

Archivos por venir. Sueños y memoria en el cine Yanomami

Cecilia Nuria Gil Mariño

CONICET-Universidad de San Andrés, Argentina/Universität zu Köln, Alemania

cecigilmariño@gmail.com

Fecha de recepción: 26/04/2024

Fecha de publicación: 31/08/2024

Ver citas audiovisuales 

Resumen

La producción artística y literaria de los pueblos indígenas del territorio latinoamericano ha adquirido gran visibilidad en los últimos años. Los filmes de artistas indígenas de la región han sido protagonistas de muestras y festivales en el mundo entero, así como también son parte de circuitos e intercambios entre diferentes pueblos, que han tenido efectos concretos en la recuperación de prácticas culturales y en los procesos ancestrales de memoria. Estas imágenes tienen una vocación de archivo que busca interpelar tanto al mundo blanco, como a las jóvenes generaciones de sus pueblos. Estos y estas cineastas, a partir de la reutilización de una tecnología del mundo blanco, forjan sus propias imágenes y proponen otro tipo de lógicas de producción y circulación. De esta manera, los modos de hacer ancestrales se encuentran presentes en tanto dispositivos y no solo como contenidos.

Considerando las discusiones en torno al “giro archivístico” de las últimas décadas, este trabajo busca analizar los desplazamientos epistemológicos sobre la idea de archivo que el cine indígena plantea, y qué le proponen estas películas a las teorías y los estudios de cine. A partir del filme *Mari Hi (A árvore do sonho)*, 2023 de Morzaniel Iramari Yanomami, se indaga sobre el papel del cine en los procesos de archivo, memoria y conocimiento a través de los sueños del pueblo Yanomami y los diálogos con su prolífica e importante producción intelectual y cultural, específicamente con los libros *A queda do céu* (2016) y *O espírito da floresta* (2023), ambos del chamán e intelectual Davi Kopenawa y el etnólogo francés Bruce Albert.

Palabras claves: cine Yanomami; prácticas de archivo; memoria audiovisual.

Archives to come. Dreams and memory in Yanomami cinema

Abstract

The artistic and literary production of the indigenous peoples of Latin America has acquired great visibility in recent years. The films of indigenous artists of the region have been the protagonists of exhibitions and festivals around the world, as well as part of circuits and exchanges between different indigenous peoples, which have had concrete effects on the recovery of cultural practices and ancestral memory processes. These images have an archival vocation that seeks to challenge both the white world and the younger generations of their peoples.

These filmmakers, from the reuse of a technology of the white world, forge their own images and propose another type of production and circulation logics. In this way, ancestral ways of making are present as devices and not only as content.

Considering the discussions around the “archival turn” of the last decades, this paper seeks to analyze the epistemological shifts on the idea of the archive that indigenous cinema poses, and what these films propose to theories and film studies. Starting with the film *Mari Hi (A árvore do sonho)*, 2023 by Morzaniel Iramari Yanomami, we inquire into the role of film in the processes of archiving, memory and knowledge through the dreams of the Yanomami people and the dialogues with their prolific and important intellectual and cultural production, specifically with the books *A queda do céu* (2016) and *O espírito da floresta* (2023), both by the shaman and intellectual Davi Kopenawa and the French ethnologist Bruce Albert.

Keywords: Yanomami cinema; archival practices; audiovisual memory.

“Se quiser pegar minhas palavras, não as destrua. São as palavras de Omama e dos *xapiri*. Desenhe-as primeiro em peles de imagens, depois olhe sempre para elas. Você vai pensar: “Haixopê! É essa mesmo a história dos espíritos!” E mais tarde, dirá a seus filhos: “Estas palavras escritas são as de um Yanomami, que há muito tempo me contou como ele virou espírito e de que modo aprendeu a falar para defender a sua floresta”. Depois, quando essas fitas em que a sombra das minhas palavras está presa ficarem imprestáveis, não as jogue fora. Você só vai poder queimá-las quando forem muito velhas e minhas falas tiverem já há muito tempo sido tomadas desenhos que os brancos podem olhar. Inaha t’a? Está bem?”
(Davi Kopenawa, “Palavras dadas”, *A queda do céu*)¹.

¹ “Si quieres tomar mis palabras, no las destruyas. Son palabras de *Omama* y de los *xapiri*. Dibújalas primero en pieles de imágenes, después mira siempre para ellas. Tú pensarás: “Haixopê! ¡Es esa la historia de los espíritus!” Y más tarde, les dirá a tus hijos: “Estas palabras escritas son las de un Yanomami, que hace mucho tiempo me

En los últimos años, la producción artística y literaria de los pueblos indígenas del territorio latinoamericano ha adquirido gran visibilidad y protagonismo en bienales de arte –siendo destacable la 34° Bienal de Arte de São Paulo y la acción del artista Jaidier Esbell-, en exposiciones en museos de las grandes metrópolis en el mundo entero que programan muestras individuales y colectivas de artistas indígenas, o bien, en la aparición de festivales de cine y teatro específicamente indígenas. Festivales de cine de gran prestigio internacional también se han volcado a la programación de focos y jornadas homenaje –como la 80° edición del Festival de Venecia-, así como también autores y autoras indígenas comenzaron a tener una fuerte impronta en ferias editoriales de toda la región, y hasta representación en prestigiosos espacios institucionales, como la Academia Brasileña de las Letras, con la investidura del poeta, escritor, filósofo y líder ambiental Ailton Krenak.

