
**ENCUENTROS CON BRASIL... JUGANDO A REPRESENTAR:
LA EXPERIENCIA DE UNA ETNOGRAFÍA AUDIOVISUAL
CON NIÑOS KALAPALO**

Lucas da Costa Maciel, Veronica Monachini, Thomaz Pedro

INTRODUCCIÓN

En este artículo se presentarán algunas reflexiones que se despliegan a partir y a lo largo de la realización de una película etnográfica elaborada con niños indígenas de la aldea Aiha Kalapalo¹, ubicada en el Parque Indígena del Xingu (PIX), Brasil. La película se titula *Osiba Kangamuke-Vamos lá criançada!*², tanto que su producción se dio principalmente a partir de la actuación, participación y perspectiva de los niños de esa aldea en colaboración con los investigadores y adultos kalapalo.

¹ El pueblo kalapalo es hablante de una lengua *karib* y habita el complejo multiétnico y multilingüe del Alto Xingu.

² Una traducción aproximada de *Osiba Kangamuke* en español sería: “¡Vámonos chamacos!”. El *teaser* de la película está disponible en: <https://vimeo.com/189185532>. [Fecha de consulta: 03 de agosto de 2017].

Aunque previamente interesados en realizar actividades creativas con la niñez, la pretensión inicial no era producir una película. Sin embargo, la participación de la comunidad de Aiha fue tal que se decidió por la edición de las escenas grabadas, de modo que se compusiera una narrativa de las actividades de producción. Un primer recorte se hizo y se exhibió en la aldea, para toda la comunidad.

Valorado por la comunidad, los participantes y los directores, se decidió exhibir el resultado del trabajo colaborativo también en espacios externos a la aldea, mediante una película etnográfica. En seguida, *Osiba Kangamuke* circuló por diversos festivales brasileños e internacionales de cine³ y actualmente cuenta con dos premiaciones.⁴

Aunque lleve los nombres de aquellos que estuvieron directamente involucrados en su producción como directores, Haja Kalapalo, Tawana Kalapalo, Veronica Monachini y Thomaz Pedro, todo el proceso de producción de la película se dio de forma colaborativa. Reflejo de ello es la construcción de las escenas que la componen: algunas pensadas anteriormente por los niños, otras por los adultos y otras surgidas de manera espontánea en la aldea. De manera general, la producción de las escenas se refiere a la aparición de las cualidades y relaciones cosmosociales que son importantes para el mundo kalapalo, pero igualmente a las nuevas formas de relación que se despliegan de la actividad audiovisual y que involucran los investigadores, la cámara, los niños, los adultos, los animales, los espíritus-máscara y la presencia anticipada del espectador no indígena que tendrá contacto con las imágenes. Estas relaciones serán mejor exploradas más adelante.

³ Participó en certámenes como: el “Festival Internacional de Curtas de São Paulo”; la “3ª Mostra Cine Kurumin”, en el estado brasileño de Bahía; la “Mostra Corpos da Terra”, en el estado de Río de Janeiro; y “Cine+Video Indígena”, en Chile.

⁴ Las premiaciones que recibió fueron: Mejor Cortometraje de la “6ª Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental” y el Premio Mariza Corrêa de Antropología Visual, entregado por la *Revista de Antropologia e Arte* (PROA-Universidade Estadual de Campinas).

La idea de realizar un video en la aldea nació de una reunión sobre las actividades escolares de la localidad, realizada en febrero del año 2015, entre los cinco profesores kalapalo y los antropólogos Veronica Monachini y Antonio Guerrero.⁵ En aquella ocasión, los profesores indicaron la necesidad de producir materiales didácticos específicos para los kalapalo y, considerando las dificultades que podrían incluir la producción e impresión de un libro didáctico, se decidió por la utilización de producciones audiovisuales, una vez que ya se contaba con los recursos necesarios para ello. Además de tratarse de una producción más rápida, los profesores consideraron que el lenguaje audiovisual sería más accesible para los niños que los libros o cartillas. Valoraron además, que a partir del video se podrían proponer diferentes actividades para los alumnos. Eso se debería, entre otras cosas, al hecho de que una de las formas asociadas al aprendizaje entre los kalapalo es la observación atenta. El término para esto es *inguheliü*, del *ingu*, “ojo”; de ahí se tiene el aprendizaje “por medio del ojo”, como cuando se ve una película, en oposición a los métodos de escritura alfabética y fonética que, como ellos aclaran, es un método de aprendizaje propio del no indígena, el “blanco”.

