tamandú y Ko’enju, esta última del Brasil. El grupo comenzó por el estímulo que significó el rodaje de la película *Canuto* de Ariel Kuaray Ortega y Ernesto de Carvalho (2024) en 2016 en la *tekoá*⁸ Tamandú e involucró a toda la comunidad con asambleas donde se decidía sobre el guion, la participación como actores y soporte técnico de los locales.

Al terminar este primer proceso de rodaje de *Canuto*, los jóvenes quedaron entusiasmados con continuar haciendo cine y para ello buscaron la ayuda del IAAVIM

⁴ Codirección: Germano Beñites y Jorge Morínico.

⁵ Codirección: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho y Patricia Ferreira; la película se filmó en territorio brasileño y argentino.

⁶ Codirección: Tiago Bortolini de Castro.

⁷ Codirección: Ernesto de Carvalho.

⁸ *Tekoá* es la palabra en guaraní que significa “casa común” o “lugar de reunión” donde se desarrolla el *Teko*, “la forma de ser guaraní”. Es como ellos denominan a sus aldeas o comunidades.

y de VNA, con las cuales lograron concretar un taller de una semana en Tamandúá, al cual asistieron jóvenes de las otras tres comunidades que hoy conforman el colectivo. Como anécdota cuentan los miembros del grupo que un joven mbya llegó caminando una distancia de 10 km desde Ko'enju, en el Brasil.

El taller les permitió adquirir conocimientos técnicos y utilizar las cámaras y computadoras de los talleristas para realizar su primera película, el cortometraje documental *Semilla de Ara Pyau*, en el cual muestran algunas actividades de su cotidiano, denuncian sobre las problemáticas de la propiedad de la tierra, recopilan sus memorias, muestran el cuidado del medio ambiente y las relaciones entre las generaciones. El nombre del colectivo surge de este primer taller, ya que fue realizado a fines de agosto con los últimos días de frío. Este momento del año marca el fin de una etapa y el inicio de otra con la primavera, que para el pueblo Mbya significa también el comienzo de un nuevo ciclo; esta nueva época de florecimiento y prosperidad es llamada *Ara pyau*.

Posteriormente, el colectivo inició una campaña de financiamiento colectivo (*crowdfunding*) para adquirir su propio equipamiento y así continuar produciendo cine. Esta iniciativa les ayudó a difundir su trabajo, ya que fueron entrevistados por diversos medios locales y nacionales. Sin embargo, lo recaudado no fue suficiente para adquirir las herramientas necesarias, por lo que decidieron destinar el dinero a la realización de nuevos talleres. Luz Chachuka Mini Duarte, miembro del colectivo, enfatiza la importancia de que los talleres sean dentro de la comunidad. En entrevista, declara: "Para formarse como cineasta uno tiene que salir, cambiar las rutinas y adaptarse a la ciudad, donde los tiempos son muy diferentes y se hace difícil permanecer. Por eso es importante tener talleres dentro de la comunidad" (Gómez, 2021).

Para que el cine mbya sea un proceso propio, no solo se plantea que sea realizado por miembros de las comunidades, sino que es vital que sea dentro de estas, con sus propios tiempos, con decisiones tomadas en asamblea y anclado a su territorio, que constituye su principal disputa. Esto se manifiesta claramente en sus películas, con tomas que exponen tales reuniones y los procesos de toma de decisiones.

En 2023, el colectivo logró un financiamiento de la UNESCO para desarrollar un proyecto y con ello realizaron en enero de 2024 una serie de encuentros y talleres en tres comunidades durante tres semanas, con una duración de una semana en cada una. Se reunieron jóvenes mbya de toda la provincia para recorrer desde Ko'enju (Brasil), pasando por Cuña Piru hasta finalizar en Tamandúá (las dos últimas en Argentina). Con todo el material generado en estos encuentros están realizando su primer largometraje documental, en el cual se propone abordar los intereses y preocupaciones de los jóvenes mbya.

