

Modalidad: Investigación en artes

**Experiencia de producción audiovisual en una comunidad mbyá
guaraní. Un documental sobre la noción de *tekoa***

Tesista: Agustina del Pilar Soria

Dirección: Corrientes Capital.

Teléfono:

E-mail: agustina.soria@hotmail.com

Directora: Mgter. Bradford, Maia.

Profesora Adjunta de la cátedra *Literatura y Cine*. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. UNNE.

Codirector: Lic. Arturo Fabiani

Profesor Adjunto de la cátedra *Lenguaje Audiovisual y Seminario Taller de Integración de Imagen, Sonido y Multimedia I*. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. UNNE.

ÍNDICE

Primera parte

Resumen.....	3
Presentación del problema de investigación.....	3
Objetivos.....	5
Justificación.....	6
Antecedentes.....	7
Marco conceptual.....	11
Hipótesis.....	15
Metodología.....	16
Impactos y alcances esperados.....	18

Segunda parte

Sobre el proceso de producción y reelaboración de la obra.....	20
----------------------------------------------------------------	----

Tercera parte

Conclusiones.....	24
Anexo.....	26
Bibliografía.....	35

Resumen

La selva representó históricamente para el pueblo *mbyá* guaraní un ser vivo de importancia crucial para su subsistencia, siendo proveedor de alimentos, medicina y materiales de vivienda. La dicotomía occidental entre naturaleza y cultura no forma parte de su cosmovisión, por lo que su modo de actuar y relacionarse con el mundo difiere de la lógica occidental capitalista que busca explotar y someter la naturaleza a intereses industriales. Esta cosmovisión tiene relación con su modo de organización territorial, social, política y religiosa, basada en la noción de *tekoa*.

Este trabajo de tesina consiste en la realización de una pieza audiovisual de manera colaborativa con la comunidad *mbyá* guaraní de Pozo Azul, Misiones, para dar cuenta de algunas de estas cuestiones. Para tal fin se vincula la narración oral, modo de transmisión cultural propio de la comunidad, con el lenguaje audiovisual, indagando en nuevos modos de narrar y expresar en el marco del género documental.

Presentación del problema de investigación

El presente trabajo de investigación articula reflexiones en torno a la producción audiovisual colaborativa y el documental creativo para la realización de una obra audiovisual de género documental con la comunidad *mbyá* guaraní de Pozo Azul, Misiones. La propuesta busca vincular la narración oral, modo de transmisión cultural propio de la comunidad, con las estrategias de representación del lenguaje audiovisual. El punto de partida de la obra fueron los relatos orales de distintos miembros de la comunidad, y los aspectos narrativos y sonoros tienen como hilo conductor las concepciones actuales en torno a la selva y la noción de *tekoa*. Ambas tienen una relevancia fundamental en la conformación de la identidad *mbyá* guaraní, tanto individual como colectiva.

La selva fue percibida históricamente como un ser vivo proveedor de alimentos, medicina y materiales para la construcción de viviendas, conformando un espacio de convivencia de fronteras ambiguas comprendido por entidades humanas, no-humanas, animales y vegetales. Esto significó un modo de relacionarse con el ambiente y sus recursos que difiere de la lógica occidental capitalista, basada en una dicotomía radical entre los conceptos de naturaleza y cultura (Wilde, 2008). Las concepciones y prácticas territoriales *mbyá* se rigen por una comprensión de los espacios que exceden los límites fijos y la materialidad territorial, integrando conjuntos de relaciones sociales y de vínculo con el entorno que se basan en sistemas ético/morales diferentes a los *jurua* (no-indígenas). Son estos aspectos relacionados al "modo de ser" guaraní (*teko*), los que configuran la noción de *tekoa*, palabra que se usa comúnmente para designar las aldeas que habitan (Rodríguez, 2018).

La idea del trabajo surgió de distintas visitas a la comunidad que tuvieron lugar desde julio de 2018, impulsadas por un deseo personal de conocer la cosmovisión y el modo de vida *mbyá* guaraní. El ingreso a las mismas fue facilitado por amigos que trabajan en experiencias de agricultura orgánica y regenerativa junto a algunas familias que viven en ellas. Fue durante la experiencia de participación en la vida comunitaria de las aldeas *Tekoa Arandú* y *Guayabí Poty* que se propuso la creación de un documental como forma de seguir indagando en cuestiones vinculadas a su entendimiento del entorno y las diversas problemáticas que atraviesan, a través de narraciones que busquen dar cuenta de sus concepciones sobre la selva y la organización social y territorial en torno a ésta.

El trabajo es una reflexión sobre diversos aspectos teóricos del género documental, cuya finalidad fue definir estrategias de realización audiovisual que permitieran trabajar de manera colaborativa con las y los miembros de la comunidad, fundamentalmente en los aspectos enunciativos del film que definieron su hilo narrativo. Por otro lado, la indagación formal sobre los aspectos visuales fue el resultado de decisiones personales, derivadas del análisis elaborado en el proyecto. Este trabajo, al igual que el de montaje y postproducción, fue llevado a cabo en consulta y diálogo con los miembros de la comunidad a distancia.

Las preguntas de investigación que guiaron el desarrollo del trabajo fueron: ¿Cómo abordar y resignificar a partir de los recursos del lenguaje audiovisual los relatos orales de los miembros de la comunidad *mbyá*? ¿Cómo se pueden representar y difundir

al público externo la noción de *tekoa* y las problemáticas que atraviesan las comunidades misioneras? ¿De qué manera operan las estrategias de representación del lenguaje audiovisual, resultantes de la indagación inicial del proyecto, en la producción de una experiencia estética acorde a la percepción de la selva de la comunidad *mbyá*? ¿Cómo elaborar estrategias colaborativas de realización audiovisual junto a los miembros de la comunidad?

Objetivos

General:

- Desarrollar estrategias de investigación y representación a través del lenguaje audiovisual, para la producción de una obra de género documental acerca de la noción de *tekoa* de manera colaborativa con la comunidad *mbyá* guaraní de Pozo Azul, Misiones.

Específicos:

- Indagar en la memoria oral de la comunidad *mbyá* guaraní de Pozo Azul, Misiones, a través del relato de diversos referentes y agentes comunitarios, específicamente de las mujeres, sobre la noción de *tekoa* y la percepción de la selva.
- Determinar estrategias colaborativas de investigación y realización junto a las y los miembros de la comunidad, atendiendo a las variables específicas de: selección de locaciones, selección y registro de ambientes sonoros, diálogos y entrevistas, recuperación y registro de relatos e historias de vida, construcción del hilo narrativo, entre otros.
- Explorar las posibilidades expresivas del género documental para la transposición de los relatos recopilados al lenguaje audiovisual, partiendo del trabajo de investigación y producción realizado con la comunidad.