En esa reunión también se concluyó que antes que producir un video sobre la niñez kalapalo, se debería realizar un video con las y los niños: la propia construcción de la película podría ser formativa. La práctica del video con adultos no es una novedad en el Alto Xingu, pues ocurre por lo menos desde los primeros años de este siglo XXI, cuando la organización no gubernamental “Vídeo nas Aldeias”⁶ empezó a desarrollar trabajos en la región con dos

⁵ Los dos antropólogos están vinculados al Departamento de Antropología de la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), la primera en calidad de alumna del Programa de Posgrado en Antropología Social y el segundo como profesor.

⁶ ONG creada en 1986 con la intención de realizar películas en colaboración con los pueblos indígenas de Brasil y que actúa desde 1997 ofreciendo talleres para que ellos se apropien de la técnica necesaria y produzcan sus propias películas.

hombres⁷ kalapalo de Aiha que habían producido y participado en películas hasta entonces.

Al final de la estadía en la aldea Aiha Kalapalo, era evidente que la producción del video, la planeación del taller y la propia concepción y dirección de la investigación que estaba en la génesis de este proceso, habían tomado un rumbo distinto de aquel inicialmente planeado –también resultado de una diversidad de dificultades técnicas, nuevas demandas, actividades imprevistas del cotidiano de la aldea, la poca disponibilidad de personal, entre otras–; sobre todo a raíz del hecho de que no había una retribución financiera directa a las personas, de tal modo que ellas se involucraban como y cuando podían. Algunos acontecimientos cotidianos se volvieron temáticas tratadas en la película, aunque sin un guión previo, mientras que otras fueron planeadas y unas más ni siquiera llegaron a ser efectuadas.

También el producto audiovisual en sí mismo tomó otro camino. Inicialmente pensado como material didáctico para ser usado en clases, terminó volviéndose un cortometraje con alguna circulación más allá de la aldea.

En este artículo se pretende reflexionar sobre algunas etapas de su producción, exponiéndose algunas cuestiones de orden metodológico que surgieron en la realización de la película, además de la discusión alrededor de los procedimientos de colaboración y del contexto político en que actualmente se encuentra el PIX y, de modo general, los pueblos amerindios circunscritos al territorio brasileño. Para ello, discutiremos etnográficamente algunas escenas que componen la película, con el objetivo de explorar las relaciones, profundamente políticas, producidas a raíz de esta experiencia audiovisual con el pueblo kalapalo, principalmente de sus niños.

⁷ Uno de ellos es Tauana Kalapalo, que también participó en la realización de *Osiba Kangamuke*.

ALTO XINGU

El pueblo kalapalo es hablante de una lengua karib y se encuentra ubicado en la región del Alto Xingu, un complejo sociocultural multiétnico y multilingüe que conforma la porción sur del PIX, en la región nordeste del estado brasileño de Mato Grosso. El PIX, primera y mayor Tierra Indígena de Brasil, con 2.642.003 hectáreas,⁸ fue homologada en 1961. En todo su territorio, el PIX abriga 16 grupos étnicos, algunos reubicados en la región a partir de un desplazamiento forzado (Heckenberger, 2003) cuya intención, se argumenta, era incluirlos en un área demarcada y bajo resguardo del Estado, y, por lo tanto, fuera del alcance de las fuerzas desarrollistas y altamente violentas y genocidas que están en el amago de la expansión de la frontera agrícola y de la ocupación del interior del país.

