

**Note / Nota**

***Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera: propostas político-teóricas del Colectivo Kuikuro de Cine***

**Natalia D'Alessandro**

Tulane University

“A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha nem tua.”  
—Afukaká Kuikuro, *Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera*

“Os brancos nos chamam de Kuikuro  
porque eles não sabem pronunciar *Kuhi Ikugu*”  
—Mutua Kuikuro, *Kuhi Ikugu, Os Kuikuro se apresentam*

“...la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto  
puede ser escuchada en una habitación...”  
—Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su  
reproductibilidad técnica.*

*Categorías político-teóricas de operación audiovisual comunitaria*

En *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*, Eduardo Viveiros de Castro plantea un interrogante que apunta hacia una radicalización del proceso de reconstrucción de la antropología. De esta forma, propone un desplazamiento que configure a la disciplina como una teoría práctica de la descolonización permanente del pensamiento:

¿No sería posible proceder a un desplazamiento de la perspectiva que muestre que los más interesantes entre los conceptos, los problemas, las entidades y los agentes introducidos por las teorías antropológicas tienen su origen en la capacidad imaginativa de las sociedades (o los pueblos, o los colectivos) que se proponen estudiar?<sup>1</sup>

Me interesa retomar esta pregunta en el presente análisis para practicar una lectura que se sustente principalmente en las teorías del Colectivo Kuikuro de Cine, teorías políticas relacionadas con la producción audiovisual que la comunidad propone desde sus trabajos. Estas propuestas pueden ser leídas en la película del colectivo Kuikuro *Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera* (2007)<sup>2</sup>, una de las once producciones filmadas desde el año 1995 por este pueblo, como parte del proyecto *Vídeo nas Aldeias*. El proyecto *Vídeo nas Aldeias* es dirigido por Vincent Carelli desde el año 1986, con la idea central de formar a integrantes de diversas aldeas de la Amazonia en el manejo de herramientas cinematográficas, especialmente para comunicar aspectos políticos y sociales de cada comunidad:

Criado em 1986, *Vídeo nas Aldeias* (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.<sup>3</sup>

En este texto, parto de la aceptación de la hipótesis de Pierre Clastres en su texto *La sociedad contra el estado*, aquella que afirma que “incluso en las sociedades donde la institución política está ausente (por ejemplo, donde no existen jefes), aún allí lo político está presente”<sup>4</sup>. Desde este punto de partida, me interesa indagar cuáles son las prácticas y teorías políticas que la comunidad Kuikuro genera al hacer cine, es decir: ¿En qué consiste el manejo político de la cámara de la cinematografía Kuikuro? Considero que a través de la película *Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera* se puede responder este interrogante y leer otras intervenciones cinematográficas realizadas por el colectivo,

<sup>1</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 14.

<sup>2</sup> Colectivo Kuikuro de Cine. *Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera*. 2007, <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=36>.

<sup>3</sup> <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>

<sup>4</sup> Pierre Clastres, *La sociedad contra el estado* (Madrid: Virus Editorial, 2010), 33.

desde una óptica *anti-narcisista*, como propone Viveiros de Castro, aunque esta vez actualizada no ya desde una lectura antropológica sino desde el intento de crítica literaria/cinematográfica.

*Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera* narra las experiencias del trabajo cinematográfico de los directores del Colectivo Kuikuro de Cine. Amunegi, Asusu, Mahajugi, Maricá y Takuma realizan este film en el que no sólo proyectan sus experiencias en el campo cinematográfico, sino también las inquietudes de la comunidad con respecto al ingreso de nuevas tecnologías en la aldea y la búsqueda comunitaria que implica este proyecto. Entre las propuestas teóricas que plantea esta película, me interesa destacar a modo de introducción cuáles son sus planteos centrales, porque nos permiten ver los encadenamientos e interrelaciones que establece con el resto de la cinematografía Kuikuro.

