

Cómo citar este artículo: González, E. (2023). El audiovisual como dispositivo de memoria del pueblo mbya guaraní. *Ñeatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos (GESEM, SGCyT-UNNE)*, 5, pp. 20-33. <https://doi.org/10.30972/nea.527026>

El audiovisual como dispositivo de memoria del pueblo mbya guaraní The Audiovisual Aid as a Memory Device of the Mbya Guaraní People

González, Estefanís
estefanisgonzalez8@gmail.com
Universidad Nacional de Misiones

Es Licenciada en Comunicación Social e investigadora de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Integra el equipo de investigación del Dr. Marcelino García y el Programa de Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM. Realiza investigaciones y trabajos en territorio en torno a temáticas relacionadas con el pueblo mbya guaraní, en la provincia de Misiones.

Resumen

El presente artículo conforma un capítulo de la tesis de grado de la autora, que se denominó “Ñande Mandu’a: Huellas de la cosmovisión guaraní en las producciones del colectivo de cine mbya Ará Pyau”. Además, formó parte del proyecto de investigación “Entre pantallas y receptores. Aproximaciones a prácticas y procesos de recepción de audiovisuales en Misiones”, PI 16/H441, 2016-2019, que dirigió el Dr. Marcelino García, en el marco del Programa de Semiótica (FHyCS-UNaM).

Como lo afirma su nombre, el mismo se propuso indagar las *huellas de producción de sentidos* y de *reconocimiento* del pueblo mbya guaraní, presentes en los cortometrajes, que posibilitaron develar su *memoria* ancestral y la *semiosfera* de la cual forman parte, así como su cosmovisión del mundo, a partir del contenido temático.

Lo central en el análisis de estas producciones fue comprender la trama de significaciones que opera en los cortometrajes, así como las prácticas recuperadas y expuestas en los mismos.

La investigación, aborda su objeto posicionado en el paradigma interpretativo, lo cual permitió profundizar —o habilitar el acceso— al conocimiento de los nuevos modos de narrar del pueblo mbya guaraní, interpretar los sentidos y los actos puestos en juego en las discursividades del lenguaje audiovisual y en las imágenes; metodológicamente interesa la perspectiva del interaccionismo simbólico.

Palabras clave

Pueblos originarios - memoria - semiótica - audiovisual

| Abstract

This article embodies a chapter of the author’s degree thesis titled *Ñande Mandu’a: Traces of the Guaraní worldview in the filmic productions of the Mbya Ará Pyau group*, which formed part of the research project *Between Screens and Recipients: Approximations to audiovisual devices’ reception practices and processes in Misiones*, PI 16/H441, 2016-2019, directed by Dr. Marcelino García within the framework of the Semiotics program (FHyCS-UNaM).

As inscribed by its title, the project aimed to study the Mbya Guaraní people’s sense and recognition production traces present in the short films that were based on the thematic content and facilitated the revelation of the Mbya Guaraní’s ancestral *memory*, semiosphere, and worldview.

The core of these productions’ analysis was the understanding of the meaning web materialized in the short films as well as the practices recovered and exposed in them.

This research approaches its object from the interpretative paradigm, which allowed access and deepening of the knowledge of the Mbya Guaraní’s new narrative ways as well as interpretation of the meanings and acts displayed in the audiovisual language and images’ discursiveness methodologically approached from the symbolic interactionist perspective.

| Keywords

Native peoples - memory - semiotics - audiovisual

(...) *en medio de todo eso seguimos resistiendo en esta pequeña parte del territorio.*
(RALF, fragmento del subtítulo del corto *Ivy Reguameme*)

| Introducción

Hasta hace pocos años, las comunidades no eran más que objetos etnográficos en donde la relación con el cine siempre incluyó actores externos como ser etnógrafos, antropólogos o cineastas occidentales que viajaban a los pueblos indígenas a filmar; todos ellos interesados en darle un giro al medio audiovisual que permitiera una representación más cercana a esa realidad, para después ser difundida entre los no indígenas. Si bien en muchos casos la comunidad tenía incidencia en la toma de decisiones respecto de los temas a documentar, las cámaras siempre estuvieron lejos de su alcance abordando una perspectiva vigorosamente occidental. Misiones no estuvo exenta de esta particular vinculación de las comunidades con el mundo del cine.