Este protagonismo se enmarca en el lugar privilegiado del pensamiento amerindio en la revisión de los análisis y respuestas a la crisis ambiental del Antropoceno –acentuadas aún más con la pandemia del Covid 19- por parte de intelectuales del mundo occidental, así como también en un nuevo cuestionamiento de las narrativas del progreso de los estados modernos latinoamericanos en un contexto de crisis programática. En esta dirección, Florencia Garramuño señala que en estas prácticas artísticas recientes la perturbación de la noción de tiempo homogéneo y lineal por una rearticulación de temporalidades descoyuntadas, que se despliega en operaciones de sincronización y desorientación temporal, es fundamental para:

(...) confundir los tiempos de una cultura latinoamericana, abierta ahora a supervivencias y latencias con un alto potencial ético y político. Creo que esas estrategias no solo desarman ese dispositivo que les "niega contemporaneidad" a los amerindios (Zapata, 2002), sino que incluso modifican nuestra perspectiva sobre las culturas latinoamericanas contemporáneas².

Para el caso del cine y la fotografía indígena, estos y estas artistas se apropian y reutilizan una tecnología del mundo blanco para forjar sus propias imágenes y cuestionar los modos de producción occidentales, proponiendo otro tipo de lógicas e imágenes para el cine. Así, los modos de hacer ancestrales se encuentran presentes en tanto dispositivos y no solo como contenidos.

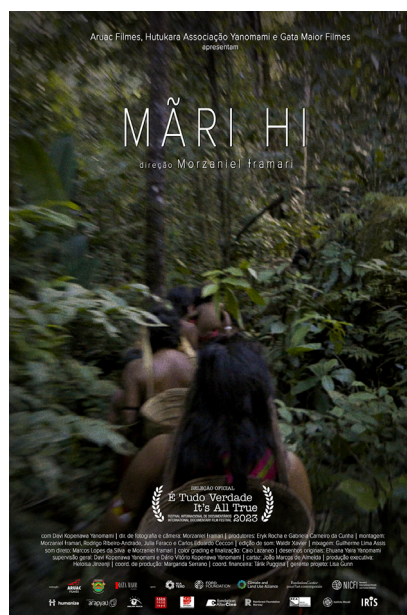
La era digital simplificó y abarató los costos de producción, abriendo nuevas posibilidades a estos pueblos. Así, para el caso de Brasil, gracias a una serie de proyectos

contó cómo él se transformó en espíritu y de qué modo aprendió a hablar para defender su floresta". Después, cuando esas cintas en que la sombra de mis palabras ha quedado presa se vuelvan inservibles, no las tires. Tú solo podrás quemarlas cuando sean muy viejas y mis palabras ya hubieran sido tomadas hace mucho tiempo para ser dibujadas para que los blancos las miren. *Inaha t'a?* ¿Está bien?". Traducción propia. Nota de traducción: *Omama* es para los pueblos Yanomami la madre tierra, la tierra-bosque. Los *xapiri* son los espíritus que ayudan a los chamanes, ambos esenciales para la supervivencia de su pueblo, de la tierra y de toda la humanidad.

² Garramuño, "La tierra en llamas", 2.

impulsados por organizaciones, universidades y algunas instituciones del Estado, se formaron nuevas generaciones de cineastas de los pueblos originarios.

Estas obras, que han pasado a formar parte de la cultura de estas comunidades, tienen otra serie de objetivos en cuanto a su circulación y preservación. En palabras de Vincent Carelli, creador del proyecto pionero *Vídeo nas Aldeias*, la circulación de películas indígenas ha colaborado con la recuperación de tradiciones olvidadas por algunos pueblos³. El cineasta yanomami Morzaniel Iramari, a raíz de su filme *Mari Hi* (*A árvore do sonho*, 2023) sobre la importancia de los sueños en la cosmovisión Yanomami, señala que el cine de su pueblo es para defender la madre tierra y luchar por sus derechos. Así, estas imágenes tienen una vocación de archivo que busca interpelar tanto al mundo blanco como a las jóvenes generaciones de sus pueblos. Siguiendo la propuesta de heterocronías amerindias de Garramuño⁴, este impulso archivístico invierte la pregunta hacia el futuro, al momento después en el cual esas cintas que albergan la sombra de las palabras ya no sean útiles. Cuando las palabras del chamán sean muy viejas y escritas y reescritas para que los blancos las puedan ver, ahí podrán quemarse, nos dice Kopenawa, trayendo una vez más la imagen del fuego para los archivos, como destino fatal, o bien como señala Nicolás Suárez para el caso de los archivos cinematográficos: la imagen de su propia esencia, porque preservarlos es un proceso contra-natura⁵.



Afiche de *Mari Hi* -*A árvore do sonho*-, de Morzaniel Iramari (2023)

³ Carelli, Conferencia en el ciclo de Conferencias “Ancestral Futures”, Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, 2022.

⁴ Garramuño, “La tierra en llamas”.

⁵ Suárez, “Museos del cine latinoamericanos”.

Si pensamos en la larga historia de omisiones y violencias de los archivos como agentes históricos organizados en torno a lógicas de inclusión y exclusión⁶ y en los actos de “cronofagia” de los repositorios estatales⁷, nos preguntamos: ¿qué nociones y prácticas archivísticas proponen las formas de hacer cine de los pueblos indígenas? ¿Cuáles son las implicaciones de la imagen digital y la imagen cinematográfica en los procesos de conocimiento, memoria y tradición de estos pueblos?

En las últimas décadas, la labor de releer y vislumbrar esos silencios y borramientos es el trabajo que viene renovando los estudios e investigaciones sobre los acervos en la región, colaborando con el desarrollo de un pensamiento situado sobre las prácticas de archivo⁸. Esta perspectiva sobre los archivos también propone una mirada hacia al futuro, al considerar que esas relecturas permiten vislumbrar otros porvenires.

Se a imagem funciona como gatilho para apresentação e narrativas da história, trata-se sempre de uma história feita de camadas de ausências, de memórias residuais, e ainda da própria materialidade técnica (tipos de filme, vídeo, mídia digital, etc.). As imagens são constitutivas da experiência histórica e não meramente uma representação dela⁹.