En primer lugar, esta película se presenta como un proyecto comunitario ideado por el cacique Afukaká Kuikuro con un objetivo central: la comunidad hace cine para otorgar continuidad a sus cantos y rituales. Es decir, el Colectivo de Cine Kuikuro opera en primera instancia como registro y archivo audiovisual de los cantos de la comunidad. En este proceso, otra propuesta teórica podría resumirse en el epígrafe de este trabajo de Afukaká: “A câmera é de todo mundo”, que se refleja no sólo en la idea de un manejo colectivo de la cámara, sino también en la ausencia del concepto de director “único” o de “autoría” de las producciones. Incluso cuando las películas aparecen firmadas por un solo director, las cámaras pasan de mano en mano, hay una propuesta visual de “director plural” y las películas se enuncian, en general, desde el “nosotros”, evidenciando el trabajo de toda la comunidad en el proyecto.

En relación con este lugar de una enunciación plural, me interesa analizar también el predominio de la narración oral y la presencia de múltiples narradores entrevistados frente a la cámara, que reconstruyen sus historias desde distintos ángulos y diversas versiones. Finalmente, no se puede pasar por alto un mecanismo de operación que consiste en el asedio a la idea del *cine en el cine*, que conduce a una continua exhibición de los mecanismos cinematográficos frente a la cámara. La teoría y práctica política de hacer cine en el cine, enmarca una última propuesta conceptual que me gustaría destacar: el uso de la

lengua de la comunidad Kuikuro, que pone al descubierto en las producciones ciertos mecanismos y políticas de la traducción.

*Mitos, rituales y cine: la multiplicación de los planos de acción como lucha política*

La película *Espero que vocês gostem destes filmes* (2007)<sup>5</sup>, dirigida por Takuma Kuikuro, presenta la fiesta de inauguración del DVD *Cineastas Indígenas: Kuikuro na aldeia Ipatse, Xingu* (2007). En ella el cacique de la aldea, afirma:

Se outros povos querem documentar seus cantos, se não querem perdê-los, que me procurem. 'Sim, claro', eu falarei para eles. Se um dia seus netos precisarem de um canto de deles, eles vão falar: 'Ah, os Kuikuro têm os cantos de nossos pais'. Cada povo têm a sua cultura diferente. Nossa história é um pouco diferente. Os Kalapo têm uma História, os Matipu têm uma História. Era só isso, meu povo, agora acordarem! Vocês podem ir tomar banho.

En este sentido, uno de los principios político-teóricos que movilizan la producción audiovisual es el de documentar los cantos rituales de la comunidad, que se piensan y se ejecutan relacionados con los relatos míticos. Las películas evidencian que los rituales documentados son una performance de los mitos. Así, como afirma Eduardo Viveiros de Castro en "Esboço de cosmologia yawalapiti"<sup>6</sup> en relación con la comunidad Yawalapiti del Alto Xingu, aquí también las películas proponen que las ceremonias rituales celebradas frente a las cámaras mantienen lazos de continuidad con el mundo de los mitos. De esta forma, los mitos funcionan como explicación de las performances de los rituales comunitarios.

Ahora bien, podemos observar que las películas postulan el concepto de que el ritual no es la simple repetición del mito y que en esta performance se celebra, en definitiva, "la imposibilidad de una repetición idéntica"<sup>7</sup>. Me gustaría ejemplificar la relación entre estos dos planos o zonas de acción, el mito y el ritual, con la película *As hiper*

---

<sup>5</sup> Takuma Kuikuro, *Espero que vocês gostem destes filmes*, 2007. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=74>.

<sup>6</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), 27-85.

<sup>7</sup> Idem.

*mulheres* (2011)<sup>8</sup>, para observar qué función cumple la actividad cinematográfica en este contexto. A partir de este análisis, se puede postular el ingreso de un tercer plano o espacio en esta dinámica, que genera un entrecruzamiento entre mito, ritual y cine y que amplía el panorama con respecto al manejo político de la cámara.<sup>9</sup>

La película *As hiper mulheres* gira en torno a una fiesta ancestral, intra e inter-tribal, llamada *Janurikumalu*<sup>10</sup>, que ha sido traducida como “las hiper-mujeres”. Es el ritual femenino más grande de todo el Alto Xingu. Las mujeres se reúnen en la plaza central y al ritmo de sus cantos van desplazándose y ocupando todos los espacios: la plaza central, las casas, los caminos laterales de la aldea. Al momento de filmación, la celebración lleva tres décadas sin ser practicada y el argumento de la película consiste en la reconstrucción colectiva del ritual. El proceso que observamos como espectadores va desde los primeros pasos, cuando un pequeño grupo de mujeres comienza a recordar las canciones y a ensayarlas, hasta su puesta en escena final, cuando todo el colectivo de mujeres logra la performance del ritual. La celebración se va reconstruyendo gradualmente a los ojos del espectador con todos los elementos de una lucha política.