Justificación

La selva misionera, ubicada en la frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay, fue percibida históricamente como un espacio inhabitable y amenazador, connotación que sirvió para la construcción del imaginario nacional a partir de prácticas y discursos destinados a establecer límites territoriales. Esto implicó la consecuente búsqueda de la integración o eliminación de quienes la habitaban en función de la construcción de la identidad del estado-nación, basada en un imaginario de "nación de raza blanca y cultura europea" (Quijada et al., 2000). A principios del siglo XX, la selva misionera empezó a ser concebida como parte del nuevo territorio de la nación, vislumbrándose como un espacio de recursos naturales ilimitados, cuya explotación sería funcional a la idea de "progreso". En este contexto, la comunidad *mbyá* guaraní se encontraba instalada allí como un modo estratégico de mantenerse aislada de la sociedad occidental, manteniendo un modo de supervivencia ancestral caracterizado por el vínculo fundamental con la selva y el uso de sus recursos para cubrir sus necesidades de alimentación, vivienda y medicina (Wilde, 2008).

A partir de 1940 y hasta la actualidad, se desarrolló una incesante actividad industrial basada en la explotación forestal, ganadera y agrícola. La que mayor impacto negativo tuvo y continúa teniendo en la relación del pueblo *mbyá* con el territorio es la forestal, basada en una lógica de destrucción del bosque natural y su reemplazo por el implantado, acción que obstruye la capacidad regeneradora natural de la selva. A su vez, cualquier forma de ocupación territorial que no estuviera relacionada a la actividad industrial extractivista fue vista como improductiva, produciendo una propensión a la expulsión de grupos indígenas y campesinos (Gorosito Kramer, 1982). La reducción del territorio ocupado por el pueblo *mbyá*, producto del avance de la actividad forestal y maderera y la instalación de asentamientos de colonos, ocasionó un paulatino deterioro en su forma de organización social, basada en la noción de *tekoa*. La fragmentación territorial se tradujo en una fragmentación de sus aspectos identitarios, provocando nuevas problemáticas relacionadas al impacto en sus prácticas culturales, productivas y su relación con la salud, lo que produjo situaciones tales como la desnutrición infantil y la mendicidad en los suburbios de las ciudades.

En el contexto de la compleja situación actual que atraviesa la comunidad *mbyá*, el lenguaje audiovisual se presenta como una herramienta adecuada para la creación y divulgación de conocimiento a través de la experiencia estética. En el libro *Tierra*

adentro: territorio indígena y percepción del entorno (2004), los autores Surrallés y García Hierro hablan del valor inherente a la recuperación de visiones locales y específicas sobre la relación de los pueblos originarios con el territorio. Debido a que en el último tiempo hubo una tendencia a divulgar un discurso único sobre esta cuestión, tendiente a homogeneizar las prácticas y saberes para consolidar una lucha política necesaria para la obtención de derechos fundamentales como el acceso a la tierra, muchos de estos saberes específicos quedaron invisibilizados.

Por todo esto, resulta necesario reflexionar e indagar en el carácter experimental del género documental, para encontrar nuevas formas de narrar que resulten afines al relato oral de los miembros de la comunidad y que se pregunten por el tratamiento formal del mismo. La investigación en artes permite un vínculo entre la producción y la reflexión, resultando en un proceso de creación artística que es parte fundamental del proceso de investigación, teniendo a la obra final como su resultado (Borgdorff, 2008).

Antecedentes

Un antecedente fundamental de este trabajo de investigación es el documental *Tekoa Arandú. Comunidad de la sabiduría*, dirigido por Fernando Nogueira y producido por María Cabrejas en el año 2006. En él se narra, a partir de una lógica argumental propuesta por los miembros de la comunidad, distintos aspectos culturales de la misma y los modos de vida a los que se vieron sometidos históricamente a partir de la colonización. Las problemáticas ligadas a la destrucción paulatina del monte y sus recursos naturales se vislumbran como una consecuencia de los intereses económicos industriales y la falta de reconocimiento de sus derechos fundamentales. Siendo el primer contacto de la comunidad con un proceso de producción audiovisual, el documental significó un medio para reafirmar su identidad y dar a conocer aspectos ignorados de su cosmovisión.

Otras experiencias fílmicas relevantes a nivel regional son *Tatachina* y *La sombra del Jaguar*, del psicoanalista Enrique Acuña. Estos documentales fueron llevados a cabo en diversas aldeas guaraníes de Misiones, como la *Pindo Poty*, *Jeju* e *Itá Pirú*, y representan modos de abordar la cultura guaraní desde una mirada subjetiva y personal. En *Tatachina* el tema central gira en torno al conflicto que surge entre el aparato médico-jurídico del Estado y las creencias espirituales guaraníes en el caso de la enfermedad de un niño guaraní, evidenciando las complejidades que se presentan en una sociedad

culturalmente heterogénea y diversa, en la que sigue vigente la dominación de los aparatos del Estado sobre la cosmovisión de los pueblos originarios. En *La sombra del jaguar*, Acuña explora los mitos guaraníes ancestrales que explican el origen del mundo, realizando una transposición de los mismos a las imágenes y los sonidos captados en la convivencia con los miembros de la comunidad. De esta manera, demuestra que los relatos fundantes de la cultura guaraní y su transmisión oral siguen vivos dentro de la comunidad misionera.

Por otro lado, se encuentran las experiencias antropológicas y estéticas de video indígena en Latinoamérica. En el libro *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*, de Wilson y Stewart (2008), se mencionan los siguientes proyectos: “Video nas Aldeias” en Brasil, “Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas” en México, “Plan Indígena de Comunicación Audiovisual” y “Centro de Realización Cinematográfica” en Bolivia, entre otros. Estos se vienen gestando desde 1960 y significaron una nueva manera de entender la producción audiovisual a partir de una organización de trabajo comunitario, en el que la formación de técnicos en realización dentro de las comunidades resultó decisiva para atender la necesidad de auto-representación como modo de evidenciar sus prácticas.

En 2017 se conformó en Misiones el Colectivo de Cine Mbyá Guaraní *Ara Pyau*, con algunos miembros del Colectivo Mbyá Guaraní de Cinema (Brasil). Ambos fueron impulsados con la ayuda del proyecto Video nas Aldeias, el cual surgió con la iniciativa de Vincent Carelli en 1986 y trabaja desde entonces en experiencias de formación y producción audiovisual con comunidades originarias brasileras. El colectivo *Ara Pyau* se encuentra compuesto por miembros de las aldeas *Ka’aguy Poty* (Aristóbulo del Valle), Alecrín (Pozo Azul), Peruti (El Alcázar), *Tamanduá* (25 de Mayo) y *Ko’enju* (Brasil). El objetivo del colectivo es crear obras audiovisuales desde una mirada propia, a fin de fortalecer los aspectos identitarios de las comunidades y crear redes entre ellas. Si bien estas experiencias enmarcadas dentro del cine indígena difieren del modo de trabajo propuesto en el presente proyecto, son fundamentales para reflexionar acerca de formas alternativas de realización audiovisual, evidenciando la importancia de una estructura de producción horizontal en la que destaquen la participación, decisiones y opiniones de los miembros de la comunidad, tanto en los aspectos formales como de contenido.