Las múltiples temporalidades que caracterizan a los archivos, su resistencia a encajar en un tiempo teleológico y homogéneo, su anacronismo intrínseco¹⁰, se conjugan con las múltiples temporalidades de las producciones audiovisuales del cine indígena reciente. Podríamos pensar que estos filmes, como lugares-cuerpos de memoria, dejan de lado una lógica fósil y sepulturera de los archivos para forjar memorias por venir, tanto al interior de sus pueblos como en su interlocución al exterior, al poner en jaque las historias de los cines nacionales. ¿La pregunta por el archivo, en su apelación ineludible a la violencia colonial, es un llamado urgente a la reconfiguración de prácticas?

En esta dirección, Janaína Oliveira, en su trabajo sobre visualidades negras en el cine brasileño, considera que la idea de “contra”; al hablar de “contra archivos”, no se refiere solamente a las reacciones o resistencias, sino también a las ausencias, poniendo de relieve quiénes tienen el poder de forjar imágenes y quiénes no. Asimismo, agrega que la idea de “archivo vivo” como aquello que se encuentra abierto, en proceso constante de construcción; posiciona a estos acervos desde una perspectiva diferente a la eurocéntrica¹¹. A diferencia de las epistemologías, genealogías y prácti-

⁶ Kunzel, “Queering the Archives”.

⁷ Mbembé, “The Power of Archive”.

⁸ Broitman, Ana; França, Andréa; Gil Mariño, Cecilia, “Os arquivos audiovisuais”.

⁹ Ibid., 2. “Si la imagen funciona como un disparador para la presentación y las narrativas de la historia, ésta se trata siempre de una historia hecha de capas de ausencias, de memorias residuales, además de la propia materialidad técnica (tipos de filme, video, medios digitales, etc.). Las imágenes son constitutivas de la experiencia histórica, y no meramente una representación de ella”. Traducción propia.

¹⁰ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

¹¹ Oliveira, “Por uma prática panafricana”.

cas de los archivos oficiales, los archivos comunitarios se enmarcan muchas veces en prácticas colaborativas que forjan memorias audiovisuales otras, disidentes, contra-hegemónicas, que cuestionan las relaciones de poder.

De esta manera, este trabajo propone analizar los desplazamientos epistemológicos sobre la idea de archivo e indagar sobre la desestabilización de las nociones de prácticas archivísticas en sus modos de circulación. Asimismo, se plantea explorar no solo de qué manera la apropiación de una tecnología del mundo blanco se inserta en los procesos culturales de memorias ancestrales, sino más bien qué le proponen a las teorías y los estudios de cine estos filmes. ¿Cuáles son las tensiones que le presentan al documental etnográfico? Emanuele Coccia¹² en el prólogo de *O espírito da floresta* plantea que *A queda do céu* fue un caballo de troya conceptual, que transformó la ecología occidental por una trama de relaciones interespecies donde la identidad tiene que ver con una relación etnográfica dinámica, histórica y cultural. Siguiendo esa línea, ¿podemos pensar en una transformación del pacto etnográfico cinematográfico? ¿Estas películas hacen estallar los géneros? ¿Se puede escribir sobre estas películas del mismo modo que lo venimos haciendo desde la crítica y los estudios de cine? ¿Qué tipo de cuestionamientos éticos y políticos emergen del trabajo con estos materiales?

Uno de los grandes desafíos consiste en cómo mirar estas películas, pensar si es posible liberarnos de lecturas literales de las categorías de la crítica y las teorías del cine, indagar qué procedimientos estéticos y narrativos construyen una transposición de la oralidad y de lo onírico como parte de un discurso de un pueblo sobre el mundo, no tanto para decir algo sobre ellas, sino para escuchar qué tienen para decirnos sobre las imágenes del mundo blanco.



Fotograma de *Mari Hi - A árvore do sonho*, de Morzaniel Iramari (2023)

¹² Coccia, *O espírito da floresta*.

A partir de estas reflexiones y preguntas, el presente trabajo se enfoca en la producción cinematográfica yanomami reciente, específicamente en el filme *Mari Hi (A árvore do sonho)*, 2023) de Morzaniel Iramari Yanomami, para pensar el papel del cine en los procesos de archivo, memoria y conocimiento a través de los sueños de este pueblo y los diálogos con su prolífica e importante producción intelectual y cultural; específicamente, con los libros *A queda do céu* (2016) y *O espírito da floresta* (2023), ambos del chamán e intelectual Davi Kopenawa y el etnólogo francés Bruce Albert.

La película, creada durante el taller audiovisual con los jóvenes comunicadores Yanomami, continúa teniendo una gran repercusión internacional en muestras y festivales, habiendo ganado el premio al Mejor Cortometraje Documental Brasileño en el festival É Tudo Verdade (2023), el Premio Especial del Jurado en el 51° Festival de Cine de Gramado (2023), el premio al Mejor Cortometraje en el 22° Festival de Cortometrajes de Goiânia, Mención Especial del Jurado de Cortos de América Latina en el 30° FICValdivia, la muestra "Cinema of Inclusion" en el 80° Venice Film Festival, entre otros.

Memoria ancestral yanomami en la era digital

En los últimos años, han aparecido trabajos que han abordado los diálogos entre el cine sobre las comunidades yanomami, el pensamiento amerindio y, en particular, los aportes intelectuales de Davi Kopenawa, desde diferentes perspectivas. Autores como Caio de Salvi Lazaneo y Thomaz Marcondes Garcia Pedro¹³ analizan *Xapiri* (Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra y Bruce Albert, 2012), un documental experimental poético observacional de un ritual chamánico en la aldea yanomami Watoriki desde el concepto de "cine-transe" de Jean Rouch¹⁴ y de un posible "cine-antropología, corpóreo y sensible", como plantea Rose Hikiji¹⁵, en el cual el cineasta está afectado por el fenómeno y reacciona sobre los mismos parámetros en relación a éste, proponiendo un modelo para las antropologías fílmico-poéticas. Los autores se preguntan si el lenguaje de la película se adecua a las dinámicas ritualísticas propias del pueblo yanomami, al mismo tiempo que, como experiencia estética, propone un diálogo intra-transe -el trance yanomami abordado a partir del trance cinemático-, así como también en qué lugar podemos situar a las producciones "transculturales" elaboradas a partir de un intenso intercambio entre indígenas y no indígenas¹⁶.