Un aspecto interesante es que, en entrevista, los miembros del colectivo distinguen la producción audiovisual según dos tipos de público. Por un lado, las pro-

ducciones dirigidas a miembros de la comunidad, con el objetivo de preservar memorias, están realizadas completamente en guaraní y sin subtítulos. Por otro lado, las películas destinadas principalmente a públicos no indígenas —aunque también pensadas para las propias comunidades— buscan dar a conocer y hacer comprender los reclamos del pueblo Mbya. Estas producciones sí están subtituladas e incluso incluyen fragmentos en español o portugués.

Ahora bien, con el objetivo de reconocer las particularidades del video mbya —y de determinar si existen elementos que le otorgan una identidad propia— propongo el análisis de su primera película, *Semilla de Ara Pyau*, a partir de las estrategias metodológicas y conceptuales de Carl Plantinga, especialmente en lo referido a la selección, el orden, el énfasis y la voz: mecanismos narrativos fundamentales en el cine de no ficción.

Semilla de Ara Pyau

Estrenado en 2017, con una duración de 24 minutos, *Semilla de Ara Pyau* es el primer cortometraje del colectivo mbya guaraní Ara Pyau, en el cual confluyen diversas experimentaciones con el video documental. El trabajo fue realizado en el marco de un taller que no partió del formato clásico de guion y plan de rodaje, sino que se organizaron grupos con el objetivo de capturar imágenes y sonidos de aquello que despertara su interés, como ejercicio para aplicar los saberes técnicos. Por esta razón, en el cortometraje pueden distinguirse bloques temáticos que abordan cuestiones diversas, intereses que dan cuenta de las múltiples dimensiones de la vida en una *tekoá*. La propuesta se basa en el trabajo colectivo, con una participación horizontal en todos los roles de la realización.

Desde esta perspectiva, se puede observar cómo el documental construye su discurso. En el cine de no ficción, según Carl Plantinga (2014), este discurso se define como “su organización intencionada de sonidos e imágenes, el mecanismo por el cual proyecta su modelo del mundo y por el cual realiza otras acciones diversas” (p. 124). A diferencia de un texto escrito, el discurso audiovisual es el resultado de la conjugación de cuatro elementos clave: la selección, el orden, el énfasis y la voz. Estos mecanismos narrativos permiten generar lo que Plantinga denomina el “mundo proyectado”, una construcción diferenciada del mundo real que plantea la película de no ficción. Este mundo proyectado no tiene la capacidad ni la responsabilidad de abarcar la realidad en su totalidad. Como señala el autor: “el concepto de mundo proyectado como modelo es necesario para preservar la noción de que las películas de no ficción pueden estar equivocadas en sus afirmaciones y ser engañosas en sus representaciones” (Plantinga, 2014, p. 125).

En *Hacia una poética del documental*, Renov (2010) identifica cuatro tendencias en la voz del cine de no ficción: 1) Registrar, mostrar o promover; 2) Persuadir o promover; 3) Analizar o interrogar; 4) Expresar (p. 9).

El autor señala que estas tendencias pueden combinarse o no, pero funcionan como perspectivas que, en general, articulan el discurso del cine documental.

En *Semilla de Ara Pyau* podemos reconocer cómo se construyen la selección y el orden del discurso a partir de cuatro momentos narrativos: primero, el despertar encendiendo el fuego; segundo, el camino al cerro para hacer una toma de la comunidad; tercero, la visita a la antigua *Opy*, y el cuarto la plantación de sandías y la cosecha de mandiocas. En relación con las tendencias señaladas por Renov, observamos cómo, desde esta estructura narrativa, operan especialmente la primera (registrar, mostrar o promover) y la cuarta (expresar). A lo largo del film se encarna la forma en que los miembros del colectivo habitan su *tekoá* y, mediante sus estrategias narrativas, expresan la complejidad de los procesos de memoria y lucha del pueblo Mbya.