En la comunidad, muy pocas mujeres recuerdan los cantos: una de las únicas mujeres que los conoce es anciana y está próxima a morir, otra mujer que los sabe se encuentra enferma, por lo que en el documental mismo asistimos a la posibilidad de que el proyecto fracase. Sin embargo, a través de diversos mecanismos se va activando la memoria del ritual y así, se rearma a los ojos del espectador como un *collage*, con los fragmentos que van surgiendo de diversas fuentes. El proceso de reconstrucción evidencia que el ritual ya no es el mismo que se practicaba antiguamente, treinta años atrás. En gran medida, este factor es parte de la fuerza política de la película, ya que nunca presenta el ritual como *pieza de museo*. El ritual es una *entidad viva*, móvil,

---

<sup>8</sup> Leonardo Sette y Carlos Fausto, *As hiper mulheres*, 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=Wu6zGMbtbNo>.

<sup>9</sup> La intersección entre mito, ritual y cine se presenta también en otras dos películas de la comunidad Kuikuro, en *Nguné Elii, O dia em que a lua menstruou* (2004), que pone en escena el ritual de los días de eclipse y en *Imbé Gikegü, Cheiro de pequi* (2006), que documenta el ritual realizado anualmente para la cosecha del pequi.

<sup>10</sup> Viveiros de Castro, en su ensayo “Esboço de cosmologia yawalapiti” explica y discute el significado de este término en relación con las partículas “kuma” y “malu” que son analizadas en ese trabajo.

activada por un colectivo de mujeres que intervienen en su comunidad, ocupan los espacios de la aldea, e ingresan en el mundo occidental a través de esta filmación. El archivo cinematográfico de los rituales que conforman las películas Kuikuro en sus interrelaciones, también es móvil, sin límites rígidos, y la tarea de documentar se integra en esta dinámica, reproduciendo las celebraciones en distintos films y desde diversos ángulos.

El *Janurikumalu*, el mito/ritual de las “hiper-mujeres”<sup>11</sup> narra la siguiente historia: los hombres de la comunidad salen a pescar y no regresan al momento acordado. Frente a esta demora, una de las mujeres envía a su hijo a buscarlos. Cuando el niño vuelve, cuenta a las mujeres lo que ha visto. Los hombres se han transformado en seres monstruosos, con mandíbulas enormes y dientes gigantes. Al recibir esta noticia, las mujeres comienzan a festejar, celebran su nueva situación de independencia, y se disponen a apropiarse de la aldea. Así, se inicia la fiesta, los cantos y danzas. Con el avanzar de la celebración, las mujeres devienen “hiper-mujeres”. Se hacen picar las vaginas por hormigas y estas se vuelven enormes; toman unas flautas que sólo podían ser ejecutadas por los hombres y las usan; se colocan en el cuerpo todos los adornos que usaban los hombres para sus rituales. Cuando los hombres, desde el río, escuchan sonar sus flautas y los cantos de las mujeres, deciden volver. Pero en el camino se encuentran con estas mujeres que han adquirido nuevas dimensiones y fuerzas, y los enfrentan y golpean hasta hacerlos sangrar. Finalmente, las mujeres deciden abandonar la aldea, se van a vivir bajo tierra y sólo vuelven a ella para secuestrar hombres para la procreación. Como vemos, el mito es un relato de surgimiento de nuevos colectivos, de luchas, y de usurpación de elementos de poder a espacios hegemónicos.

En este mito, las mujeres se apropian de las insignias de poder: toman las flautas y los adornos de los hombres y a través de estos objetos devienen *hiper*. Son esos elementos los que le dan una indiscutible potencia política al rito y un componente de lucha, de poder a las mujeres. Desde esta óptica, el mito de las “hiper-mujeres” funciona como una verdadera máquina de guerra: los hombres se debilitan y ellas se apoderan de las insignias masculinas, toman este espacio y

---

<sup>11</sup> El mito es reconstruido en buena parte en la película y también es presentado por Bruna Franchetto en su artículo “Mulheres entre os kuikuro”, producto de un trabajo de campo.

neutralizan todas las prohibiciones. En el ritual que forma parte de la película, se produce un proceso similar. Para lograr la realización del film, para documentar el ritual y que este tenga un alcance y una potencia de lucha, es necesario apoderarse de las insignias de poder. En este caso, se produce la apropiación de la tecnología, de las cámaras, de las computadoras. El documental reproduce la estrategia de guerra del mito: mito, ritual y documental son etapas sucesivas de una lucha que se hace visible al espectador y que se apropia de ciertas insignias de poder para encontrar su espacio.