Desde la dimensión teórica, el antecedente más relevante tiene lugar en el trabajo de Guillermo Wilde (2008) *Imaginario contrapuestos de la selva misionera. Una*

exploración por el relato oficial y las representaciones indígenas sobre el ambiente. En él, el autor da cuenta del carácter histórico e ideológico de las relaciones entre paisaje, territorio e identidad y cómo el relato y las prácticas dominantes influyen sobre la organización social y la identidad *mbyá*. Wilde resalta el modo en que la historiografía misionera perpetuó la imagen del indígena pasivo ante la imposición del blanco y la idea de la selva como espacio peligroso y amenazador. En el imaginario dominante, ese ambiente, separado del ámbito de la “civilización”, fue identificado con las comunidades originarias y, en algunos casos, produjo que se homologara la lucha contra el monte con la lucha contra “el salvaje”.

En la contracara del relato oficial se encuentra la percepción que las comunidades *mbyá* tienen de la selva, de la que dependieron durante siglos para su subsistencia económica, política y cultural. También constituyó el fundamento de su identidad y cosmología, la tierra y el monte poseen una relación intrínseca con el *tekoa*. El autor describe al *tekoa* como un concepto complejo y de doble significado. Por un lado, representa la comunidad y el espacio físico que ocupa. Por otro, tiene connotaciones éticas que definen el comportamiento del individuo. Una traducción posible es “el buen modo de ser” (*teko* = ley, costumbre, norma; *ha* = fruto, producto, realización).

Otro antecedente con aportes teóricos para la investigación es el trabajo de Mariana Giordano *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (2008). En él realiza un análisis sobre los distintos modos de construcción de la imagen del indígena chaqueño a través de la historia. Si bien la autora basa su investigación en una región diferente a la propuesta en el proyecto, el trabajo resulta importante para hacer conscientes los mecanismos de representación hegemónicos del sujeto indígena en Argentina.

Los esquemas de representación propuestos por Giordano son el civilizatorio, el del “buen salvaje”, y el reparacionista-reivindicatorio. El primero surgió con las campañas militares al Chaco, a través de las cuales se buscó someter al “otro” indígena a la “superioridad” de la cultura dominante. Esta mirada colocaba al indígena en el papel del “bárbaro” que debía ser civilizado e integrado al modelo de producción “civilizado”. El segundo esquema se manifestó a partir de los procesos de evangelización, a través de los cuales se pretendía integrar al indígena a las prácticas de la religión cristiana, purgando sus culpas y prácticas “negativas”. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se propagó la imagen del indígena como una víctima de la historia escrita por los blancos y surgió así el tercer esquema de percepción reparacionista. La imagen del “indio víctima” se

convirtió en un “drama social” que exigía la reparación de una deuda histórica y la entrega de tierras. Estos discursos, aún vigentes y actualizados en el concepto de “reivindicación”, ocultan una problemática que no termina de resolverse. El surgimiento de actores e instituciones que procuraron defender los derechos de las comunidades originarias se limitó muchas veces a un discurso que no se condice con la práctica.

Otro antecedente fundamental del ámbito académico es el proyecto de investigación de Josefina Lens quien, en el marco de tesina de la carrera de Licenciatura en Artes Combinadas (UNNE), desarrolló investigaciones en torno a la concepción del espacio de la cultura qom para abordar esta categoría a partir del lenguaje audiovisual en el barrio Mapic de Resistencia. El proyecto abrió líneas de investigación que sirvieron para reflexionar sobre diversas cuestiones ligadas a la producción audiovisual en proyectos comunitarios, además de resultar esclarecedor al tratar la noción de “espacio”. Tomando el análisis de Gastón Gordillo (2010), el espacio es entendido como una construcción dinámica de la memoria que carga de sentido los distintos lugares en los que se desarrolla la vida, y son atravesados por experiencias históricas y relaciones sociales particulares. En la cosmovisión qom, el espacio es entendido de una manera similar a la guaraní, en tanto se encuentra compuesto no solo por seres humanos, sino también por animales, vegetales y entidades no-humanas que actúan e inciden en la vida cotidiana.

En cuanto a la reflexión respecto a la realización audiovisual, resulta pertinente el análisis acerca de la forma de hacer cine del documentalista Jorge Prelorán, descrito por Colombres (1985) en el libro *Cine, antropología y colonialismo*. En dicho texto, el cine de Prelorán es definido como “cine no etnológico o testimonio social”, debido a que su objetivo en relación a documentar la vida de diversos personajes no es crear conocimiento científico sobre un determinado tema sino transmitir vivencias humanas intransferibles desde una visión subjetiva y emocional. Para ello, apela a un ritmo de producción y un modo de representación distinto a los de la lógica industrial, en la cual se preestablece un tiempo de producción determinado, una temática definida de antemano y un patrón fijo de trabajo. Las películas de Prelorán parten en primera instancia de la convivencia con las personas que filma, y esto permite que el tiempo y el análisis sostenido de los testimonios, las imágenes y los sonidos recopilados haga surgir la temática de la película y el modo en que será representada.

Marco conceptual

En el libro *La representación de la realidad* (1997), el teórico de cine Bill Nichols define al documental a partir de distintas modalidades de representación: la expositiva, la interactiva, la de observación y la reflexiva. Estas se corresponden con distintas convenciones y estrategias, tanto formales y estilísticas como narrativas, que se sucedieron a lo largo de la historia del cine documental.

El documental producido en el marco de esta tesina se corresponde con las características del documental de tipo reflexivo. Esta modalidad es la última en surgir, entre las décadas del 70 y 80, influenciado por el surgimiento de nuevas ideas como la crítica postestructuralista de los sistemas de lenguaje y la visión de que una transformación social requiere una crítica al trabajo con el significante. Tomando como referencia las innovaciones formales y discursivas de realizadores precedentes que se cuestionaban el lugar de la cámara como construcción de lo real, como el soviético Dziga Vertov, desplazó el foco de atención del mundo histórico en sí a la manera en que éste es representado. Se propone entonces como la modalidad más autoconsciente e introspectiva, buscando que las convenciones de la representación se hicieran más evidentes.