A partir de los cuatro momentos mencionados previamente, es posible describir escenas significativas. La primera comienza con sonidos de pájaros sobre un fondo negro. Luego, se incorporan tomas del monte sumergido en la niebla del amanecer, envuelto en un halo de misterio. De a poco, comienzan a aparecer señales que indican que se trata de un espacio habitado: cuerdas para tender ropa, una letrina, hasta llegar a la puerta de una choza de adobe. La puerta se abre y la cámara entra. Se recorre brevemente la humilde morada hasta llegar a una mesa, donde la cámara se posiciona con movimientos torpes y bruscos, enfocando un fogón rústico en el centro del lugar.

La toma queda fija, y desde un costado aparece la joven que estaba filmando, quien se dispone a encender el fuego. Este gesto puede interpretarse de manera metafórica: como un ritual de purificación del artefacto que va a mostrar su vida cotidiana, ese artefacto que llega “desde afuera” hasta el corazón de la *tekoá*.

Luego el silencio se rompe con una cumbia que suena de la radio. Esta secuencia nos introduce de forma muy suave en su territorio, atraviesa la niebla y llega al interior de un hogar con humo, lo que provoca desenfoques constantes. La cámara en modo automático lucha con el humo para hacer una toma nítida; esta dificultad que parece ser un “error técnico” aporta un sentido poético: la dificultad por ver y captar esa realidad, una opacidad que se mantendrá constante a lo largo del relato. Esta niebla visual se convierte en una metáfora semántica, lograda a través de los recursos cinematográficos. Incluso en lo íntimo, hay algo que no se nos permitirá ver con nitidez.

En este primer momento, ya es posible identificar la voz y el estilo característicos del colectivo. Se trata de una voz abierta que “muestra, provoca, explora o implica proposiciones, pero de una manera menos explícita” (Plantinga, 2014, p. 115) en comparación con la clásica voz formal, que es más directa y tiene una misión pedagógica marcada. En cuanto al estilo, se presenta como una observación que, aunque también busca la claridad denotativa, pretende evitar la ornamentación, “en un intento por capturar apariencias y sonidos” (Plantinga,

2014, p. 148). Además, debido a su propia metodología técnica, el film incorpora elementos como la cámara en mano, los zooms de reencuadre, la ausencia de música extradiegética, saltos de eje y narrativos en el montaje, aspectos que desarrollaremos más adelante.

El segundo momento comienza con un joven que expresa su deseo de realizar una toma panorámica de la *tekoá* desde lo alto del cerro, para mostrar su ubicación. Este “plano de la *tekoá*” es característico de las películas de Ariel Kuaray Ortega. Se observa en producciones como *Duas aldeias uma caminhada*, *Tava a casa de pedra* y *A Transformação de Canuto*. El ejercicio de situar visualmente el espacio de vida mbya y reconocer su integración en la selva es un acto visual que señala, tanto para los espectadores como para los realizadores, la importancia del territorio. Este ejercicio subraya lo apartado que están de las ciudades, lo visible (o no) que es su comunidad desde la distancia y su demografía.

Así comienza una travesía acompañada por niños que juegan, algunos desnudos, se sumergen en el arroyo y atraviesan los pajonales. La desnudez de los niños genera asombro en los camarógrafos, pero la valentía al desandar el terreno, lleno de obstáculos, parece ser un juego que los transporta a otro tiempo, sin pudores, sin miedos, sin los atavíos modernos.

A mitad de camino, uno de los camarógrafos se cansa y se recuesta en un tronco diciendo que no puede seguir, que los niños llegarán por él, como pase de postas. Aquí se muestra ante la cámara al narrador, que se hace presente en la imagen. Esto es otro trazo estilístico muy importante, hacer visible a los realizadores; no son “el narrador objetivo” que busca borrar su presencia, sino que la remarcan para conformar ese “punto de vista”⁹ indígena, no solo por grabar y poner sus voces, sino también por la manera en que lo hacen.