No obstante, el verdadero giro se da cuando, a mediados del año 2017, en la comunidad de *Tamandua* –25 de Mayo, Misiones– surge un colectivo de cine mbya que recibe el nombre de *Ará Pyau* –Primavera, época nueva en guaraní– a raíz del interés de varios jóvenes por acercarse al audiovisual.

Hasta ese entonces, las únicas producciones realizadas por comunidades que ellos conocían eran aquellas pertenecientes a la organización *Video nas Aldeias* de Brasil. En Misiones –Argentina–, por otra parte, aún no existían proyectos de esta índole. Fue así que comienzan a reunirse y pensar en conjunto la posibilidad de convertirse en hacedores de sus propias *representaciones*, con la particularidad de producir cortometrajes pensados para proyectar, en un primer momento, solo frente a las mismas comunidades mbya.

| Paradigma y perspectiva de la investigación

Lo central en el análisis de estas producciones es comprender la trama de significaciones que opera en los cortometrajes, así como las prácticas recuperadas y expuestas en los mismos. Llevar adelante esta investigación, abordando su objeto desde esta perspectiva, implicó posicionarse en el **paradigma interpretativo**, lo cual permitió profundizar o habilitar el acceso al conocimiento de los nuevos modos de narrar del pueblo mbya guaraní, interpretar los *sentidos* y los *actos* puestos en juego en las discursividades del lenguaje audiovisual y en las imágenes. Dentro de los tres principios metodológicos de la investigación social *interpretativa*, nos interesa el **interaccionismo simbólico**.

Posicionarnos desde ese principio nos permitió comprender los procesos de asignación de significados/sentidos que se dan a partir de los *audiovisuales*, analizando el sentido de esta acción siempre desde la perspectiva de los participantes –tratándose, además, en este caso, de *productores*–. Estas perspectivas y sentidos, serán posible interpretar y comprender a partir de un andamiaje teórico proveniente de otras teorías. Entre ellas la **semiótica**, encargada de vertebrar a todas las demás, convirtiéndose en nuestra *teoría general*.

| Aspectos metodológicos

Al tratarse de un universo discursivo y una cosmovisión ajena a la mía, la lógica interna de la presente investigación adoptó un *carácter cualitativo*, un proceso de interpretación, donde la meta fue comprender y dar sentido a los fenómenos o acontecimientos presentes en dichas producciones, a partir de los significados y valores que los mismos realizadores de la comunidad les otorgan.

Se centró la atención en el análisis del corpus, integrado por una serie de seis cortometrajes producidos por el colectivo de cine *Ará Pyau: Una semilla, Yvy Reguameme, El saludo mbya, Plantas medicinales, Kerechu Miri y La importancia del monte*.

| Audiovisuales y memoria de la cultura

Las subordinaciones a las que ha sido sometido este pueblo han producido sistemas de diferencia que han llevado a la construcción de estereotipos de identidad que distan mucho de las características que comparte el grupo en la actualidad. Hablar de la cultura mbya guaraní, siempre significó hablar de una cultura comúnmente llamada “primitiva”, conceptuada sin filosofía de vida, cuya introducción a la “civilización” se dio de la mano de los españoles, especialmente jesuitas; cuando en realidad sí existía allí una filosofía de vida que por distinta o, peor aún, por incomprendida, fue ofuscada.

Para analizar, describir los cortometrajes y poder apreciar allí la complejidad de signos que se desarrollan y cobran sentido, debemos –entonces– primero, incurrir en la *semiosfera* de la que forman parte: **la cultura mbya guaraní**. Esto implica atravesar la *frontera* que divide la cultura occidental y la propia del pueblo mbya guaraní, para de ese modo lograr traducir lo que vemos y escuchamos al *lenguaje interno* de su *semiosfera* y comprender lo que allí ocurre desde su perspectiva y a partir de su *cosmovisión*.

| La palabra se vuelve protagonista

la tradición oral es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar.
(Roa Bastos, 1974)

Si entendemos la lengua como una manifestación única del sentir de la persona, y, sobre todo, como un *patrimonio cultural*, antes de enfocarnos en la imagen, nos detendremos en lo que oímos: **la lengua mbya-guaraní**. Mantener viva su identidad implica, primeramente, la preservación de la lengua de sus primeros padres; palabras que se designan con el nombre de Ñande *Ru Ñe’e* = palabras de nuestros Padres; o Ñande *Ru ayvu* = idioma de nuestros Padres (Cadogan, 1959).