El documental como género audiovisual siempre estuvo asociado al realismo, por lo que a lo largo de su desarrollo se otorgó un valor de verdad incuestionable a las argumentaciones acerca del mundo que este propone. El modo reflexivo se aleja de esta noción, sometiendo a crítica la idea de "impresión de la realidad" naturalizada por las modalidades anteriores. Tiene como finalidad dar cuenta de su condición de texto y de la relación problemática con aquello que representa. Generalmente, es a través del montaje como se problematiza el vínculo entre imagen/sonido y mundo representado. Algunos recursos utilizados comúnmente son: la ruptura de la lógica espacio-temporal (*raccord*), -que en otros tipos de documentales mantiene la cohesión argumentativa- y los planos de larga duración, que permiten al espectador tomar conciencia de aspectos formales como la composición y su consecuente efecto de extrañamiento¹. Tiene una similitud con la exposición poética, ya que se centra en las propiedades del mismo texto. Esta noción

¹ En su libro *Una introducción a la teoría literaria* (1983), Terry Eagleton explica que el término extrañamiento (*ostranénie*) proviene de los formalistas rusos y hace referencia a los métodos utilizados en el lenguaje literario para alterar la percepción automatizada de las cosas, permitiendo un cuestionamiento de la realidad representada. Esto se logra provocando una ruptura de la relación habitual entre significante y significado, dejando en evidencia la naturaleza del texto como representación. Esta característica puede ser aplicada también al lenguaje audiovisual.

resulta fundamental para la búsqueda formal y expresiva de la obra audiovisual que propone el presente proyecto.

Otra autora que trabaja en un análisis del documental y su redefinición es Aida Vallejo, investigadora del denominado documental de creación. En su artículo *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación* (2013) analiza los distintos modos en que la mirada particular del autor se hace presente en el documental contemporáneo, el cual se ve atravesado por nuevas búsquedas formales desde el ámbito narrativo y estético. Esto se presenta como una contraposición a la idea generalizada dentro de los estudios cinematográficos tradicionales aplicados al documental, en los que hubo una tendencia histórica a dejar de lado la cuestión formal y artística, por considerar que lo primordial en este género era su carácter informativo y su relación con el realismo.

A su vez, desde los estudios del cine de ficción se caracterizó al documental como un género “no narrativo”, omitiendo el análisis de la narrativa en el documental. Sin embargo, esta tendencia empezó a cambiar en la actualidad, ya que el documental se presenta como un espacio de experimentación creativa: “Dado el giro estético del documental en los últimos años, cabe replantearse esta dicotomía: placer visual vs. placer del conocimiento, ya que el cine documental contemporáneo funde los límites de ambos conceptos en un intento de transmitir su mirada sobre lo real sin renunciar a la búsqueda de la belleza. Lo que pioneros como Flaherty o Grierson defendieron en la primera mitad del siglo XX, vuelve a ser la clave para la construcción del cine documental: el tratamiento creativo de la realidad”. (Vallejo, 2013).

La autora propone que desde la narratología pueden pensarse las distintas maneras en que aparece el acto de enunciación dentro del documental, teniendo en cuenta que esta función, además de comunicar, indica una posición de poder respecto al mundo proyectado. Esto permite pensar la cuestión narrativa dentro de la obra propuesta, ya que esta instancia se elaboró como un trabajo de posproducción sobre los relatos recopilados durante la convivencia en la comunidad.

Uno de los recursos enunciativos fundamentales dentro del análisis de Vallejo es el montaje, el cual esconde la construcción estilística propia del autor en la asociación de los distintos planos. A su vez, la misma composición de la imagen es una cuestión de selección y recorte de la realidad, que evidencia la mirada del sujeto enunciadador. Incluso cuando los actores sociales son los portadores del relato, como en el caso del documental

planteado en el presente trabajo, la responsabilidad enunciativa recae en el realizador, ya que las narraciones recopiladas se convertirán en un discurso a partir del trabajo de montaje.

Otros recursos de enunciación planteados por la autora que fueron tenidos en cuenta a la hora de la construcción narrativa del documental son el monólogo interior y la enunciación directa. El monólogo interior obtiene su nombre de una sensación generada al espectador de poder oír los pensamientos del narrador, ya que el relato no está sincronizado con las imágenes mostradas. En este sentido, muchos de los relatos captados son superpuestos a distintas secuencias de imágenes que muestran la relación de la comunidad con el entorno y el espacio natural de la selva en la que se desarrolla la vida cotidiana, buscando crear una configuración semántica que dé cuenta de lo narrado. Por otro lado, la enunciación directa hace referencia al relato transmitido por los actores sociales directamente a la cámara, a través de entrevistas y diálogos con el realizador: "A pesar de que en la realidad del rodaje éste se dirigiera al equipo de realización, a nivel textual se construye una especie de monólogo del que el espectador/a del filme es testigo". (Vallejo, 2013). Este tipo de enunciación es clasificado como diálogo no mediado, ya que solo se percibe la narración del actor social sin mediación del realizador.

Tanto la entrevista como la historia de vida son técnicas que fueron utilizadas para configurar los aspectos narrativos del documental. Para pensar la relevancia de esta, resulta significativo el análisis Leonor Arfuch (1995): "La entrevista es una narrativa, es decir, un relato de historias diversas que refuerzan un orden de la vida, del pensamiento, de las posiciones sociales, las pertenencias y pertinencias. (...) Fragmentaria, como toda conversación, centrada en el detalle, la anécdota, la fluctuación de la memoria, la entrevista nos acerca a la vida de los otros, sus creencias, su filosofía personal, sus sentimientos, sus miedos". En ese sentido es importante destacar el papel de la memoria oral de la comunidad, en tanto reconstrucción parcial, subjetiva y personal de diversos sucesos que ayudan a comprender su devenir histórico.

Por otro lado, se abordó con cuidado la cuestión lingüística de la traducción, ya que la mayoría de los relatos fueron grabados en guaraní. Para reflexionar acerca de esta cuestión me basé en las ideas que el filósofo y antropólogo Paul Ricoeur desarrolla en su libro *Sobre la traducción* (2004). Ricoeur establece una idea básica de la traducción como la relación entre lo propio y lo extranjero, sosteniendo que no hay criterios absolutos para definir una "buena" traducción. Por esto, solo se pueden establecer ciertas nociones para

comprender esta tarea y llevarla a cabo de un modo reflexivo. Las oraciones y los discursos de los cuales forman parte tienen su razón de ser en la cosmovisión entera de una civilización, esta es la razón por la cual al momento de hacer una traducción adecuada resulta imprescindible tener conocimiento de la historia y la cultura en la cual se configuró determinada lengua.

Esto es especialmente cierto en el trabajo de traducción del guaraní al español, ya que son dos lenguas que guardan una gran distancia entre sí y no comparten una raíz lingüística en común. Hay una intraducibilidad de base al haber cuestiones semánticas, fonéticas y sintácticas que no son superponibles de una lengua a la otra. Existen palabras en guaraní cuyo significado expresan ideas complejas, que marcan la comprensión que tienen los individuos sobre sí mismos y su relación con el mundo, que no encuentran equivalentes en el español. A esto se añade la dificultad que tienen los mismos individuos dentro de la comunidad para comprender ciertas expresiones de los ancianos, quienes guardan una relación diferente con el conocimiento ancestral.