Por otro lado, Ana Carolina Albuquerque de Moraes indaga en la obra fotográfica pionera de Claudia Andujar -específicamente dos imágenes de la serie *Sonhos* (1974-2003)- y el fotofilme *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985) de Marcello Tassara, cómo

¹³ Lazaneo; Marcondes Garcia Pedro, "Xapiri: o cine-transe".

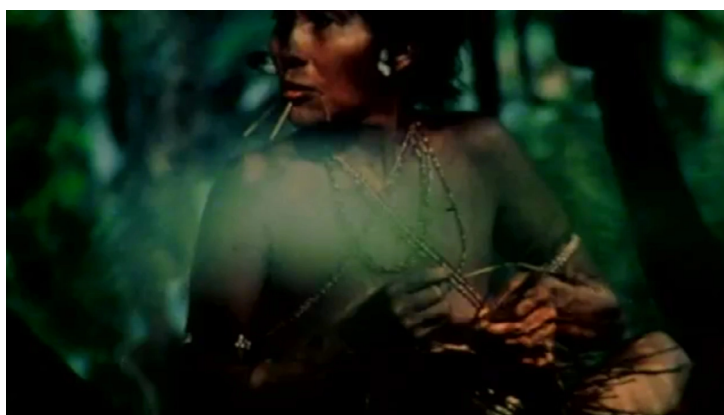
¹⁴ Rouch, "The camera and Man".

¹⁵ Hikiji, "Rouch compartilhado".

¹⁶ Lazaneo; Marcondes Garcia Pedro, "Xapiri: o cine-transe".

ARTÍCULO

los recursos fotográficos y cinematográficos son utilizados para expresar aspectos del transe alucinógeno de la inhalación de la *yākoana* y de qué modo dialoga con *A queda do céu*. Para ello, la autora propone enfocarse en la materialidad analógica de ambas obras. Resalta que el trazo de lo real que se imprime en el soporte -película fotográfica y cinematográfica- es utilizado para remitir a mundos oníricos que se alejan de la realidad concreta, para aludir a sensaciones y visiones soñadas, imaginadas, desapegadas de la realidad del mundo vivido por el cuerpo material¹⁷. Explica que en las fotografías el cuerpo representado es inmaterial, una “imagen” del cuerpo, como remarca Kopenawa, a partir de operaciones de sobreimpresiones y refotografiar. Mientras que en el filme las manchas de luz amorfas, impresas fotoquímicamente en el papel fotográfico y en la película cinematográfica, son usadas para representar las visiones relacionadas a la llegada de los *xapiri*.



Fotograma de *Povo da Lua, Povo do Sangue*, de Marcello Tassara (1985)

Sin duda, la fotografía y el vínculo humano de Claudia Andujar con Kopenawa y su compromiso con la lucha del pueblo Yanomami es un puente de diálogo para pensar estas películas realizadas por directores y directoras yanomami. El uso de la luz en el filme, aunque digital, retoma varias cuestiones exploradas por el trabajo de Andujar, especialmente en la sobreexposición y el trabajo a contraluz que crean la pelusa blanca luminosa y brillante que Kopenawa resalta en su relato de iniciación como chamán en *A queda do céu*. A su vez, el trabajo en montaje con los diferentes planos y paneos resalta imágenes sumamente sinestésicas de los cuerpos, entre la transpiración, el polvo, la *yākoana*, las plumas del ritual. De este modo, se ponen a disposición estos recursos para crear textura en la imagen digital.

La película comienza con el diálogo interespecie de la floresta, que abordaremos más adelante, sobre los créditos de la película. Con la aparición de la imagen de la

¹⁷ Albuquerque de Moraes, “Claudia Andujar e Marcello Tassara”.

ARTÍCULO

floresta, escuchamos la voz del chamán que comienza a relatar las posibilidades de sueños de su pueblo. La cámara va recorriendo la floresta con paneos a diferentes velocidades. Se trata de planos medios, más abiertos, en contrapicado, hacia el cielo o hacia la tierra, con el sonido directo de la floresta en primer plano. La voz del chamán, como si estuviera en su punto más alto -donde los *xapiri* pueden verlos y, así, soñar-, conoce el dibujo de la floresta y continúa relatando cómo sueñan los Yanomami.

Cuando nacen las flores del Māri hi, el árbol de los sueños, quieren hacernos soñar, porque Omama quería hacernos soñar. Él plantó una semilla de la flor del árbol de los sueños y después de que el árbol creció, cuando brotaron las flores del árbol, cuando nacieron, entonces el sueño comenzó a aparecer en cada parte de la Tierra-Bosque Yanomami, en la tierra de la gente blanca¹⁸.

Sobre el plano del reflejo de una figura humana titilando en el agua, la voz del chamán continúa. “Ustedes la gente blanca también sueñan, pero ven otras cosas. Este árbol, el Māri hi, no hace que el sueño permanezca fijo”. El montaje cambia a planos del cielo en el atardecer, y en una suerte de *time lapse* vemos sus variaciones de colores, hasta que se superpone y se funde en un plano de la sierra, mientras Kopenawa sigue diciendo: “Va por toda la Tierra-Bosque hasta los límites de la tierra Hutukara para que el sueño se propague.”

Por corte, el plano del cielo y la floresta pasa a las imágenes del rito de la toma de la *yākoana* para dar inicio al relato del ritual.

Nosotros que tomamos el polvo de la *yākoana*. Nosotros que mantenemos su poder dentro de nosotros, realmente podemos soñar. Somos chamanes, personas espíritus y también podemos soñar¹⁹.