Esta escena culmina con uno de los niños mirando desde el cerro al horizonte, mientras el camarógrafo describe las cualidades de los niños, se pregunta por las tierras que faltan demarcar, por aquellas comunidades que todavía corren riesgo de ser desalojadas. Mientras vemos la comunidad a lo lejos, desde el cerro, la voz del narrador hace explícitas sus preocupaciones, es la voz de la lucha mbya, es el reclamo histórico.

Es interesante aquí ver las diferencias entre punto de vista y voz. Para Chatman el “punto de vista «es el lugar físico, situación ideológica u orientación de vida práctica con la cual los eventos narrativos se mantienen en relación», mientras que la voz «se refiere al habla u otro medio manifiesto por el cual los eventos ya existentes son comunicados al público»” (en Plantinga, 2014, p. 139). Aquí el punto de vista (físico) como la voz son mbya. Plantinga reconoce lo difícil que

⁹ “En relación con el cine, el término implica 1) la posición visual del espectador o personaje, 2) la actitud de un personaje o narrador hacia eventos del mundo proyectado, o 3) la actitud del discurso fílmico en su totalidad”. (Plantinga, 2014, p. 139)

es la distinción de estos dos conceptos, ya que se mezcla la posición espacial de un personaje o narrador con la de trasfondo ideológico argumentativo. Por ello Nichos propone pensar en un único concepto, el de voz, como:

...aquello que nos transmite el sentido del punto de vista social del texto, de cómo nos está hablando y de cómo está organizando los materiales que nos presenta. En este sentido, la “voz” no se restringe a un determinado código o característica como el diálogo o el comentario hablado. La voz es quizá afín a aquel patrón intangible, tipo patrón de Moiré, formado por la interacción única entre todos los códigos de la película, y aplica a todas las formas de comentario. (En Plantinga, 2014, p. 140)

Desde esta perspectiva, podemos ver cómo el cine mbya se articula a partir de todos los recursos cinematográficos: imagen, sonido, texto, edición, hasta formar un todo que parece constituir una voz mbya. Esta voz se revela en la forma del relato coral; en mostrar que son los mbya quienes filman, toman el sonido y editan; en el discurso sobre el reclamo de sus tierras, o en mostrar sus saberes ancestrales.

Al volver a la *tekoá* a uno de los niños se le mete una espina en el pie, un adulto lo ayuda a sacársela y en este momento se interrumpe la escena para mostrar cómo el grupo ve esa toma en pantallas; se revela el momento de revisión del material grabado. Aquí vemos cómo el orden de composición es bastante aleatorio y experimental; se muestran los diferentes momentos de la realización audiovisual, desde la filmación hasta la edición, enfatizando en este estilo abierto.

El tercer momento nos presenta una *Opy* (espacio sagrado de los rituales) que está abandonada. En un tono más solemne e íntimo, escuchamos al relator preocupado por la falta de un *Opygua*¹⁰ que continúe la guía espiritual de la comunidad. El narrador declara: “Ya no hay guías espirituales para dar nombre a los niños o soy yo que no los veo...”. En otro momento, una chica que hace sonar una tacuara al golpear el suelo, en forma rítmica como era utilizada en rituales, dice: “Igual, cuando había guía espiritual las mujeres ya no hacían más esto. Yo ya no me acuerdo de verlo...”. Es interesante cómo en este testimonio aparece la dimensión de género, la participación de las mujeres mbya y su disputa en el imaginario. En esta escena se evidencia la voz coral, además de que cada escena es filmada por diferentes realizadores del colectivo.

Por último, el camarógrafo recuerda a su bisabuelo, que fue el último *Opygua*. Toda esta secuencia está formada por tomas dentro de la construcción derruida por el tiempo, la luz del sol entra por los agujeros del techo en forma de haces, restos de cenizas del fogón en el piso y brotes de plantas emergen en la oscuridad, como señales de una posible continuidad más allá del olvido. La

¹⁰ Guía espiritual mbya guaraní.

escena termina con una toma de la puerta desde dentro, la luz quema la exposición, uno de los jóvenes sale y se funde en el blanco del exterior. La incertidumbre del futuro. En esta parte se reconoce un carácter más poético en la construcción audiovisual.