Por todas las dificultades inherentes al acto de traducir es que Ricoeur sostiene que este se basa en una búsqueda de comparables, equivalencias y aproximaciones, siempre sujetas a revisión y a la elaboración de nuevas versiones. Es así que llega a una noción de la traducción como "la felicidad que procura la posibilidad de comunicación con el otro", creando el término "hospitalidad lingüística" para hacer referencia a la acción de "recibir en la propia casa la lengua del extranjero" (Ricoeur, 2004). De esta manera remarca el carácter no solo teórico e intelectual de la traducción sino, ante todo, ético. Según esta mirada, el propósito principal de la traducción será "la voluntad de comprender lo distinto, la necesidad de acercarse a la alteridad sin anularla" (Ricoeur, 2004). Esta postura teórica sirvió para procurar una traducción libre en la obra, la cual busca llegar a un sentido aproximado de lo narrado antes que una traducción literal.

Otro concepto en el que me basé para indagar y definir estrategias a partir de las cuales pensar el pasaje de los discursos recopilados con los miembros de la comunidad al lenguaje audiovisual es el de transposición. Este es un fenómeno complejo analizado desde la semiótica y la teoría cinematográfica, entre otras disciplinas. Se podría definir a la transposición semiótica a partir de Oscar Steimberg (1998) como la operación a través de la cual una obra cambia de soporte y/o sistema de signos, planteando una nueva forma de producción de sentido. Esta operación implica una resignificación de lo transpuesto, debido principalmente a dos factores: el pasaje de un lenguaje o dispositivo a otro y la

distancia espacio-temporal entre la obra transpuesta y las representaciones de la cultura que realiza el acto de apropiación. Esta definición permite pensar en la responsabilidad que implica recuperar un discurso para llevarlo a un nuevo sistema de representación, en el cual las variables significantes asuman una nueva condición ontológica y de sentido.

Dentro de la teoría cinematográfica, Sergio Wolf (2004) desarrolla el concepto de transposición, específicamente en relación al pasaje de obras literarias al cine. Teniendo en cuenta que esto exige adecuar un discurso pensado para un medio a otro de distinta naturaleza, se hace evidente la dificultad inherente a esta operación y la alteración que sufrirá la obra transpuesta. Esto deriva en la toma de consciencia de que toda transposición es una interpretación y, por lo tanto, es interesada y fragmentaria: “Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos” (Wolf, 2004).

Esta postura teórica sirve para reconocer la complejidad del proceso de trasponer relatos y, por tanto, narraciones, al lenguaje audiovisual, teniendo en cuenta que la oralidad y el cine pertenecen a diferentes sistemas semióticos. Resulta necesario aclarar que no se considera ficción o literatura a los relatos de la comunidad que se busca recuperar y poner en valor, sino un sistema de signos diferente al que resultará en la pieza final. Es en este sentido es que se hace pertinente el concepto de transposición, para pensar este mecanismo de “transplante” que derivará en la obra final (Wolf, 2004).

Hipótesis

La obra audiovisual con formato de documental que se propone esta tesina permite articular estrategias de representación del lenguaje audiovisual con la memoria oral de la comunidad *mbyá* guaraní de Pozo Azul, Misiones, para dar cuenta de su percepción de la selva y de la noción de *tekoa*. Para esto se parte de las narraciones y relatos de algunos miembros referentes de la aldea *Tekoa Arandú*, y de la exploración de estrategias de investigación y creación audiovisual colaborativas junto a ellos.

Metodología

El abordaje metodológico del presente trabajo fue dividido en tres instancias: preproducción, producción y posproducción. La primera etapa de trabajo inició con el análisis de documentos, bibliografía y distintas fuentes de información relacionadas al tema de investigación. Entre estas se incluyeron textos e investigaciones etnográficas, producciones audiovisuales y fotografías, con el fin de ampliar el conocimiento y la sensibilidad hacia las manifestaciones culturales y los procesos históricos que atravesaron los guaraníes en su contacto con la cultura occidental.

Asimismo, se considera parte de la preproducción las primeras visitas a las comunidades, en las cuales se llevó a cabo un trabajo de campo propio del diseño de investigación cualitativa, utilizado en distintas disciplinas sociales y etnográficas. El enfoque interpretativo en el que se basa considera que la realidad estudiada es una construcción, y que la relación sujeto-objeto es de mutua dependencia, estableciendo que es posible la producción de conocimiento a partir del significado otorgado a los datos obtenidos en el trabajo de campo (Burgos Ortiz, 2011).

Una de las técnicas fundamentales de estas instancias fue la observación participante, la cual consiste en la convivencia con los miembros de la comunidad y la participación en las actividades cotidianas para lograr un conocimiento desde adentro. Durante esta instancia se llevaron a cabo los primeros registros sonoros y fílmicos, a la par que se registró información pertinente para la construcción del objeto de investigación. Fue una etapa de exploración y búsqueda del tema a desarrollar en el documental, en la que conocí y establecí lazos con diversos miembros de las comunidades interesados en el proyecto. Estos primeros viajes realizados a la localidad de Pozo Azul fueron distribuidos de la siguiente manera:

- Julio de 2018: primera visita a la comunidad *Tekoa Arandú*.
- Febrero de 2019: viaje a la comunidad *Tekoa Arandú*. Convivencia de dos semanas y trabajo de campo. Registro de relatos de miembros referentes.
- Abril de 2019: viaje a la comunidad *Tekoa Arandú*. Convivencia de dos semanas y registro audiovisual. Primera visita a la comunidad *Guayabí Poty*.
- Diciembre de 2019: viaje a ambas comunidades. Convivencia de dos semanas y trabajo de campo en la comunidad *Guayabí Poty*. Registro de relatos de

miembros referentes. Convivencia de una semana en la comunidad *Tekoa Arandú*. Registro de material sonoro y visual.

La etapa de producción corresponde a la instancia en la cual se comenzaron a tomar decisiones para el desarrollo del cortometraje. Tras un período de pausa debido a la situación de pandemia por el COVID-19, realicé un viaje con estadía de dos semanas a la comunidad *Tekoa Arandú* en mayo de 2021. En ella se elaboraron estrategias de investigación y realización colaborativas, a fin de que la construcción del hilo narrativo y el registro sonoro fueran hechos en conjunto con sus miembros. Algunas técnicas utilizadas fueron las propias de la metodología de Investigación-Acción-Participativa, la cual se basa en vincular la investigación con un proceso de intervención social, en la que los integrantes de la comunidad en la que se realiza tienen una participación activa a la hora de analizar la realidad y construir el objeto de estudio. De esta manera, se logra que la comunidad se apropie del proceso mismo de investigación y el conocimiento que ésta produce (Eizagirre y Zabala, s.f.). Para esto se realizó un plan de trabajo en conjunto, atendiendo a los siguientes objetivos:

- Puesta en común y debate acerca de las temáticas a tratar en el documental y los fines del trabajo colaborativo.