El PIX es la porción sur de la Amazonia brasileña que empieza en el estado de Pará y se extiende hasta la región de Xingu. Por esta razón, se trata de un lugar de gran biodiversidad y de transición ecológica: de las sabanas y florestas estacionales semideciduals más secas al sur a la floresta ombrófila o pluvial amazónica al norte, presentando trechos de ecorregión de cerrado, campo, bosques de várzea, bosques de tierra firme y florestas en tierras negras arqueológicas o antropogénicas.⁹ Investigaciones recientes han argumentado el carácter remanejado de este complejo ecosistema; se trataría de un gran jardín cuya diversidad es resultado también de la acción agrícola de los pueblos amerindios (Oliveira, 2016). Aquí, el clima alterna una estación lluviosa, de noviembre a abril, cuando los ríos se llenan y la cantidad de peces se escasea, y un periodo de seca en los demás meses, época de la tortuga terecay, llamada en la región de *tracajá* (*Podocnemis unifilis*), y de las grandes ceremonias interaldeas.

⁸ Aunque el proyecto inicial para la creación del PIX proponía una dimensión cuatro veces mayor que la actual.

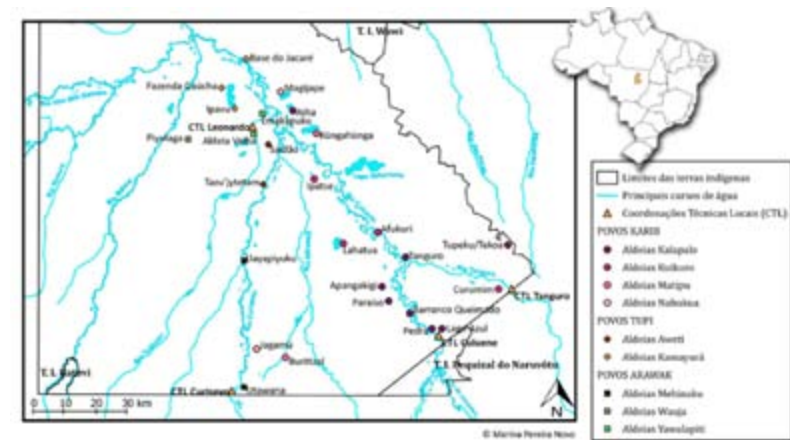
⁹ Se ha argumentado que las tierras negras arqueológicas, al contrario del suelo amarillo más pobre que predomina en la Amazonia, son resultado directo de la acción de los pueblos indígenas amazónicos, que actúan fertilizando la tierra.

Componen el sistema regional del Alto Xingu diez pueblos amerindios: los mehinaku, wauja y yawalapíti (hablantes de lenguas *arawak*); los kalapalo, nahukwa, kuikuro y matipu (hablantes de *karib*); los kamayurá y aweti (hablantes de *tupi*); y los trumai (de lengua aislada).

Aunque hablen lenguas distintas, estos grupos pasaron a compartir diversas prácticas culturales a lo largo del tiempo, hecho que se ha registrado desde la mitad del siglo XIX (Steinen, 1940). Algunas de estas características comunes son: la presencia de un padrón circular para la disposición de las aldeas, con un patio central dedicado al uso ritual y una casa en el centro de uso exclusivo de los hombres, llamada “casa de flautas”; comparten modos de subsistencia, una ética alimentaria basada en la evitación del consumo de animales terrestres, además del consumo de *beiju*, un tipo de *nixtamal* de yuca, y pescado; así como una mitología y una estructura de parentesco (Basso, 1973; Menezes Bastos, 1995; Fausto, 2007; Guerreiro, 2012). Entre ellos, estos pueblos se reconocen como *kuge* (en *karib* kalapalo, “gente del Xingu”), en oposición a los *nkigogo* (“indios agresivos”, no xinguanos) y a los *kagaiha* (los “no indígenas”, “blancos”).