Al tratarse de una **cultura ágrafa**, toda su tradición cultural ha sido transmitida, desde los primeros tiempos, a través de la **oralidad**. *Creencias* ancestrales de su vida cotidiana, religiosa y económica se transmitían de boca en boca, mediante *relatos*, para conformar su *identidad* cultural y cohesión como pueblo. Podríamos pensar, de manera errada, que la llegada del *audiovisual* suprimió en algún punto la *oralidad*, pero el hecho de estar incluida o combinarse con estos nuevos *formatos*, permite que, en primer lugar, no se trate de una herramienta ajena del todo a la comunidad, y, en segundo lugar, la enriquece, perpetuando la *palabra*.

Dos mensajes son posibles de leer entre líneas aquí: por un lado, da cuenta de su principal destinatario, el mismo Pueblo; por el otro, no obstante, los subtítulos en español, no nos excluyen del mensaje que se busca transmitir. Somos parte, entonces, de lo que Charles Taylor (2001) denomina *política de reconocimiento*, como condición de subsistencia e identidad.

Preservar su lengua, significa preservar un legado ancestral que les ha sido entregado por sus padres, y a sus padres, por sus abuelos. Ya lo decía Emil Cioran¹, “no se habita un país, se habita una lengua”, una lengua que transmite y una lengua que recuerda.

| La memoria de los sabios: abuelos del pueblo mbya-guaraní

Es evidente entonces, que en la cultura guaraní la **palabra** adquiere un poder muy grande, a la cual es importante brindarle la atención que se merece, no sólo porque nos habilita el acceso a la *semiosfera* de la cual forma parte, sino porque funciona como una herramienta de resistencia al tiempo, que fortalece y resignifica su *memoria*.

Los encargados de tejer este *entramado semiótico*, de hacer cumplir las instrucciones implícitas que dejó Ñanderu –el Primer Padre– para sus hijos, siempre han sido los **abuelos**. Su experiencia, los vuelve sabios, así como excelentes oradores, portadores y transmisores de la *cultura*.

Es a través de la *praxis comunicativa* que se transmiten interpretaciones, valoraciones, el entendimiento del mundo. Un mundo de *memoria oral*, saturada de *signos* que sólo aparecen en territorio interindividual, por lo cual el individuo construye y *acentúa ideológicamente* su *identidad* en *diálogo* con su comunidad.

En la actualidad, si bien no son muchos los ancianos que se observan en las comunidades², la *cultura* se sigue tejiendo a partir del boca en boca, de historias vividas y contadas, recordadas o reactualizadas de acuerdo a las distintas circunstancias. No obstante, para que la herencia cultural continúe, no se necesita sólo una escucha atenta sino, dirá Habermas (1983)³, *participación*. Por ello, a través de distintas prácticas y rituales, se da cuerpo –individual, cultural y social– a los bien amados hijos del pueblo. A continuación, describiremos algunas de las prácticas, presentes en los cortometrajes,

1 (1911-1995) escritor y filósofo rumano.

2 La comunidad de Tamandua (25 de mayo), por ejemplo, de la que son oriundos la mayoría de los integrantes del colectivo, cuenta con cinco ancianos, el resto de la población es población joven. Si bien en los últimos años el colectivo de cine mbya guaraní ha comenzado a recopilar algunos de sus testimonios, algunos de ellos, desafortunadamente, fallecieron antes de que sea posible finalizar proceso de filmación. Esto se debe en parte a la escasez de recursos tecnológicos para poder hacerlo.

3 En *Conciencia moral y acción comunicativa*, Habermas (1983).

que se siguen reproduciendo en las comunidades de la provincia de Misiones (Argentina).