- Visualización y escucha grupal del material audiovisual recopilado durante el trabajo de campo que se realizó en las primeras visitas a las comunidades.

- Elaboración grupal de las preguntas destinadas a las entrevistas semiestructuradas, atendiendo al eje temático central del documental.

- Elección de los miembros referentes y agentes comunitarios para la recuperación y registro de relatos e historias de vida.

- Capacitación técnica en la manipulación de grabadoras zoom a los participantes del registro.

- Selección de locaciones para la realización de las entrevistas y la toma de sonidos.

- Toma de sonidos específicos y ambientes sonoros.

Tras esta primera instancia de producción, siguió la realización del documental propiamente dicho. Este fue llevado a cabo en un viaje de tres semanas en marzo de 2022.

Tal como se mencionó anteriormente, las técnicas utilizadas en esta etapa para la búsqueda y el registro de los relatos fueron las entrevistas semiestructuradas y la historia de vida. Las entrevistas semiestructuradas constan de una serie de preguntas-guía acerca de las cuestiones a tratar en el documental, manteniendo una estructura abierta y flexible que da lugar a la expresión espontánea de los referentes consultados. La historia de vida, por otro lado, consiste en el relato libre de hechos particulares asociados a la memoria del narrador. Esta permite indagar en la manera en que los individuos crean, reflejan y significan el mundo social que les rodea, priorizando la experiencia subjetiva y personal de los acontecimientos relatados.

Finalmente, la posproducción corresponde al trabajo realizado sobre el material recopilado en las instancias previas, abarcando el sonomontaje, el montaje, el tratamiento de la imagen, la traducción y la subtitulación. El montaje audiovisual final, al igual que la manipulación de la cámara, fue un trabajo personal que determina mi lugar como "autora" dentro de la pieza final. Para el montaje se utilizó el material grabado en la etapa de producción y también material de archivo recopilado durante las primeras convivencias en las comunidades, durante la instancia de pre-producción y trabajo de campo.

En cuanto a la traducción de las voces que se incluyen en la obra final, fue llevada a cabo en dos instancias. Primero se realizó una traducción con Epifanio Chamorro, cacique de la comunidad y profesor de lengua en la Escuela Bilingüe N° 812. Luego se hizo una revisión grupal con las mujeres y el grupo que participó del proceso de realización de la obra. La finalidad de este proceso fue llegar a un resultado aproximado de lo narrado, teniendo en cuenta la dificultad inherente al acto de la traducción. El tipo de traducción al que se apeló es la traducción libre, siendo esta una estrategia que antepone el sentido del texto final a la literalidad, sin perder la idea original del texto fuente. Otras operaciones a tener en cuenta que se desprenden de la traducción son la transcripción y la subtitulación del material, parte fundamental del proceso comunicativo que tiene lugar en esta instancia.

Impactos y alcances esperados

Con el presente trabajo de tesina se pretende aportar al área disciplinar de las Artes Combinadas de la región, específicamente de la producción audiovisual. Tomando en

cuenta la hipótesis que lo sustenta, se espera generar, además, conocimiento acerca de la cultura *mbyá* guaraní y su modo de vida, partiendo de la experiencia estética propuesta por la pieza audiovisual. Asimismo, se busca reflexionar acerca del género documental, para pensar nuevas formas de realización que incluyan conocimiento etnográfico sin renunciar a la búsqueda de valor estético.

El fin de la obra resultante es provocar una actitud reflexiva respecto a realidades divergentes que componen el complejo tejido social en el que estamos inmersos, generando una mirada crítica sobre las ideas hegemónicas que se extendieron históricamente acerca de grupos minoritarios y excluidos, como es el caso de los pueblos originarios en el país. A su vez, se espera que esta reflexión resulte un aporte para la comprensión de las relaciones que mantiene la comunidad *mbyá* guaraní con el territorio misionero, interpelando nuestra manera de entender los ambientes naturales de la región y sus habitantes.

Sobre el proceso de producción y reelaboración de la obra

Durante la etapa de producción de la obra se presentaron algunas dificultades que imposibilitaron las visitas frecuentes a las comunidades. Primeramente, y tal como se mencionó, esto se debió a las restricciones derivadas de la situación de pandemia por el COVID-19. Luego, por complicaciones personales vinculadas a los recursos temporales y económicos. Esto significó ajustar el proyecto inicial para el desarrollo de un plan de acción que permitiera la concreción del documental en una cantidad menor de visitas, aunque de tiempo más extendido.

En el viaje realizado en el mes de mayo de 2021 decidí acotar el trabajo a la comunidad *Tekoa Arandú*, ya que la comunidad *Guayabí Poty* sufrió un proceso de fragmentación social a partir del cual algunos de los miembros interesados en el proyecto debieron trasladarse a distintas comunidades, incluyendo al cacique y su familia. Esta situación es algo recurrente en las comunidades *mbyá*, en las que muchas familias se trasladan de manera dinámica a nuevas comunidades según las posibilidades laborales y la calidad de los lazos sociales que establecen con los miembros de las mismas. *Guayabí Poty* es una comunidad emergente, que en el momento de las primeras visitas estaba empezando a conformarse.

En ese viaje pude proponer y establecer un plan de trabajo colaborativo con quienes mostraron un interés en el proyecto, siguiendo las líneas metodológicas de la Investigación-Acción-Participativa. En esta instancia, se visualizó grupalmente el material audiovisual recopilado hasta el momento, se conformó un equipo de trabajo, se establecieron roles dentro del mismo y se definió un plan de acción a realizar en la próxima visita, en la cual se programó llevar a cabo el rodaje final de la pieza audiovisual. Este equipo se conformó con las siguientes personas: Epifanio Chamorro (cacique de la comunidad e hijo del líder espiritual de la misma), Cristina Benítez (maestra de la escuela de la comunidad y ex cacique), Keila Saya (su hija mayor), Silveria Chamorro (tía de Epifanio), Nicanor Benítez (maestro de lengua de la comunidad).