El cuarto momento se presenta en formato *selfie* con la toma en vertical de un *smartphone*. Conocemos a la última narradora, que se dirige con sus padres y hermano a plantar semillas de sandía. Vemos su recorrido por el monte para llegar a la plantación. Este relato muestra la importancia del cuidado de las semillas nativas y la tierra para los guaraníes. Al finalizar la tarea, el padre arranca de la tierra las raíces de mandioca, un tubérculo base de la dieta mbya y de la región, símbolo de lo que significa nutrirse de las raíces. La cámara se queda en el lugar mientras vemos cómo la familia se va hacia el monte con las mandiocas, para sumergirse en él. Como en el inicio, finalizamos con un paisaje, pero esta vez luminoso y conociendo a quienes viven allí.

Podemos reconocer varias características. En primer lugar, la película es consciente de sí misma: su temática principal —podemos decir— es cómo hacer un cortometraje. Para ello se muestra cómo eligen qué toma realizar, cómo posicionan a los niños que actúan, cómo planean el encuadre; incluso se visualiza el momento de edición, interrumpen el relato para mostrar cómo ven el material grabado junto a todo el grupo, se explicitan las tomas de decisión. Se diferencia así de un documental clásico occidental, que pretende una objetividad sobre lo que muestra, pero no explicita sus tomas de decisiones sobre qué y cómo mostrar. Los mbya, por su parte, asumen su rol narrador para contar su propia realidad, dejan pruebas de cada decisión (o de muchas de ellas, por lo menos) dentro de la película. Su objetividad está planteada desde la explicitación de la toma de postura y el aval de las decisiones colectivas de la comunidad. Estas resoluciones son las que conforman la voz mbya cinematográfica.

Para profundizar en la narración, es interesante que sus propuestas sean consensuadas colectivamente por la comunidad; por eso el narrador es múltiple, se reconocen diferentes personas que enuncian desde las imágenes y desde la voz. Registramos momentos que están narrados por diferentes jóvenes, que a su vez son los camarógrafos de cada escena. Aquí se reconoce la característica principal de la producción, la historia es realizada por los mbya, y se pone de manifiesto cada vez que los vemos filmarse a sí mismos, ya sea desde una toma en formato *selfie* o una segunda cámara que nos muestra al o la camarógrafa. También aparece la voz de los jóvenes de la comunidad, capturada por la cámara en pleno rodaje; los relatos no son agregados en posproducción, como la típica voz en off del documental clásico, y en este sentido es más parecido a un video de YouTube. Los narradores aparecen en estas estrategias con la cámara en mano o en toma subjetiva, mostrando quién manipula la cámara, hablando durante la acción de filmar.

El punto de vista es declarado, son indígenas mbya guaraníes que quieren contar un poco de cómo es su vida en comunidad. Para ello la voz es colectiva, los personajes no se dirigen a un objetivo claro, se mueven en una realidad subjetiva que no está bajo su control, que depende de las limitaciones del conocimiento del personaje y por ello es un pequeño recorte, es el mundo proyectado que podemos ver. En palabras de Costa Menezes (2017), “el film, en los moldes de cine verdad, se da en la interacción entre filmadores y filmados, conscientes, cómplices en el juego de invención e improvisación del registro que proyecta la imagen colectiva” (p. 324).

Como en los inicios del cine indígena en las culturas Diné o Nambicwara, son producciones comunitarias que no pierden la dinámica experimental, se atreven a construir a partir de pequeños recortes una constelación subjetiva de la vida indígena, o mejor dicho, de la vida.

Entre ficción y no ficción

La transformación de Canuto es una película que no fue pensada desde el colectivo Ara Pyau, pero el grupo sí tuvo una gran participación en el final del rodaje, con algunas tomas realizadas en pandemia, y en el proceso de edición comunitaria. Si bien en esta oportunidad no realizaré un análisis en profundidad de este largometraje, es interesante la fusión entre ficción y no ficción que muestra.