Agricultura. La tierra es fuente de subsistencia e identidad. *Huellas* de ello, lo constituyen las últimas escenas del cortometraje *Una semilla*, en donde Miriam, una joven de aproximadamente 25 años, emprende camino hacia la chacra de sus abuelos. Grabando en modo *selfie*⁴, desde la cámara delantera de su celular, podemos verla a ella, en un primer plano, y a su mamá y a su hijo, detrás. “Moisés, ahora vamos a plantar sandías”, anuncia.



Para llegar a la *mba'e ty miri rupa* –nombre religioso con el que el pueblo mbya guaraní denomina a la chacra– se adentran por la selva a través de un camino sin demarcar, en donde trozos de ramas y algunos troncos a los costados, manifiestan que se trata de una senda abierta, probablemente, a fuerza de machete. A mitad de camino, pasan por un pequeño salto, al cual –comenta Miriam– a veces van a bañarse y lavar ropa. Ante tal declaración, el niño exclama: “Es mentira, ya hace un montón que no vienen!”, a lo que la mamá responde con risas.



“Hijo le! ese cerro!”, exclama Miriam más adelante entre suspiros, lo cual pone en evidencia que es un camino cuesta arriba. Una vez en lo alto, nos encontramos frente a un espacio abierto que constituye la chacra de los abuelos de Miriam, quien –a medida que encuadra en cámara las semillas de sandía, dispuestas en un pequeño plato playo azul– procede a explicar el procedimiento de cultivo: “en cada agujero se coloca cinco semillas. Eso para que no corten los bichitos”, expresa.

Una *creencia* propia del pueblo, en torno a lo que se cultiva, es que se debe orar por lo sembrado para que no se lo devoren los bichitos (Cadogan, 1959). Es necesario, entonces, hablar con el Primer

4 Del inglés *selfie*, derivado de *self* ‘uno mismo’. Autofoto. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=XUhCUUD>.

Padre, pues “no están destinados a ser consumidos solamente por ti”. (Ibidem, 130)

La oración que se extiende a Ñande *Ru* es la siguiente:

Hé aquí se extienden mis cultivos. Haz que los Jakaira los vigilen a fin de que todo lo que he sembrado prospere. Habiendo sido creadas por ti todas estas plantas que se ven, a ti dirijo esta plegaria referente a ellas. Y aunque no se hallen dentro de tu morada inasequible, tan hermosa, a ti te las consagro a fin de que prosperen, para que me sirvan a mí y a mis compueblanos de alimento. (Ídem)

Más tarde, a través de un *paneo general*, Miriam continúa:

Es enorme la chacra de ellos. Me trajeron para plantar sandías porque cuando yo planto los frutos vienen rápido y dulces. Y vienen sanas las sandías. Crecen bien. Mi mamá dice que son super dulces las sandías que yo planto (dice entre risas). (Miriam, fragmento del subtítulo del cortometraje *Una semilla*)

Aquí observamos la *semicadencia que cierra la frase musical*, la *creencia* de la que tanto habla Peirce (2012). Un par de manos y semillas no es lo único que se requiere. Se resalta la importancia de un vínculo con la naturaleza, que establece allí una regla de acción (*hábito*) que hace que sea Miriam, y no otro, el que plante las sandías.

Se trata de *reglas de acción* implícitas, pero también explícitas, dado que se encuentran en las transcripciones que realiza Cadogan (1959) respecto a las normas para la agricultura creadas por Ñande *Ru* desde los primeros tiempos. De acuerdo a una de ellas, “dejó la Primavera para época de la siembra” (Ibidem, p.129). Ninguna clase de semilla debe ser plantada en luna nueva, caso contrario, no crecerá, llenándose el cogollo de gusanos. Si bien no existen *marcas* en el cortometraje que permitan corroborar el cumplimiento de dicha norma, testimonios de primera mano me permiten deducir que las escenas en cuestión fueron filmadas durante la primavera, dado a que el colectivo de cine recibe su nombre, *Ará Pyau* - como lo explica anteriormente Thiny- justamente, por la época en la que se conforma el mismo: época nueva, en donde todo renace, florece. En otras palabras, la primavera. Asimismo, es en esa oportunidad en que surge este cortometraje: *Una semilla*.