Continúa diciendo que el poder de las flores del árbol de los sueños hace que los *xapiri* te miren y, así, soñarás. Como se ha dicho, el uso de la luz que ya estaba presente en la fotografía de Claudia Andujar permite que el cine y la fotografía den a ver algo que solo los chamanes bajo el efecto de la *yākoana* pueden ver, el sueño de los chamanes que impiden la caída del cielo.

En el ritual, el montaje combina planos y paneos donde hay sobreexposición de la luz quemando la imagen con una luz cálida que da un tinte amarillento, con otros contruidos con trípode y expuestos sin sobreexposición. Hay también un juego con el foco. Los cuerpos entran y salen del foco, en lugar de la cámara buscar su nitidez. Así, el juego con la luz y el foco forjan una intimidad. Se trata de una cámara que está dentro del ritual.

¹⁸ Kopenawa, *Mari Hi*.

¹⁹ Ibid.

ARTÍCULO

Fotograma de *Mari Hi -A árvore do sonho-*, de Morzaniel Iramari (2023)

Las imágenes en los espacios exteriores combinan planos medios con otros más cerrados que se escurren entre los cuerpos de los yanomami, mostrando los detalles de sus pieles, la pintura de sus cuerpos, las plumas, con otros planos abiertos que también están sobreexpuestos. Sin embargo, aquí la imagen está quemada en un tono blanco, como la pelusa blanca que relata Kopenawa en su iniciación chamánica. Sobre un plano abierto con cierta distancia de la ceremonia quemado por la luz a tal punto que son casi imperceptibles las figuras humanas y los árboles de la floresta, Kopenawa dice,

Después de tomar *yākoana* mueren nuestros ojos, nuestros ojos se vuelven ojos fantasma. Después de eso aparece una claridad luminosa (corte a un paneo de los Yanomami en ronda en el ritual sin sobreexposición) y entonces realmente ves.²⁰

El paneo continúa y la imagen vuelve a estar a contraluz. La voz en *off* de Kopenawa relata la aparición de los *xapiri* y cómo la Tierra-Bosque se cubre con una pelusa blanca mientras vemos a los Yanomami en el movimiento del ritual.

El Hutukara, ese antiguo cielo que se convirtió en tierra, se volverá luminoso, una vez que se vuelve como un espejo, los espíritus *xapiri* se acercan. Vienen gritando de alegría. Gritan como lo hacen los Yanomami. ¡No solo escuches sus voces, síguelos de verdad!²¹

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

Tras ello, la voz del chamán deja lugar al sonido directo con los cantos y gritos del rito y los sonidos de los pasos. “Somos los que *Omama* creó y todavía existimos hoy” dice Kopenawa, y la imagen vuelve a la floresta y los Yanomami caminando a través de ella.

Kopenawa continúa diciendo,

Nosotros los Yanomami, los habitantes de la Tierra-Bosque, sabemos escuchar esas palabras. Incluso dormidos podemos escuchar sus palabras. ¡Soñamos! (...) (sobre planos de la vida en comunidad con mujeres y niños). Somos los hijos de *Omama* y nos defendemos a nosotros y entre nosotros. Nos cuidamos entre todos.²²

Kopenawa da aviso de la profecía sobre las imágenes de las mujeres con sus hijos: “Esta madre nuestra se quejará de que la gente blanca nos maltrata, y cuando sienta el dolor y la ira de nuestro sufrimiento, nos vengará. Digo estas palabras sabiamente”. El filme funciona como otro dispositivo más en el que el chamán alza su voz para interpelar al mundo blanco y a su propia comunidad. De esta manera, podríamos pensar en la idea de una película-cuerpo de memoria. En “Palavras dadas” de *A queda do céu*, dice sobre sus palabras “*desenhe-as primeiro em peles de imagens. Depois olhe sempre para elas*”²³. En el mismo texto también usa la expresión de peles de papel. Y también señala que “*os yanomamis não tem peles de imagens, mas conhecem os xapiri e seus cantos*”²⁴.

Esa imagen táctil y corpórea de la piel para pensar los dispositivos de la escritura, de la narrativa visual y, podríamos extender, audiovisual, como posible traducción -si éste fuera un término acertado- de una noción de la memoria que implica un trance corpóreo y espiritual. Así, la película es un recorrido sensible háptico y fundamentalmente acústico, el cual indagaremos más adelante.

Kopenawa remarca que son palabras antiguas que los chamanes renuevan todo el tiempo, palabras que protegen a la floresta y sus habitantes. Y que da a los blancos una piel de imágenes que es de él.

Durante todo el filme escuchamos su voz en *off* que narra la vida de los habitantes de la Tierra-Bosque y la importancia de los sueños. La dimensión onírica para muchos de los pueblos indígenas es un vector fundamental de las formas de organización de la vida de la comunidad y de las formas de cuidado de los chamanes con sus pueblos. En el filme, como decíamos, Kopenawa dice del árbol de los sueños que sus frutos hacen que el sueño no permanezca fijo. Entonces, no solo el sueño es parte de la vida y la memoria, sino que emerge de la propia tierra. En su relato sobre su iniciación como chamán en *A queda do céu*, Kopenawa señala que los chamanes sueñan como

²² Ibid.

²³ Kopenawa, *A queda do céu*, 64. “Dibújelas primero en pieles de imágenes. Después, mire siempre para ellas”. Traducción propia.

²⁴ Ibid., 64.

ARTÍCULO

si fueran espíritus porque devienen otro, no sueñan como cualquier persona que sueña con otros humanos, animales, etc. Ellos ven cosas desconocidas gracias a que los *xapiri* levantan vuelo con su imagen y se llevan la memoria de la persona consigo. Pierde el pensamiento y la lengua para poder aprender la de los *xapiri*.