En primer lugar, se debe reconocer que el cine documental o de no ficción es una captura de una parte de la realidad que no necesariamente debe responder miméticamente a ella, incluso puede ser completamente diferente. Como ya vimos, Plantinga reconoce la diferencia y por eso propone hablar de “mundo proyectado”, es decir, un relato a través de imágenes, sonido y edición que crea un mundo cinematográfico, el cual no corresponde con la realidad efectiva.

Sin dudas el cine de no ficción arrastra el sentido de prueba que tuvo también la fotografía en sus inicios, el de dar cuenta de que tal persona o lugar existió (Sontag, 1977/1980). El film supo ser mero registro, pero el cine no es solo registro, también es creación de sentido. En el documental ese lugar del sentido se pone en juego en la voz (esa mezcla de discurso verbal y no verbal), que puede pretender objetividad o no, pero que siempre está delimitando qué y cómo vemos. Por ello, Campos (2012) reconoce que “el cine documental no captura la realidad tal cual es, ni como quisiéramos que fuese”. “Pero algo de ella –continúa–, aunque le pese a antropocentristas de la imagen, persiste en el cine documental” (p. 224).

Si bien la discusión entre ficción y no ficción es muy extensa, y ver los límites entre ambas no es tan fácil como parece, lo que aquí me interesa es comprender la “ficción” en tanto reconstrucción de un relato mítico, en contraposición a la

“no ficción”¹¹ en la cual se muestra la cotidianidad y la historia de la comunidad Mbya. Esto revela dos estrategias para militar la lucha por derechos, que las podemos pensar a través de lo que relata Soler (2017) en su recorrido por la Amazonia ecuatoriana, donde vive el pueblo Shuar:

El proyecto Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, en el que participo, es una respuesta a la demanda de las comunidades de aprender a usar cámaras como herramientas de denuncia a la violencia de la que son objeto. Sorprendentemente, cuando llegamos a dar los talleres al centro Kupiamais, nos propusieron filmar ficciones: historias ancestrales shuar que formaban parte de su universo mítico. Para ello necesitaban aprender a escribir un guion (narrativo y técnico), a diseñar escenografías e, incluso, a realizar algunos “efectos especiales”. La pregunta que se impuso fue: ¿por qué un pueblo que tiene enfrentamientos con el Estado —incluido el Ejército— y con megaempresas multinacionales decide contar historias mitológicas? Aquí se planteó la urgencia por un cine que recupere historias que se “están yendo”: si falleciera esa abuela de más de 90 años de la cual se tomó el relato para hacer la película, ya no podríamos contar ese mito —o al menos no esa versión. (p. 90)

Lo que podemos ver en este caso es que no solo denunciar filmando las violencias ejercidas a las comunidades es una necesidad en la emergencia. Preservar su memoria y, con ello, su identidad, también es parte de esa emergencia. Una forma diferente y tal vez más positiva de responder al ataque, que permite reconstruir e imaginar el pasado para proyectarlo al futuro, un mensaje audiovisual no solo a los propios shuar de su tiempo, sino a sus pares indígenas y a Occidente.

En el caso de *Canuto*, se unen ambas luchas desde la ficción y la no ficción. Con el pretexto de contar una historia mítica, se termina estableciendo un paralelismo con la lucha histórica por la tierra, que llega hasta la actualidad. Tanto en la época en que sucedió la transformación zoomórfica como actualmente, los mbya buscan las formas de explicar su cultura al *yurua* (nosotros, los no indígenas en su denominación). En la película vemos cómo el dueño de las tierras e interventor de la provincia en la dictadura quiere ver el cuerpo transformado en yagareté de Canuto, pero los mbya le dicen que no pueden desenterrar a un alma en pena; que aun si lo hicieran, él o “ustedes no lo entenderían”, como dice el personaje de Dionicio Duarte para cerrar la película. Soler (2017) resume esta relación de la siguiente manera:

¹¹ “La forma estándar de articular filosóficamente la distinción entre obras de ficción y de no-ficción se apoya en la función primordial que desempeñan. Mientras que las obras de no ficción pretenden informar o transmitir *creencias* a la audiencia, la ficción invita a *imaginar* ciertos contenidos” (Terrone, 2024). La discusión es más compleja, pero este acercamiento es el centro del debate.