Mientras tanto, en la imagen, se observa a la mamá de Miriam, plantando a lo lejos, y a su abuelo, removiendo las grandes ramas del terreno de plantación. Ante esa escena, Miriam prosigue:

Al ver eso me imagino que debe ser muy difícil limpiar la chacra. Es una chacra muy grande. Me alegra poder mostrar la chacra de mi abuelo, sus plantaciones... El aún no plantar sandías, pero dijo que en la otra semana va a plantar. Yo me alegro. De venir, ver y mostrar con mi mamá su chacra. Vinimos con Moisés. Moisés también plantó sandías... Nada más, quería contar eso, que estoy feliz de haber venido. (Miriam, fragmento del subtítulo del cortometraje *Una semilla*)

Que su abuelo se haya dedicado a plantar semillas de sandía, mucho tiempo antes de que Miriam comience a hacerlo, y que ahora Moisés esté aprendiendo, habla de una tradición oral aún presente y de *reglas de conducta* que sientan las bases de acciones a futuro en tanto se trata de prácticas que contribuyen a la supervivencia del pueblo mbya guaraní.



Cestería. En el cortometraje *Kerechu Miri*, aparece en escena, un arte tan potente como es el caso de la cestería. La protagonista del mismo es Sabina Duarte, o su nombre en guaraní –tal como lo anticipa el nombre del video– *Kerechu Miri*. Sabina se encuentra debajo de lo que pareciera ser un tinglado y los objetos a su alrededor transmiten una atmósfera cotidiana: tiras de tacuara desparramadas en una mesa, ropa colgada, una gallina que pasea a un costado del cuadro, baldes, un estante doble de madera y un lavarropas.



Con la base del cesto ya finalizada, Sabina continúa su labor con lo que más adelante se convertirán en las paredes del mismo, dotándolo de concavidad. Su trenzado genera una armonía visual en el espectador, donde cada banda se pierde en un fuerte enlace que se dispara en todas las direcciones. En los planos detalle de sus manos, se entretejen formas, pero también códigos, que dejan entrever, en cada espacio, la *identidad del ser guaraní*.



En continuo movimiento de zigzag, se van trazando los cestos y Sabina aprovecha para narrar su historia:

Este tipo de acabamiento fue el primero que aprendí con mi abuela cuando tenía diez, once años, luego más tarde aprendí otros formatos de cestos, otros tipos de diseño aprendí más tarde porque son más difíciles. (Sabina, fragmento del subtítulo del cortometraje *Kerechu Miri*)

Sabina va creando a partir de las enseñanzas que ha recibido, y casi sin ser consciente de ello, a través de su arte, genera un *diálogo* con su comunidad, con las *prácticas* y los *símbolos* que le son propios. De este modo, el pasado y la *memoria* de su cultura no se estanca, es un movimiento en continuo tránsito, como su tejido.

Es una poética de formas y proporciones que se convierte en *imagen-signo* y emite un mensaje cultural, una determinada concepción del mundo. Estas tramas significativas no están sólo presentes en los canastos, sino que llenan un amplio universo material del cual forma parte el formato envolvente en este caso: el **audiovisual**. Es indudable, entonces, que cada obra de arte, lleva dentro suyo su *cosmovisión* y es pensada para el futuro.

Otra constante en el arte mbya, es la **repetición**. Es visible la duplicación que hacen de figuras o de diseños en el caso de la cestería. Se tratan generalmente de formas abstractas, simples y directas —a veces, en forma de triángulos, y otras, de cuadrados— que establecen su significación al combinarse. Y es precisamente en esa reiteración en donde encontramos su fortaleza, su marca identitaria en lo que a simbología refiere. Repetición que pareciera estar unida a la *oralidad* propia de estos pueblos.

En la actualidad, la cestería es vivida desde lo simbólico y ya no tanto desde lo utilitario dentro de las comunidades. Son escasas las veces en que se observan estos objetos como utensilios de cocina o elementos domésticos. No obstante, como anticipamos en la introducción, al comercializarse, también se trata de una herramienta de supervivencia, aunque vendida a precios muy viles que apenas contribuyen a su economía.