Si en *A queda do céu*, quien escribe es Bruce Albert a partir de ese pre-texto oral de horas de grabación del habla de Kopenawa, aquí el chamán está escribiendo. De la oralidad de la voz en *off* de toda la película, en el final vemos el acto de escritura del chamán que quiere dar una vez más esas palabras a los blancos para defender la floresta. Es el acto de escribir y cerrar el cuaderno el que cierra el filme.



Fotograma de *Xapiri*, de Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra y Bruce Albert (2021)

Como señala Gabriel Giorgi en *A queda do céu*, “si la escena iniciática del chamán pasa por la escucha, la escena originaria del libro pasa por un anudamiento nuevo entre tecnología y mundos indígenas”²⁵. El proceso de elaboración del manuscrito comienza en 1989, tras Kopenawa ver un reportaje de la TV Globo sobre la destrucción de la selva amazónica en manos de los *garimpeiros*. La antropóloga Alcida Ramos lo alienta a grabar sus reflexiones y enviárselas a Bruce Albert.

De este modo, el filme colabora con el anudamiento y la reapropiación de la tecnología por el mundo indígena para introducir diferencias en los usos de la misma. Giorgi señala que hay una ecología de imágenes que Kopenawa condensa como escritor, cineasta, pintor.

En el filme, Kopenawa, como narrador de la película, se presenta a través de la floresta, y es aún más explícita esta operación de enunciación antes de la aparición de su cuerpo material en imagen. Sobre un plano semi abierto de la floresta que muestra un sendero, Kopenawa dice:

²⁵ Giorgi, “Oral/aural. Temporalidades escucha”, s/n.

Eso es lo que soy. Puedo decir lo que pienso, sé cómo pensar en un sueño, puedo ver y entender. Conozco las huellas y las cicatrices (el montaje pasa a planos a contraluz del cielo y la floresta). Nosotros, luchadores, la llamamos Madre-Tierra porque crecimos aquí y porque somos sus hijos.²⁶

Es un gesto conmovedor esa autopresentación y autorrepresentación, no solo por medio de la filiación con la tierra, sino también a través de la tierra. “Eso es lo que soy”, ¿son los 12 minutos 46 segundos de película que hemos visto hasta ese momento o, tal vez, esos 17 segundos de paneo de la floresta en una síntesis contundente?

El plano nos abre paso a la floresta, a sus huellas y sus cicatrices, a una relación histórica de diálogo con ella, donde el chamán puede verla y entenderla, nos interpe-la en la reafirmación de un sujeto que piensa el sueño, una suerte de cartesianismo onírico cosmopolítico que constituye un protagonista plural y complejo de este filme. Ser es poder decir, pensar, saber, ver y entender los sueños y los cantos de los *xapiri*, la polifonía de la floresta, defenderla de la violencia colonial. Entonces, podríamos pensar en una ontología del cuidado, “los Yanomami nos cuidamos entre todos”, y eso significa cuidar a la floresta.

Esta noción del dispositivo cinematográfico nos lleva a pensar en las reflexiones del cineasta Alberto Alvares de la etnia Guaraní-Ñandeva, quien en una palestra en la Universidad de Colonia (Alemania) en 2022 dijo que uno de los más ancianos, un *Xeramõi*, le dijo que hay que aprender el sentido de entender ese sueño en la vida. “A sabedoria está no nosso sopro” (“la sabiduría está en nuestro soplido”), contó Alvares que le dijo, y “esse sopro caminha, faz um grande caminho e atravessa. E o fato desse sopro caminhar tem a ver com que os guaranies aprendemos ouvindo e não olhando” (“ese soplido camina, hace un gran camino y atraviesa. Y el hecho de que ese soplido camina tiene que ver con que los guaraníes aprenden escuchando y no mirando”).

“O Nhanderú colocou o nosso olho”, ele falou, “para a gente poder caminhar, entender a caminhada do nosso povo. Só que a gente aprende ouvindo”. Porque tudo, a sabedoria, tudo entra por aqui, entra pelo nosso ouvido, não com o olhar.²⁷

Alberto Alvares también remarca las maneras en que el dispositivo cinematográfico está inmerso en su cultura en su hacer cinematográfico. El cineasta reflexiona en cómo pensar un plano de cine guaraní, así como también el lugar de los sueños en el proceso de montaje. Alvares dice que el cine que hace va de un encuentro con el pasado hacia el futuro, que intenta pensar dentro de las imágenes y que entiende

²⁶ Kopenawa, *Mari Hi*.

²⁷ Alvares, Conferencia Universidad de Colonia, mayo, 2022. ““El Nhanderú colocó nuestro ojo”, él me dijo, “para que nosotros podamos caminar, entender el camino de nuestro pueblo. Solo que nosotros aprendemos escuchando”. Porque todo, la sabiduría, todo entra por aquí, entra por nuestro oído, no por la mirada”. Traducción propia.

ARTÍCULO

al cine como una gran “casa de reza”²⁸. En el proceso de montaje se está en una casa de reza, donde los más ancianos le enseñan a cantar, a mirar el mundo, como el cine.

Él construye una casa de reza dentro de su cine para que las imágenes salgan con las “buenas palabras”, para que otros entiendan qué tipo de cine está haciendo, qué tipo de conocimiento está guardando, para cuidar la sabiduría de su pueblo y poder transmitirla a otras personas, sobre todo a los más jóvenes, para que entiendan quiénes son y por qué tienen que hacer cine. De este modo, Alvares propone un cine en el marco de la sabiduría guaraní, para la memoria guaraní, pensado desde las prácticas espirituales y narrativas, de memoria y de transmisión de conocimiento guaraní.