Tras otro tiempo de pausa, realicé un viaje con estadía de tres semanas en el mes de marzo de 2022. Manteniendo el equipo conformado inicialmente, y siguiendo el plan

de trabajo propuesto en la visita anterior, se realizaron las siguientes actividades: puesta en común y definición de estrategias de representación junto a los miembros del equipo, elaboración de un plan de rodaje y guion, registro de narraciones y material visual y sonoro y traducción de las narraciones registradas. El grupo estuvo coordinado por el cacique Epifanio Chamorro, quien tiene experiencia en participar de otros documentales como *Guata* (una co-producción entre Brasil y Misiones en la cual participó como director junto a Jorge Morinico y João Mauricio Farias, en el año 2022) y *Entre el barro y el cielo* (dirigido por María Cabrejas y realizado por el Ministerio de Cultura de la Nación en 2018).

El trabajo de Investigación-Acción-Participativa y las puestas en común con el equipo resultaron en la toma de nuevas decisiones con respecto a los aspectos narrativos y creativos del documental. Al notar que quienes se mostraban más interesadas en el proyecto eran las mujeres, y teniendo en cuenta que ya se elaboraron documentales previos con los hombres de la comunidad, sugerí al equipo que las narraciones a recopilar estuvieran hechas por las mujeres. A partir de esta sugerencia, el grupo decidió que el guion estuviera conformado por los relatos de cuatro de ellas, que representaran a distintas generaciones: Silveria y Ana Chamorro (ambas conocidas como *kuña karái* o mujeres sabias), Cristina Benítez y Keila Saya. Este giro evidenció la necesidad de repensar el tema a tratar en el documental y la forma de abordarlo, lo que decantó en el registro de entrevistas y narraciones fragmentarias en relación a distintos ejes temáticos que se vinculan con la noción de *tekoa* según la visión particular que eligió cada una de estas mujeres: la importancia del rol de las mismas dentro de la comunidad, el vínculo con la selva y el territorio, la relevancia de la vida espiritual y los sueños. También decidieron incorporar al guion el mito de “*Tuparatá*”, que relata el descubrimiento del fuego desde la cosmovisión *mbyá* guaraní. El deseo de los participantes fue hablar de la importancia de este elemento y asociarlo simbólicamente a la alegría y la fuerza espiritual de los *mbyá*.

El plan inicial pensado para el proceso de posproducción tuvo que ser reajustado. El sonomontaje no pudo ser realizado en conjunto con el grupo, debido a la falta de tiempo de sus integrantes y la imposibilidad de extender mi estadía en la comunidad. Por ello, tanto este como el montaje final de la obra fueron resueltos de manera individual por mí. Este trabajo fue realizado haciendo consultas sobre mis decisiones a la distancia, a través de videollamadas, buscando establecer acuerdos dentro del grupo para llegar a un resultado consensuado.

En cuanto a la narrativa lograda a partir de los fragmentos de entrevistas seleccionados, busqué encontrar un hilo conductor que diera cierta continuidad a la narración sin renunciar a la búsqueda de un montaje no lineal. Los fragmentos narrativos fueron elegidos junto a Epifanio en el momento de la traducción, buscando no ser reiterativos con las ideas que transmitió cada una de las participantes a la hora de las entrevistas. El orden de aparición fue establecido por mí al momento del montaje, y consultado con el grupo a través de las videollamadas realizadas a la distancia.

En las narraciones prevalece el relato en primera persona, siendo la voz una expresión reflexiva que se proyecta sobre las situaciones filmadas. Los múltiples puntos de vista se condicen con escenas que mutan constantemente y que en su dinamismo provocan rupturas y virajes del hilo narrativo. En algunos casos la voz tiene un poder evocativo a través de la cual se traen al presente situaciones del pasado.

En la experimentación formal busqué incluir, junto a los registros de las escenas tomadas en las entrevistas, tomas que representaran metáforas visuales o imágenes simbólicas que acompañen la narración de las voces en off. Estas tomas fueron registradas durante la convivencia con la comunidad, así como los sonidos a partir de los cuales se crearon los paisajes sonoros que buscan generar un efecto de inmersión en el ambiente a partir del sonomontaje.

Algunas de las operaciones formales que se incluyeron en la creación del montaje son la ruptura de la continuidad narrativa y espacio-temporal, el diálogo entre campo y fuera de campo y la pluralidad de voces. También se incluyeron escenas con uso libre de cámara en mano y otras en las que se ve el fuera de campo, como una tendencia a hacer evidente el carácter representativo del documental y recordar al espectador que lo que está viendo es una construcción. A su vez, estas operaciones buscan evidenciar las complejidades inherentes al acto de creación audiovisual, insertando al film dentro de una realidad dinámica que excede los límites de la representación.

Por otro lado, cabe mencionar que durante el año 2021 desarrollé parte del proyecto en el marco de una beca de pregrado de la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE. Este trabajo me permitió seguir desarrollando líneas de investigación vinculadas al tema central del proyecto para su ampliación, las cuales fueron socializadas en distintos eventos académicos a lo largo del año, destacando “Operaciones formales y narrativas sobre el lenguaje audiovisual en dos producciones

documentales mbyá guaraní: *Una semilla de Ara Pyau y Mokoi Tekoá Petei Jeguatá - Duas aldeias, uma caminhada*". Este trabajo fue presentado formalmente en el XL Encuentro de Geohistoria Regional del Instituto de IGHHI y en él se analizaron dos producciones documentales llevadas a cabo por realizadores *mbyá* guaraní y por el Colectivo de Cine *Ara Pyau* (Misiones). El mismo permitió clarificar una serie de operaciones formales y narrativas en estas producciones, para la exploración de las posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual en relación al cine indígena.

El trabajo final de la beca obtuvo el premio al mejor trabajo en el área de Humanidades y Artes en las XXVII Comunicaciones Científicas y Tecnológicas, realizada los días 9 y 10 de junio de 2022. Esto me permitió participar como Ponente Investigadora en las XXIX Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo (AUGM), realizada en el mes de septiembre de 2022 en la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca en Sucre, Bolivia.

Conclusiones

Considero que se logró el objetivo de poner la mirada y la tradición oral de la comunidad *mbyá* guaraní en valor, fusionándola con la experimentación creativa a través del lenguaje audiovisual. Asimismo, se pudo lograr una participación comunitaria, aunque reducida a un grupo específico, que convirtió a la etapa de preproducción y producción en un proceso colaborativo determinante para los temas a tratar y la forma de narrarlos. Por todo esto, creo que tanto los objetivos planteados en la elaboración inicial del proyecto como la hipótesis fueron cumplidos, a pesar de los cambios y redirecciones que hubo en el proceso de creación de la obra.

El abordaje metodológico permitió generar un gran acercamiento a la comunidad, estableciendo vínculos de confianza y compañerismo que permitieron resolver los desafíos y dificultades que aparecieron en el desarrollo del trabajo de manera fluida. También se logró movilizar diálogos e intercambios fructíferos entre los miembros del grupo, los cuales se preguntaron acerca de las cuestiones tratadas en el documental y compartieron información entre ellos, generándose así un proceso de reflexión y aprendizaje grupal que excede los límites del resultado de la pieza audiovisual. En su artículo *Media-médium: entre la etnografía y el cine comunitario* (2017) Carolina Soler reflexiona sobre esta cuestión pensando el cine como experiencia, como un espacio en el que se dan interacciones sociales, políticas e interculturales que tienen un efecto más allá de la materialidad de la obra final. Es por esta particularidad de vincular múltiples dimensiones de lo social que lo cataloga como *médium*.