*La enunciación plural: manejo colectivo de la cámara, director múltiple y narrador oral*

La propuesta político-teórica de una enunciación plural, que equivale a la comunidad pronunciándose desde el pronombre “nosotros”, está presente en todas las producciones Kuikuro a través de las tres instancias de trabajo que se mencionan en el subtítulo. El manejo colectivo de la cámara se evidencia no sólo en una permanente circulación de cámaras en la escena filmada, que muestran al espectador cómo esas imágenes están siendo registradas por otros ojos y por otras cámaras al mismo tiempo, sino también en la propuesta de un grupo de directores jóvenes que operan en forma plural, que están a cargo del proyecto y que son quienes circulan en escena con las cámaras en mano.

“La cámara es de todos” responde a un concepto más amplio aún, que es la *dinámica de circulación de las imágenes* en el espacio comunitario que nos muestran las películas. En estos desplazamientos intervienen el cacique, los directores y la comunidad. Como dijimos anteriormente, es el cacique quien pide a los directores que filmen estas películas para registrar los rituales de la comunidad: los directores, anuncian este propósito frente a la cámara, ocupando otro de los lugares de circulación. Finalmente, cuando las películas ya están terminadas, los directores se las entregan a través de un intermediario al cacique, quien a su vez se las ofrece a su pueblo. Toda esta ceremonia, que pone en evidencia una política comunitaria del cine es presentada en la película ya mencionada *Espero que vocês gostem destes filmes*.

En este proyecto de circulación de imágenes en el que opera el cine, me interesa destacar el lugar que ocupa el jefe, y cómo a través de la distribución de las producciones cinematográficas, se pone en evidencia ese poder político del que nos habla Pierre Clastres<sup>12</sup>, que no se rige por principios de “autoridad” sino por una dinámica de la generosidad. El jefe funciona en el proyecto cinematográfico sólo como un mediador que pide a los directores que hagan las películas pero, en cuanto recibe las filmaciones, se las ofrece como regalo a su comunidad. “A câmera é de todo mundo. Não e coisa minha nem tua”, afirma. Los directores tampoco manifiestan ningún tipo de “autoridad” sobre estas producciones. De hecho, son los primeros en desprenderse de ellas y ni siquiera se otorgan el privilegio de entregar las películas al jefe: un intermediario lo hace en su lugar. Vemos en este diseño, como tanto en el plano de la producción cinematográfica, cuanto en el plano de lo performativo que se exhibe frente a la cámara, el proyecto se distancia radicalmente de la idea de producción audiovisual como “propiedad privada”. Las películas son imágenes que circulan y el Colectivo de Cine Kuikuro busca exhibir esa circulación como propuesta política de la comunidad.

Una última cuestión que me gustaría destacar con respecto a esta enunciación plural. En una escena de *O manejo da câmera*, el cacique expresa la idea de que los jóvenes hacen cine para no “virar brancos”, postulando así que la filmación de los cantos y rituales contribuye al *no devenir blanco* de la comunidad. Desde esta óptica, *devenir blanco* es no cantar, es abandonar el ritual, es olvidar, y es también perder las imágenes del ritual. El cacique afirma: “Era só isso, meu povo, agora acordarem!” Sin embargo, esta lucha política tiene poco que ver con la idea de fijación de una identidad o de rescate y recuperación de un original perdido. Por el contrario, la filmación y celebración de los rituales parece proclamar y ostentar la imposibilidad de reconstrucción de un ritual “originario”.