Un hogar sin cortinas: el cuerpo. Otra *huella* que data desde hace más de 500 años y que es parte constitutiva del *ethos*⁵ de los pueblos originarios, es la **desnudez**, presente, en este caso, en los más jóvenes, en distintos momentos del cortometraje *Una semilla*. Desnudez que —desde que el Almirante bajó a tierra el día 12 de octubre de 1942, consagró estas tierras a Jesús y las declaró propiedad de los Reyes de España— determinó la primer *diferencia* y condición de *otro* por parte de los pueblos originarios. Esta cualidad sirvió de pretexto para llevar adelante la operación de conquista, en donde la desnudez del orden físico se transfirió a la del orden espiritual y cultural.

Pero, ¿qué puede esperarse de una sociedad que no resguarda ni garantiza la infinidad de cuerpos posibles? Quizás, entonces, las escenas de *Kilian* corriendo por el pastizal, desprovisto de vestimenta, no sólo reflejan su *cosmovisión* y una manera distinta de asumir el propio cuerpo y el del otro, sino que también es un vestigio de lo que el pueblo aún conserva.

5 Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad. Recuperado de <https://dej.rae.es/lema/ethos>



Educación: herramienta de resistencia y empoderamiento para el pueblo. Siempre se pensó la educación de los pueblos indígenas en aras de evangelización o alfabetización, desde una mirada etnocentrista y europeizante. Si bien el choque cultural es inevitable, hoy se busca dar asiento a una educación desde la cosmovisión originaria con base en la **tradición oral**.

La **educación** es una de las vías a través de las cuales el individuo adquiere conocimiento. En la cultura mbya-guaraní, está claro que el conocimiento no sólo proviene de lo científico sino de lo simple y cotidiano como es la **música**. Esto se refleja en el cortometraje *El saludo mbya*, el cual aborda escenas cotidianas de la *semiosfera* escolar, donde se observa a niños y niñas –de entre cuatro y doce años– saliendo en fila de lo que pareciera ser una escuela⁶.



Los infantes salen bailando al ritmo de la música que emiten una guitarra, un violín y dos maracas. El baile aparenta tener cuatro tiempos, en donde los que marcan el compás son los pies: un, dos, con el pie izquierdo; un, dos, con el pie derecho. Aunque algunos marcan solo dos compases: pie izquierdo, pie derecho, rápidamente.

Lo que en principio pareciera que va a culminar en una ronda, termina convirtiéndose en una fila de cara a uno de los maestros⁷ o auxiliar docente indígena (ADI)⁸ delante del cual, mediante turnos,

6 Esta primera hipótesis se debe a la poca fachada que se deja ver de la misma –paredes roja y murales en ella–, muy similar a una escuela de Cuña Pirú (Aristóbulo del Valle) que fotografíe durante mi trabajo de campo.

7 Esta conjetura nace a partir del hecho de que lleva puesto un guardapolvo blanco, dando, a su vez, lugar a la confirmación de nuestra primera hipótesis: se trata de una escuela.

8 Nueva figura social dentro de la aldea, la mayoría de las veces elegidos por su propia hermandad en Asamblea Comunitaria. Esta figura se crea a partir del Programa Nacional de Educación Intercultural Bilingüe (PNEIB) para que



levantan las dos manos, a modo de saludo, y se retiran dando lugar al siguiente en la hilera. De este modo, a través del baile, los niños y niñas internalizan la importancia del **saludo** a todos sus hermanos, como así también el respeto a sus mayores. “*Aguyjevete*”⁹, se escucha, cada vez que un nuevo saludo tiene lugar.



En los últimos años, la educación se ha convertido en uno de los principales espacios de lucha y resistencia ante la dominación. Por ello, el respeto a su *identidad* va de la mano con garantizar su derecho a una **educación bilingüe e intercultural** –como lo estipula el art.75 inc.17 de nuestra Constitución Nacional–, donde prácticas como la descrita anteriormente puedan tener lugar, entendiendo la escuela como un espacio de construcción de valores, de actitudes, de *reglas de acción*.

No obstante, sería erróneo no problematizar el modo en que la identidad nacional y la indígena *dialogan* o se vinculan. En ese orden de ideas, es sensato mencionar que esta modalidad de educación también produce, en cierto sentido, un quiebre en la educación oral que provenía de sus abuelos. La base de su educación es –y siempre ha sido– su familia, su comunidad. Sin embargo, hoy en día, el **aula** también pasa a formar parte del círculo alrededor del fuego en donde se imparten las lecciones. Estas vías de conocimiento, lejos de anular su identidad, la fortalecen, brindando al pueblo herramientas que contribuyen a reivindicar sus derechos, así como atender sus demandas. Asimismo, le permite insertarse en el mundo laboral y tener acceso a diversos materiales, tecnologías y saberes.