A modo de conclusión, cabe destacar que las decisiones tomadas tanto en el plano formal como narrativo pretenden generar un efecto de apertura narrativa, en la cual no haya ideas concluyentes, pero sí un acercamiento a la manera de pensar y a las vivencias de las mujeres retratadas. Para pensar acerca de esta tendencia en ciertos documentales creativos contemporáneos cito a Gustavo Galuppo, director y teórico de cine experimental, quien en su libro *Los mecanismos frágiles* (2020) realiza una distinción entre imágenes y visualidades a la hora de pensar la realización cinematográfica: “No es lo mismo hablar de imágenes que hablar de visualidades. Las visualidades son negadas

por el imperio de la imagen. Estas pueden pensarse como el resultado de una intuición sensible, que se escapa a las sobredeterminaciones provenientes de la tematización o la conceptualización. Una visualidad se mueve entre lo que se ve y lo que no se ve, entre la luz y la sombra, entre un tiempo y otros tiempos, siempre en los ‘entres’. Es por lo tanto un devenir. No es una abstracción, sino un destello fugaz que remite siempre a constelaciones de sentido expansivas (...) Permanecen en un movimiento irresuelto, negando toda plenitud de significado. No hay en ellas tanta intención como entrega. Las visualidades pertenecen al obrar de un cuerpo sintiente que se abre a lo otro antes de todo hacer y antes de toda intención.”

En este sentido, se puede pensar también las decisiones tomadas en la creación de documental como formas cercanas al cine-ensayo, en tanto aproximación experimental al lenguaje audiovisual, en la cual el pensamiento y la forma se funden en una misma operación. Resulta interesante pensar mi acercamiento como autora del montaje a los relatos de las mujeres que participaron del documental como un proceso dialógico en el cual no se pretende únicamente documentar, sino pensar los hechos en tanto proceso abierto y reflexivo.

Considero que los aportes que hace esta tesina al campo de los estudios audiovisuales y de la producción audiovisual de la región están vinculados a la experimentación creativa a la hora de redefinir los modos de representación en el género documental. La elaboración teórica fue fundamental para pensar esta cuestión y tomar decisiones técnicas y conceptuales, logrando así una pieza que representa los relatos de las mujeres retratadas a través de la combinación de una búsqueda estética y formal con el conocimiento etnográfico propio de los documentales.

Anexo

Imágenes del rodaje y la traducción. Marzo de 2022.





Imágenes del proceso de registro audiovisual y la primera traducción. Marzo de 2022.





Cristina, Silveria, Keila y Ana.

Imágenes del trabajo de campo y registro en la comunidad Tekoa Arandú. Febrero y abril de 2019.





Imágenes del trabajo de campo y registro en la comunidad Guayabí Poty. Diciembre de 2019.







Bibliografía

- Appadurai, Arjun (2001). La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. [Archivo PDF]
- Arenillas, María Guadalupe (2019). Indígenas de la Patagonia austral en el cine documental chileno: de “objetos” a sujetos de derecho. Revista Cine Documental n° 20. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/indigenas-de-la-patagonia-austral-en-el-cine-documental-chileno-de-objetos-a-sujetos-de-derecho/>
- Arfuch, Leonor (1995). La entrevista, una invención dialógica. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Borgdorff, Henk (2005). El debate sobre la investigación en las artes. Disponible en: <http://www.gu.se/digitalAssets/1322/132>
- Bradford, Maia (2018). Génesis, paraíso e infierno. Un análisis de El jardín de las delicias de Arturo Fabiani. Folia Histórica del Nordeste N° 31. Disponible en <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2018/05/n31a04.pdf>
- Brasil, André (2016). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. Disponible en https://www.academia.edu/30373651/Ver_por_meio_do_invis%C3%ADvel_o_cinema_como_tradução_xamânica
- Burgos Ortiz, Nilsa (2011). Investigación cualitativa. Miradas desde el Trabajo Social. Buenos Aires: Espacio.
- Chion, Michel (1993). La audiovisión. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Colombres, Adolfo (1985). Cine, antropología y colonialismo. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Da Silva, Denise Teresinha (2012). A construção de outra estética da realidade mediatizada através do documentário. Mokoï Tekoá Peteï Jeguatá. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponible en <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2041-1.pdf>

- Descola, Philippe (2005). Mas allá de la naturaleza y la cultura. Disponible en <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/393.pdf>
- Didi Huberman, Georges (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial.
- Galuppo Alives, Gustavo (2020). Los Mecanismos Frágiles. Últimas imágenes desde la vida dañada. Ed. Ver y Poder.
- García Canclini, Néstor (2006). Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Ed. Gedisa.
- Geertz, Clifford (1973). La interpretación de las culturas. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Giordano, Mariana (2005). Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño. Ediciones Al Margen.
- Gorosito Kramer, Ana María (1982). Encuentros e desencontros. Relações interétnicas e representações em Misiones (Argentina). Disertación de Maestrado, Universidad de Brasilia, Brasilia.
- MacDougall, Steven (1998). Transcultural cinema. [Archivo PDF]
- Nichols, Bill (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Provitina, Gustavo (2014). El cine-ensayo. La mirada que piensa. Buenos Aires: la marca editora.
- Quijada, Mónica; Bernard, Carmen y Schneider, Arnd (2000). Homogeneidad y nación. Con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ricoeur, Paul (2004). Sobre la traducción. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Rodríguez, Carolina (2018). Territorialidad mbyá guaraní. Experiencias en los tekoa de Itapúa y Caazapá, Paraguay. Disponible en: http://ri.unsam.edu.ar/bitstream/handle/123456789/173/TMAG_IDAES_2018_R C.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Soler, Carolina (2017). Media-médium: entre la etnografía y el cine comunitario. *Universitas*, XV(27), pp. 177-19
- Steimberg, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Surrallés, A. y García Hierro, P. (2004). *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Disponible en: https://www.iwgia.org/images/publications/0331_tierra_adentro.pdf
- Tarkovski, Andrei (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: RIALP.
- Vallejo, Aida (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*. *Revista Cine Documental* n° 7. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>
- Wilde, Guillermo (2008). *Imaginarios contrapuestos de la selva misionera. Una exploración por el relato oficial y las representaciones indígenas sobre el ambiente*. CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20100409125702/08wilde.pdf>
- Wilson, P. & Stewart, M. (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Duke University Press.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: PAIDÓS.