En esta misma dirección, Vincent Carelli (*Vídeo nas aldeias*), hace hincapié en la circulación y formas de exhibición de estas películas. Como se ha señalado, algunas de estas películas permitieron a otros pueblos recuperar tradiciones que habían sido olvidadas, como el caso de los Nambikwara. Carelli filma el ritual de la perforación de nariz, y a partir de esas imágenes, otro pueblo decide retomarlo. Este juego de espejos permite la recuperación de una memoria a través de un movimiento catártico, que tiene un efecto dominó en otros pueblos. De esta manera, se construye una red de intercambios cinematográficos entre los diferentes pueblos indígenas, que tiene consecuencias concretas en sus prácticas de guarda de la memoria. Al mismo tiempo, su circulación en circuitos formales de muestras, festivales y museos, con un amplio recorrido internacional en algunos casos, interpelan al mundo blanco y tensionan las nociones de memorias audiovisuales con una proyección a futuro, que friccionan las narrativas de las memorias. En esa dirección, quizás más que preguntarnos para quién es esa memoria, es interesante explorar qué es esa memoria, qué significa ese sueño para pensar la memoria.



Fotograma de *Xapiri*, de Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra y Bruce Albert (2021)

²⁸ “Casas de reza” son los espacios donde tienen lugar los rituales de un pueblo. Algunas de ellas reciben también personas no indígenas.

La biofonía de la floresta en *Mãri hi*

El sonido y la palabra tienen una dimensión protagónica en la película. Los primeros cinco minutos retratan el paisaje sonoro de la floresta. El filme comienza con el diálogo entre las diferentes especies humanas y no humanas, tal como es relatado en el ensayo “A floresta políglota” por Bruce Albert a partir de las palabras de Kopenawa, y continúa con la voz del chamán en *off* sobre el sonido directo de la polifonía de la floresta.

Bruce Albert señala que el conocimiento acústico del medio florestal de los Yanomami impregna su lengua y cosmología. La biofonía de la floresta tropical es importante para el saber vivido de los pueblos amazónicos, ya que existe un sistema de correspondencias sonoras para la interlocución con los no humanos. Así, el sonido es omnipresente en la narrativa yanomami. Se trata de imágenes fónicas para una experiencia de simulación acústica más cerca del universo sensible de la floresta que de las formas narrativas de los acontecimientos²⁹. Y es de esta manera que se presenta al universo yanomami, primero lo escuchamos y luego lo vemos, ya que, tal como relata Kopenawa, los *xapiri* primero se oyen y luego viene la imagen, una vez que los chamanes pueden reproducir sus sonidos y sus cantos.

Por su parte, Alberto Pucheu (2017) también señala el carácter divino y corporal de la lengua. “Circularmente, Omama ensina os yanomami sua língua, com a qual eles o nomeiam (e tudo mais) fazendo tanto com que a língua seja divina quanto com que as divindades sejam linguísticas e imagéticas”³⁰.

A su vez, Bruce Albert señala que en la lengua yanomami existe un verbo intransitivo, *heãmuu*, que significa “marcar presencia por un sonido”. Giorgi, siguiendo a Ana María Ochoa Gautier³¹, propone explorar la tensión entre lo “oral” y lo “aural” para pensar una “escucha cosmopolítica” en *A queda do céu*, afirmando que “nos invita (o nos obliga) a volver a leer los archivos literarios en los que la pregunta por la construcción del “sujeto oral” es absolutamente decisiva e insistente”³², remarcando que lo “oral” juega a nivel epistemológico: *el de ser un operador central de la distinción entre naturaleza y cultura*³³. Así, Morzaniel Iramari, el director, cuya mirada y voz es parte de este sujeto oral-aural colectivo, hace un uso cosmopolítico de las nuevas tecnologías.

A lo largo del filme, el montaje del sonido directo multiplica y complejiza las presencias de las diferentes especies, construyendo sujetos orales-aurales que marcan presencia en el filme. Tal como señalábamos para el caso del trabajo de la luz, el primer

²⁹ Kopenawa; Bruce, *O espírito da floresta*.

³⁰ Pucheu, “A queda do céu”, s/n. “Circularmente, Omama ensina a los yanomami su lengua, aquella con la cual ellos la nombran (y todo lo demás), haciendo que, no solo la lengua sea divina, sino también que las divinidades sean lingüísticas e imagéticas”. Traducción propia.

³¹ Ochoa Gautier, *Auralities. Listening and Knowledge*.

³² Giorgi, “Oral/aural. Temporalidades escucha”, s/n.

³³ Ibid.

plano del sonido directo en diversos pasajes y el montaje de la voz en *off* construye una “acustemología” -noción que Giorgi retoma de Steven Feld³⁴-, que responde a las claves del universo yanomami.

El sonido y su escucha también tienen un lugar central en la performance del transe, para captar la temporalidad del mismo, en su ritmo y repetición. La propia voz de Kopenawa en la lengua yanomami va tejiendo un ritmo que nos lleva en este recorrido acústico.

Por último, Giorgi señala la *reversión del “pacto etnográfico”* que propone *A queda do céu*,

en el que típicamente el grabador está en manos del etnógrafo y la voz es la del indio. Aquí el indio es el que toma el grabador y se graba a sí mismo: la voluntad de archivo y de interpelación viene de él; la *orientación* de las prácticas de archivo cambia. Muta de posición respecto del lugar de enunciación que el discurso etnográfico le había reservado (por eso Eduardo Jorge habla de literatura post-etnográfica) y *esta mutación del lugar de enunciación y de las condiciones tecnológicas, culturales y políticas de la voz indígena transforma las condiciones de escucha del etnógrafo y con ello las condiciones de lectura del libro en general*.³⁵

Siguiendo esta misma línea, Morzaniel Iramari toma la cámara y graba al chamán de su pueblo, que guía la narración de su película. Kopenawa vuelve a mutar de posición y ser quien propone la interpelación. El montaje le permite a Iramari y Kopenawa construir un sujeto oral-aural que la imagen del final escribiendo romperá, marcando las limitaciones del mundo blanco en sus facultades de escucha y la versatilidad del chamán en la divulgación de su palabra para defender a la tierra-bosque.