La huella del fuego. El fuego fue una herramienta muy útil para sus antepasados y continúa siéndolo. Si bien se han ido perfeccionando los métodos, permitiendo el manejo de este elemento de forma más eficaz, algunos miembros de las comunidades se siguen valiendo del mismo en su forma primaria como principal fuente de calor y para *prácticas* como cocinar o calentar el agua para el mate. En un determinado momento del relato, por ejemplo, vemos la preponderancia que aún conserva el mismo, a partir de la organización interna de la *tekoa* en la que se encuentran reunidos algunos de los integrantes del colectivo de cine mbya. Al interior de la misma, todo está dispuesto alrededor del fuego.

Si observamos detenidamente, podemos encontrar allí diversos elementos de tinte más occidental tales como la cocina, la mesada, un equipo de música, una computadora, sillas, una cámara, un micrófono; y, sin embargo, la más antigua de las tecnologías sigue siendo la protagonista: **el fuego**.

trabajen en conjunto con los docentes de las escuelas como pareja pedagógica. Su función consistiría en colaborar con la preparación del material didáctico y asumir tareas docentes en el dictado de clases de lengua y cultura guaraní (Arce, 2011)

9 De acuerdo a Thiny –cacique de Tamandua (25 de mayo)– *aguyjevete* “es como darle fuerza y al mismo tiempo agradecer, y que todo lo que uno hace pueda fluir bien, que todo lo que se hace salga bien y que lo que estamos haciendo tenga fuerza, mucha fortaleza.” (Fragmento de entrevista realizada durante el trabajo de campo).



Incluso uno, desde el otro lado, queda inmerso en las llamas que de ella se desprenden.



En guaraní, a las llamas se las denomina *tataendy*. Dicen los ancianos, que a aquellos a quienes los dioses dispensan la gracia divina, por ejemplo, les aparecen llamas en las palmas de las manos y las plantas de los pies (Cadogan, 1959). Como puede observarse en la siguiente cita, Ñamandu¹⁰ crea las llamas, incluso antes de concebir el origen del lenguaje humano:

El verdadero Padre Ñamandu, el Primero,
de una pequeña porción de su propia divinidad,
de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
y en virtud de su sabiduría creadora
hizo que se engendrasen llamas y tenue neblina. (Ibidem, p.19)

Si las llamas son, en un plano terrenal, la representación de Ñamandu, las cenizas registradas en

10 Se trata de uno de los cuatro primeros hijos de Ñande Ru, junto a Karai, Jakaira y Tupa. Ñamandu o Ñamandu Ru Ete es el verdadero padre de los Ñamandu; dios del sol.

el *opy*, también durante el cortometraje *Una semilla*, simbolizan, dentro su *cosmovisión*, mucho más de lo que a primera vista podríamos interpretar. Representa todo aquello que va desapareciendo o se fue debilitando con el tiempo, de allí su dolor al ver el *opy* en las condiciones en las que se encuentra y, al mismo tiempo, su necesidad de mostrarlo.



El Aty Ñeychyro. Si bien no se manifiesta explícitamente, fuentes de primera mano me informan que lo que se aprecia en una de las escenas finales del cortometraje *Ivy Reguameme* es el *aguyjevete* (saludo) que se da por las mañanas y las tardes los días que dura la Asamblea que reúne mensualmente a los “mburuvichas” (caciques) y “opyguas” (líderes religiosos). Se trata de un ritual en agradecimiento por el día, la luz. Thiny, interiorizándome más respecto al tema, comenta:

La elección del lugar es elegido por todos el último día de la reunión. Se trata diferentes temas que afecten directa o indirectamente al Pueblo mbya guaraní. es una organización tradicional y se maneja a nuestra forma de pensar. participan todas las personas de las comunidades mbya guaraní que quiera participar: ancianos, guías espirituales, jóvenes, todos. Todos los que vivan en la comunidad. Todos tienen voz. Se maneja como el colectivo ara pyau, pero el aty es mucho más grande. (Thiny Ramirez, comunicación vía Facebook, 30 de septiembre del 2019).