En rasgos generales, el cine de lucha o militante está asociado al documental, que registra procesos sociales de primera mano para evidenciar conflictos. El docudrama y la docuficción, géneros muy utilizados en Bolivia desde el CEFREC-CAIB (Zamorano, 2009; Schiwy, 2009), han servido también como medio de denuncia y de visibilización de problemáticas sociales. (p. 89).

Por otra parte, en entrevista con mbyas de diferentes comunidades me cuentan que antes se reunían por las noches alrededor del fogón a contar las memorias, sus historias de lucha, caza o anécdotas. Pero con la televisión eso se perdió, como también recupera Soler en su trabajo:

Como me dijo un joven de Pampa del Indio (Chaco) durante los talleres de cine del Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de 2015, “la televisión ha reemplazado al fogón, momento en que los abuelos nos contaban historias; ahora, las familias nos reunimos en torno a la televisión por las noches, y lo que queremos nosotros es “descolonizar” esa televisión para seguir aprendiendo nuestras historias”. (p. 90)

Hoy en día hasta el diálogo con los mayores se pierde por los celulares e internet, que llevan a buscar otros modos de entretenimiento y aprendizaje. Algo que los miembros del colectivo de cine Ara Pyau buscan reconectar, el diálogo intergeneracional.

A modo de conclusión

De la mano de los antropólogos dispuestos a encontrar formas diferentes de trabajar, de un modo menos invasivo, las cámaras llegan a las comunidades indígenas bajo la modalidad de taller, como experimentación, y rápidamente se las apropian para conformar una herramienta de lucha.

El cine y video indígena de gran trayectoria en el continente llega a Argentina un poco más tarde, primero en el Chaco y luego en Misiones. En esta última provincia, sin la ayuda estatal como impulso inicial –a diferencia del Chaco–, los mbya guaraníes de Argentina reciben el apoyo de Video Nas Aldeias (VNA) de Brasil. Concretamente, son las experiencias del director mbya Ariel Kuaray Ortega las que, tras varias realizaciones en Brasil, lo llevan a retornar a su comunidad de Tamanduá en Argentina para realizar su primera película de gran producción. *La transformación de Canuto* es la obra que impulsa, desde la práctica, a los jóvenes mbya de Misiones a iniciar su propia búsqueda cinematográfica. Varias de las estrategias que Ortega desarrolla en sus videos anteriores reaparecen en esta primera película del colectivo Ara Pyau, del cual también forma parte.

Entre las características principales de *Una semilla de Ara Pyau* se destacan su “voz abierta”, resultado de un trabajo comunitario que desarrolla una mirada de-

colonial, el ensayo de un orden otro, la revelación del proceso dentro de la película y la visibilidad de la toma de decisiones. La cámara subjetiva, mostrar a los mbyas tomando la cámara, editando, hablando durante la toma de imágenes, subir el cerro para ver la tekoá, son los elementos principales de la voz mbya. Fruto de un taller, este corto marca una modalidad de trabajo que el colectivo continúa actualmente con la edición de un largometraje rodado en un taller nómada entre jóvenes de varias comunidades.

Pero no se queda en el mero registro, sino que se animan a la representación; de este modo mezclan no ficción y ficción en una misma película. Canuto, un mito moderno, es atravesado por la historia de la disputa por la tierra, la vida de su líder Dionicio Duarte y la aparición de su nueva arma de lucha, el cine. Porque solo documentar lo que sucede no es suficiente, es necesario recordar e imaginar de nuevo la cosmovisión que les da identidad.