Estas son las palabras que quería decir de nuevo (mientras escribe en su cuaderno) para ustedes, adultos, autoridades, jóvenes, estudiantes universitarios. Para que las escuchen y reflexionen sobre ellas pensando ¡Sí, eso es cierto! Estas palabras fueron traducidas a los idiomas de la gente blanca, ¡y ahora podemos entenderlas! Compartamos para que podamos volvernos más sabios juntos. ¿Bueno? ¡Estas son mis palabras!.³⁶

³⁴ Feld, “Acoustemology”.

³⁵ Giorgi, “Oral/aural. Temporalidades escucha”, s/n.

³⁶ Kopenawa, *Mari Hi*.



Fotograma de *Mari Hi -A árvore do sonho-*, de, de Morzaniel Iramari (2023)

Cierra el cuaderno. El plano siguiente es un fundido negro en el que continúa el sonido directo de la floresta y donde podemos leer una leyenda que explica la crisis sanitaria del pueblo Yanomami y el desastre ecológico en sus tierras debido al accionar de la minería ilegal. Expresan también su deseo de vivir con alegría y su resistencia gracias a la posibilidad de soñar de los chamanes que pueden soñar aún más lejos, que “conocen los cantos y la danza de los espíritus, el sueño del río, el sueño del mundo”.

A modo de cierre

A partir del filme *Mari Hi* me propuse pensar los desplazamientos sobre la idea de archivo que el cine indígena reciente nos plantea. Quise indagar sobre el papel del cine en los procesos de archivo, memoria y conocimiento a través de los sueños de este pueblo en diálogo con la importante labor intelectual, cultural y política activista del chamán Davi Kopenawa, figura central del filme.

Como se ha señalado, este trabajo tiene como objetivos principales abrir preguntas y desplazar lentes epistemológicas que nos ayuden a cuestionar la manera en la que se construyeron las historias del cine, los lugares de los sujetos explotados por el colonialismo y las imágenes de las memorias audiovisuales. Se exploró de qué modo estas imágenes del cine yanomami tienen una vocación de archivo que busca interpelar tanto al mundo blanco como a las jóvenes generaciones de sus pueblos, y cuáles son las condiciones de escucha que nos plantean estas películas.

Con ánimo de continuar abriendo el debate, este trabajo propone pensar a estos filmes como archivos por venir que permitan elaborar imaginaciones otras sobre los pueblos indígenas y releer las historias de violencia y explotación.

Referencias bibliográficas

- Albuquerque de Moraes, Ana Carolina. "Claudia Andujar e Marcello Tassara: O transe yanomami na fotografia e no cinema". En *Artelogie* [En línea], 12, 2018. <http://journals.openedition.org/artelogie/2572>.
- Broitman, Ana; França, Andréa; Gil Mariño, Cecilia. "Os arquivos audiovisuais e a dupla função de conservar e exhibir: práticas, usos e novas formas de visibilidade para os acervos". *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (São Paulo, online), v.11, n.2, pp.01-07, jul.-dic., 2022. <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/906>.
- Carelli, Vincent. Conferencia en el ciclo de Conferencias "Ancestral Futures", Portugiesisch- Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, 2022.
- Danowski, Déborah; Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir?* Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Feld, Steven. "Acoustemology". En David Novak; Matt Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Garramuño, Florencia. "La tierra en llamas y el mundo por venir: heterocronías amerindias en la cultura latinoamericana contemporánea". *Cuaderno Lírico*, n. 24, 2022. <https://journals.openedition.org/lirico/12505>.
- Giorgi, Gabriel. "Oral/aural. Temporalidades de la escucha". En Arce, Rafael; Yelin, Julieta (editores), *Literatura y posthumanismos. Perspectivas desde América Latina* (en prensa).
- Hikiji, Rose Satiko G. "Rouch compartilhado". *Iluminuras*, Porto Alegre, v.14, n.32, jan./jun. 2013.
- Kopenawa, Davi; Bruce, Albert. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Kopenawa, Davi; Bruce, Albert. *O espírito da floresta. A luta pelo nosso futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- Krenak, Ailton y Carelli, Rita (orgs.). *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Kunzel, Regina. "Queering the Archives. A Roundtable Discussion". David Marshall, Kevin P. Murphy y Zeb Tortorici (Comps.), *Radical History Review*, Issue 122, mayo de 2015.
- Lazaneo, Caio de Salvi; Marcondes Garcia Pedro, Thomaz. "Xapiri: o cine-transe pelas lentes e cores de um ritual Yanomami". Anais Digitais do XXI Encontro SOCINE, 17 a 20 de octubre de 2017, UFPB, João Pessoa.

Mbembé, Achille. "The Power of the Archive and its Limits". En Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid; Razia Saleh (eds.), *Refiguring the Archive*, 2002. Traducción al español en *Orbius Tertius*, vol. 25, n. 31. Universidad Nacional de La Plata, 2020.

Ochoa Gautier, Ana María. *Auralities. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014.

Oliveira, Janaína (2024). "Por uma prática panafricana de arquivo: June Giovanni e a constituição do PanAfrican Cinema Archive". Ponencia en el "Seminário Internacional Arquivo e Contra-Arquivo: Política e Migração das Imagens". Rio de Janeiro, FGV-CPDOC, mayo 2024.

Pucheu, Alberto. "A queda do céu: autobiografia e testemunho". *Revista Cult*, n. 215, 2017. <https://revistacult.uol.com.br/home/autobiografia-e-testemunho>.

Rouch, Jean. "The camera and Man". CINÉ-ETNOGRAPH/ Jean Rouch. Visible evidence v. 13. 2003.

Suárez, Nicolás. "Museos del cine latinoamericanos. Políticas de preservación fílmica en contextos conviviales y desiguales". Mecila Working Paper Series, n. 46, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, 2022. <http://dx.doi.org/10.46877/suarez.2022.46>.

Viveiros de Castro, Eduardo. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006. <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>.