En las películas se festeja la circulación de los mitos y rituales, proceso en el cual el cine se inserta para contribuir y realzar. Desde innumerables ópticas, los narradores orales que intervienen en los filmes, muestran distintas versiones de sus relatos, incluso algunas

---

<sup>12</sup> Pierre Clastres, *La sociedad contra el estado* (Madrid: Virus Editorial, 2010).

veces opuestas entre los distintos entrevistados. Por ejemplo, en la película *Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou* (2004)<sup>13</sup>, que reconstruye el ritual celebrado los días de eclipse, varias personas de la comunidad responden a la pregunta “¿Por qué la luna se pone roja?” Una mujer manifiesta que la hija de la luna menstrúa esa noche; un joven dice que la luna es hombre y que, por lo tanto, es una entidad masculina la que menstrúa; otra mujer cuenta que la luna fue hombre y menstrúa cuando *está mujer*, es entonces cuando se produce el eclipse. Una última mujer, finalmente, se pregunta, ¿por qué dicen que la luna menstrúa? Si la luna es hombre, ¿cómo puede sangrar?

Ahora bien, frente a esta variabilidad de los relatos como un programa político de trabajo, me pregunto: ¿en qué consiste este proceso de usar el cine, técnica de los blancos, para no devenir blanco? Pienso que es una propuesta política más de la lucha, que encuentra en el cine un vehículo potenciador, y que apunta directamente a una de las cuestiones que ha incomodado y desequilibrado históricamente los objetivos colonizadores desde sus primeros contactos con las comunidades de la Amazonia: la celebración de la “inconstancia”, de la circulación y de la fluidez que obstaculiza la posibilidad de una “identidad fija” que permanezca inmutable en el tiempo.

En este sentido, recuerdo las citas de textos de los primeros evangelizadores con las que trabaja Eduardo Viveiros de Castro en su ensayo “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”<sup>14</sup>, a través de las cuáles analiza esta “inconstancia” como la barrera principal de la evangelización. El discurso colonizador no entiende las dificultades de “fijar la religión cristiana”, ya que, según afirman en sus primeras crónicas, los indios “dicen que quieren ser cristianos”, “dicen que quieren ser como nosotros”. En contraste, las películas plantean una idea que nos queda muy clara, y que parece invertir las aseveraciones anteriores: “Dicen que no quieren ser como nosotros”, podríamos afirmar. Definitivamente, como en las propuestas y discursos de Davi Kopenawa, *devenir blanco* adquiere un valor negativo en estas películas, ya que significa convertirse en quien

---

<sup>13</sup> Tacuma Kuikuro y Marica Kuikuro, *Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou*. 2004, <http://lugardoreal.com/video/o-dia-em-que-a-lua-menstruou-ngune-elu/>.

<sup>14</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem e Outros Ensaios de Antropologia* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), 27-85.

sistemáticamente ha invadido comunidades y floresta desde su aparición en la selva. Devenir blanco es abandonar los cantos y olvidar los rituales. Devenir blanco es comenzar a regirse por la lógica de la estratificación y la acumulación. Devenir blanco es enunciar desde un “yo” con determinados intereses individuales o económicos. Las películas proponen, justamente, una teoría política inversa.

*El cine en el cine: la reproductibilidad técnica y la traducción como dispositivos ideológicos*

Me interesa analizar la idea del *cine en cine* y los mecanismos que exhiben la cuestión de la reproductibilidad técnica en las películas mismas. Por supuesto, estoy pensando en las formulaciones de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”<sup>15</sup>, pero sobre todo quiero reflexionar en las propuestas que surgen de las películas mismas. Un primer aspecto que se evidencia es el mecanismo mediante el cual el cine ingresa como herramienta técnica de lucha en la comunidad, para insertarse en una cadena oral de reproductibilidad que existía previa al cine, y que, como ya afirmamos, también se fundaba en la celebración de la ausencia del original y de la imposibilidad de fijar una “autenticidad” de los mitos y rituales. Parece que el cine viniese a funcionar como un “enfanzador” o “multiplicador” de lo que ya estaba presente en la filosofía política de la comunidad, que ahora encuentra un nuevo canal de lucha y una forma de divulgación en esta herramienta técnica que se visibiliza en las películas. A través del cine, los mitos y rituales Kuikuro encuentran un vehículo de desplazamiento, dentro y fuera de la comunidad.