De este modo, hacer cine no solo es una forma de difundir su cultura y su lucha, sino también una manera de reconectarse con su comunidad. En torno a la construcción de un guion, a la cámara o la pantalla, no se trata de ver a otros, sino de mirarse entre ellos mismos, ver sus raíces, sus problemas, los desafíos de la globalización. No se trata de volver a un estado anterior en busca de una "preservación de la cultura", sino de aprovechar las nuevas tecnologías para reconstruir ese pasado desde el presente, darle imagen y sonido, y configurar los mitos fundacionales para ser mbya en la actualidad.

Este es apenas el inicio del colectivo de cine, queda ver cómo siguen dando forma a su voz, cuáles serán sus puntos de fuga, si la ficción y no ficción profundizarán lazos o se disgregarán. Quedará por ver con el tiempo si este grupo logra mantenerse y crecer, sumar nuevos miembros que propongan otras estrategias, historias, recuerdos. Desde la investigación me interesa poder profundizar entre las disputas de memorias en la solidificación que significa un relato audiovisual de una cultura con memorias múltiples y orales.

El cine, como herramienta de lucha, articula diversas habilidades para revelar una voz Mbya, que manifiesta un proceso interno de un pueblo que se une. Este proceso puede llevar a la creación de un estilo propio, el cual, como señala Plantinga, madurará con el tiempo.

Referencias bibliográficas

- CAMPO, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Imago Mundi.
- . (2022). Resistencia material. Cine documental y realidad. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, (16), 188-199. ISSN: 2347-0135. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/1103/802>

- CARELLI, V. (2013). Video nas aldeias, una propuesta de seducción cultural. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (21), 51-63.
- COLECTIVO DE CINE MBYA GUARANÍ ARA PYAU (Realizadores). (2017). *Una semilla de Ara Pyau* [Película].
- COSTA MENEZES, F. (2017). *Indio imaginado*. En Silva, P. H (Orgdor.), *Documentário brasileiro 100 filmes essencias*. Editorial Letramento.
- GÓMEZ, L. (2021). La comunidad mbya busca su soberanía audiovisual. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/342161-la-comunidad-mbya-guarani-busca-su-soberania-audiovisual>
- ORTEGA, A., Beñites, G. y Ramos Morinico, J. (Dirs.) (2008). *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada)* [Dos aldeas, una caminata] [Película]. Producción Video nas aldeias.
- ORTEGA, A. K. y Bortolini de Castro, T. (Dirs.). (2019). *Xadalu e o jagareté* [Película]. Producción Video nas aldeias.
- ORTEGA, A. K.; Carelli, V.; De Carvalho, E. y Ferreira, P. (Dirs.) (2012). *Tava a casa de pedra* [Tava la casa de piedra] [Película]. Producción Video nas aldeias.
- ORTEGA, A. K. y De Carvalho, E. (Dirs.) (2023). *A Transformação de Canuto* [La transformación de Canuto] [Película]. Producción de Video nas aldeias y Encuadramento Produções.
- PLANTINGA, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (1.ª ed. esp.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- RENOV, M. (2010 [1993]). *Hacia una poética del documental*. Revista On-Line Cine documental. ISSN: 1852-4699. <https://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- SOLER, C. (2017). *Enfocar nuestra trinchera. El surgimiento del cine indígena en la provincia del Chaco (Argentina)*. *Folia Historica del Nordeste*, (28) Enero-Abril 2017, 78-97.
- SONTAG, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Editorial Sudamericana.
- TERRONE, E. (2024). *Documental*. Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica (URL: <http://www.sefaweb.es/documental/>)
- WORTH, S. y Adair, J. (1970). Navajo Filmmakers [Cineastas navajos]. *American Anthropologist*, (72), 9-34.
- . (1972). *Through Navajo Eyes; An Exploration in Film Communication and Anthropology* [A través de los ojos navajos: una exploración de la comunicación cinematográfica y la antropología]. Indiana University Press.