Es una escena que descoloca, en principio, dado a que pareciera no tener correlatividad con lo que se viene relatando hasta el momento. No obstante, forma parte de las ritualidades con las que pueblo mbya hace frente a las problemáticas expuestas en los diferentes cortometrajes. Constituye, así, un *acto ético*, en tanto asume responsabilidad y consensua una postura común en la defensa de sus intereses.

| La educación como transmisión intergeneracional

Cada miembro de la comunidad comunica su saber, no sólo los niños y jóvenes aprenden de los ancianos, sino que los ancianos también aprenden de ellos. A diferencia de lo que se piensa, la **identidad**, o, mejor dicho, la *conciencia colectiva*, no es una caja cerrada, estática, sino en permanente construcción que se modifica con el tiempo y las circunstancias.

Lo que permite la transmisión oral y las enseñanzas de los mayores es una conexión con el pasado de su comunidad, re-articula su historicidad. Reitero: no se trata sólo de una forma de comunicarse, a partir de este conocimiento se ubican en el mundo y aprenden a relacionarse con todo lo que los rodea.

| Una memoria para el futuro

La identidad ha sido, ayer igual que hoy, un concepto clave. Pero cuando esa identidad es depositada a lo largo del tiempo en la memoria oral, y los encargados de atesorarla y transmitirla van desapareciendo, se genera un cambio de paradigma en las formas de transmisión del conocimiento. Ante la desaparición de las figuras tradicionales, la reducción de los ancianos en las distintas comunidades que integran los miembros del colectivo, y frente al acercamiento a las nuevas tecnologías que experimentan los más jóvenes, el grupo vio en el audiovisual un vínculo importante con la memoria y la construcción del futuro y un soporte en donde dejar registrada su mirada respecto al mundo.

Lo narrado de generación en generación puntúa la experiencia, el entramado de relaciones sociales, la filosofía práctica de la vida, pero, sobre todo, reactualiza la *memoria*. Sin embargo, la oralidad no sólo está compuesta de memoria sino también de olvidos. Aquí la importancia de cuidar las raíces y continuar la herencia cultural que los mayores les han confiado. Es un compromiso con sus ancestros, pero, sobre todo, con las nuevas generaciones. La transmisión oral –asentada ahora en el recurso audiovisual– conlleva su pasado, su presente y su futuro.

No se trata sólo de preservar lo existente, sino de crear las condiciones y marcar un antecedente, para que los hombres y mujeres del mañana vean, dentro de sus posibilidades, al audiovisual como una herramienta más a la cual recurrir ante las diversas necesidades o dificultades que se presenten.

En tal sentido, la realización de los cortometrajes tiene, en primer lugar, el carácter de un encuentro con el propio pueblo, con su *identidad* y con el futuro del mismo, que se basa en la responsabilidad específica que ese *ser-parte* genera.

| Bibliografía

Arán, O. y Barei, S. (2006). *Nuevo Diccionario de la Teoría de Mijail Bajtin*, 1ª ed. Córdoba: Ferreira Editor.

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, 1ª ed. México: Siglo XXI.

Bajtín, M. (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Taurus.

Cadogan, L. (1959). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá- Guaraní del Guairá*. Sao Paulo, Brasil: Universidad de Sao Pablo, Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras. Boletín N° 227, Antropología N° 5.

García, M. A. (2002). *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas: Ed. Universitaria.

Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Geertz, C. (1983). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Hall, S. (1990). *The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*. Published by: The MIT Press. October, vol. 53. 11-23. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/778912>

Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona-México: Gustavo Gili.

Peirce, C. S. (2012a). *Obra filosófica reunida*. Tomo I (1867-1893). México: Fondo de Cultura Económica.

Roa Bastos, A. (1978). *Las culturas condenadas*. Madrid: Ed. Siglo XXI, Col. América Nuestra, N.º 18.

Taylor, C. (2001). *La política del reconocimiento*, en *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vasilachis De Gialdino, I. (coord.) (2006) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona, España: Gedisa editorial.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, Momentos, Interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad social*. Buenos Aires: Gedisa.

Voloshinov, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.