El cine en el cine no sólo se evidencia como mecanismo para reafirmar la ausencia de original de los relatos. Por momentos, incluso sugiere hasta la posibilidad de un simulacro de los rituales, a través del cual sería posible engañar a los espectadores blancos, burlándose de una pretendida “autenticidad”. En una escena de *As hiper mulheres* un artesano de la comunidad narra frente a la cámara cómo en una oportunidad organizaron el ritual femenino del *Janurikumalu* frente a un grupo de blancos, protagonizado por hombres, y sin que los blancos ni siquiera se percataran del engaño. Esta anécdota intercalada a mitad

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 17-57.

de la película, parece invitarnos a pensar que toda la película podría ser un simulacro para el espectador occidental.

Ahora bien, si los mitos y rituales reconstruidos a través del cine no tienen una existencia única en un lugar estable, sino que están destinados a la distribución, a la multiplicación y al desplazamiento a través del cine como reproductibilidad técnica, entonces, como propusimos anteriormente, se diluye la posibilidad de pensar estos materiales como “propiedades”. De esta forma, se invierten los términos: si los mitos, los rituales y el cine no son de nadie, esto facilita que sean de todos a un mismo tiempo. El cine en el cine, en definitiva, postula una *democratización* de las imágenes de los rituales que enfatiza su multiplicidad, su dinamismo y su circulación.

De esta forma, el cine Kuikuro se moviliza en varias direcciones. Circula en la comunidad misma como mecanismo integrador, y también se traslada desde la comunidad hacia afuera como una forma de lucha. Las imágenes Kuikuro se desplazan siguiendo un camino similar al dibujado por Benjamin en uno de los epígrafes que abren este trabajo, “...la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación...”. Estos desplazamientos y mecanismos móviles son los que constituyen la idea de *cine en el cine*, como medio de comunicación revolucionario del que la comunidad se ha apropiado, y que está presente en todas las películas del colectivo.

Un último aspecto que me gustaría destacar es el que se relaciona con las políticas de traducción que presentan los filmes. Otra de las ramificaciones del *cine en el cine* es la constante reflexión sobre la lengua de la comunidad y los mecanismos de traducción (o de no traducción) que se operan en las películas, y sobre la traducción cultural que tensiona la cultura comunitaria con otros ámbitos en los que circularán sus producciones. Sin embargo, sólo me detendré en el primer aspecto de la traducción de la lengua. Creo que en este caso nuevamente las propuestas teóricas de las películas pueden relacionarse con algunas conceptualizaciones de Walter Benjamin en “La tarea del traductor”<sup>16</sup>, especialmente con dos cuestiones específicas. En primer lugar, el hecho de que “la traducción sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí”, y en directa relación

---

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Angelus Novus* (Barcelona: Edhasa, 1971), 128-143.

con esta idea, la cuestión de que la intención del traductor y de la traducción en sí, es ideológica.

Definitivamente, las películas ponen en escena el problema de la traducción de la lengua propia hacia la lengua histórica de dominación y hasta presentan el conflicto de la “pronunciabilidad”. A través de estos planteos, se evidencian claramente las relaciones de poder de unas lenguas sobre las otras. Por ejemplo, en relación con las políticas lingüísticas, se presenta el problema de la *imposición de un nombre otro*, que se produce cuando los blancos, reproduciendo el formato de tantas otras formas de colonización, adaptan el nombre indígena de la comunidad a la pronunciación de lengua propia. Como muestra el maestro de la comunidad en la película *Os Kuikuro se apresentam*: “Os brancos nos chamam de Kuikuro porque eles não sabem pronunciar Kuhl Ikugu”.

Otro procedimiento que se denuncia en relación con los conflictos lingüísticos es el de la *homogeneización* que produce el discurso de los blancos sobre las diversidades culturales de las comunidades indígenas de la Amazonia. En la misma película, el maestro de la escuela comunitaria afirma que los blancos piensan que en todas las aldeas se habla Tupí, amalgamando así una gran variedad de lenguas y dialectos en el parámetro de lo conocido, o de lo que se piensa que está bajo su “dominio”. El *borramiento* de las diferencias lingüísticas opera como otra forma de dominación y las películas denuncian estos mecanismos.

Las películas también presentan las instancias de traducción en escena. Por ejemplo, el momento en que uno de los directores del colectivo, Takuma Kuikuro, trabaja en la traslación de los diálogos y entrevistas al portugués junto con uno de los integrantes del proyecto *Video Nas Aldeias*, en una computadora, en el interior de una de las viviendas de la comunidad. Sin embargo, así como se evidencian los mecanismos de traducción que facilitan la comunicación con otras esferas, también las películas operan con la idea del ingreso a la zona de lo “intraducible”.

En general, el lugar de lo “intraducible”, coincide con los cantos rituales, ya que no se presenta traducción alguna de las letras o de las interacciones rituales. Hay en ese gesto algo más que una reserva que tiene que ver con la zona ritual en la que se ingresa. También hay una

inversión de las perspectivas tradicionales de la traducción, que evidencia una voluntad de igualar las relaciones que la lengua indígena y las lenguas de los blancos guardan entre sí y de apuntar finalmente a la cuestión ideológica de la traducción, colocando al espectador occidental en una posición *otra* en la que, definitivamente, tiene que declarar su ignorancia y su impericia en el manejo de la lengua desconocida. Esto forma parte de una performance política que desafía al espectador y a sus perspectivas clásicas otorgadas por los lugares de la tradición: espacios cómodos y seguros desde los cuales se observa todo bajo la lupa, manteniendo siempre el poder sobre la *imagen otra*.

### Conclusiones

En esta conclusión, sólo me gustaría agregar una imagen de la película *Espero que vocês gostem destes filmes*, porque creo que sintetiza las propuestas del Colectivo Kuikuro: la teoría y práctica de un cine que se incorpora en una dinámica del movimiento y que reproduce estrategias de lucha previas, un cine de la *nomadología* y del arte comunitario como máquina de guerra. En esta escena, de una potencia política impresionante, podemos ver la superposición de tres imágenes a un mismo tiempo, que se insertan una dentro de otra al modo de un *mise en abyme*. En el primer plano de una perspectiva panorámica, se visualiza a toda la comunidad Kuikuro de espaldas al espectador, viendo en una pantalla la película *Nguné Elii, O dia em que a lua menstruou*. En esta película que se proyecta en la pantalla en un segundo plano, nuevamente aparece toda la comunidad de espaldas al espectador observando otra película, *As hiper mulheres*, que es la última imagen que se plasma hacia el fondo como tercer plano: la imagen de todas las mujeres de la comunidad celebrando el *Janurikumalu*.

Esta escena, que multiplica las perspectivas, las intersecciones y la profundidad de los planos, y en el que se proyecta una comunidad triplicada interviniendo distintos espacios, creo que sintetiza la dinámica de la multiplicidad del cine Kuikuro, que se presenta como una potencialidad política de la metamorfosis y del devenir. Esta fuerza opera desde múltiples posicionamientos. En primer lugar, el trabajo con un concepto de *archivo móvil* que celebra la fluidez de la documentación cinematográfica y que funciona con mecanismos

cercanos a la noción de archivo propuesta por Foucault<sup>17</sup>, como “un sistema general de la formación y transformación de los enunciados”. El archivo móvil del cine Kuikuro no conserva, no guarda, no recoge del polvo, no resucita, no unifica ni mantiene, sino que celebra la existencia múltiple de los discursos rituales. En segunda instancia, la operación que se produce con el manejo colectivo de la cámara y la propuesta de un cine comunitario que nunca cumple la *función propiedad*. Finalmente, la práctica política omnipresente del *cine en el cine*, que exhibe como fuerza de lucha los mecanismos comunitarios de reproducción, redistribución y circulación de las imágenes dentro y fuera de la aldea.

### Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 17-57
- . *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971. 128-143
- Colectivo Kuikuro de Cine. *Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera*. 2007, <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=36>.
- Clastres, Pierre. *La sociedad contra el estado*. Madrid: Virus Editorial, 2010.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Kuikuro, Takuma. *Espero que vocês gostem destes filmes*. 2007, <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=74>.
- Kuikuro, Takuma y Marica Kuikuro. *Nguné Eliü, O dia em que a lua menstruou*. 2004, <http://lugardoreal.com/video/o-dia-em-que-a-lua-menstruou-ngune-elü/>.
- . *Imbé Gikegü, Cheiro de pequi*. 2006.
- Sette, Leonardo y Carlos Fausto. *As hiper mulheres*. 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=Wu6zGMbtbNo>.

---

<sup>17</sup> Michel Foucault. *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002).

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

---. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 27-85