El sistema del Alto Xingu está interconectado, además, por un cuadro de matrimonios entre pueblos y de intercambios rituales interaldeas (Franchetto, 2008), que son patrocinados por “dueños” de familias importantes y dedicados sea a los miembros de ese mismo círculo social o a “espíritus” que pueblan la cosmología local. Además de estas características, estos pueblos comparten un *ethos* pacifista, el cual, según Ellen Basso (1989), se expresa en kalapalo por la noción comportamental de *ihütisu*, la ausencia de agresividad y la práctica de la reciprocidad. *Ihütisu* es traducida por los kalapalo como “vergüenza”, indicando un control sobre sí mismo (Basso, 1989). La aldea Aiha, donde la película fue realizada, es una de las dos aldeas principales del pueblo kalapalo y está ubicada en la margen derecha del río Culene (véase la figura 1). En ella viven aproximadamente 250 personas.

Figura 1. Región del Alto Xingu.



Fuente: Marina Pereira Novo.

Actividades audiovisuales en la aldea

La intención de que se realizaran actividades de videos con los niños de Aiha era parte de una serie de acciones planeadas para un viaje al Xingu, en el año 2015. Como llevábamos a cabo una investigación en torno de las concepciones de niñez entre los kalapalo, el recurso audiovisual sería una de las formas de acceder a los niños, además de partir de una demanda de los mismos kalapalo, como antes se describió.

Es importante mencionar que cualquier actividad comunitaria a realizarse en la aldea debe ser platicada con toda la comunidad durante las reuniones que acontecen cotidianamente frente a la “Casa de las Flautas” por la tarde; la presencia de los investigadores, incluso. La propuesta de que se realizaran actividades de producción audiovisual con la niñez de la aldea también pasó por dicho proceso y recibió una atención especial de los involucrados.

El uso indebido y sin autorización de imágenes en fotografía y en video es una constante cuando se trata de las relaciones entre productores y comunidades indígenas, de lo que los kalapalo tienen

conocimiento, asimismo sobre los posibles beneficios adquiridos por medio de la venta de imágenes. De este modo, actualmente, una de las rentas fijas con la cual cuenta la Asociación *Alukumã* del Alto Xingu se origina de la venta de los derechos de imágenes producidas por fotografías. Por lo tanto, hasta que la formalización de una propuesta de actividades audiovisuales con los niños hubiera sido presentada y respaldada por la comunidad, fotografiar o filmar podría ser mal visto o incluso prohibido. Debido a eso, y aun después del acuerdo colectivo, diversos kalapalo nos hacían salvedades y cuestionaban lo que pretendíamos hacer con las imágenes producidas.

Inicialmente, la propuesta consistía en realizar algunas actividades audiovisuales con los niños para que presentaran su aldea; la intención era valerse de una metodología que facilitara el acceso a la niñez y posiblemente producir pequeños *framemes* que exploraran aspectos de su acontecer cotidiano y modo de vida, que pudieran ser utilizados en la escuela. En los términos de los profesores kalapalo, esos videos auxiliarían en la enseñanza de la “cultura kalapalo”. Al principio no se tenía la pretensión de que las imágenes se tornaran una película, sólo el involucramiento de los niños y de la comunidad de Aiha en general hizo que ello se lograra.

Para demostrar las diferentes posibilidades de uso de la cámara con los niños, decidimos exhibir algunas películas realizadas con y por los indígenas. Durante una tarde, circulamos por las casas de la aldea con la intención de reunir una buena cantidad de niños. Para eso, contamos con la ayuda de Haya Kalapalo.¹⁰ Se juntaron cerca de 30 niños y, reunidos en la casa de Ugise,¹¹ mostramos el

¹⁰ Haya Kalapalo es cuñado de Ugise, habita en la misma casa en que estábamos hospedados. Por ser una persona cercana, particularmente interesado en la propuesta de actividades audiovisuales, Haya se involucró con la producción, reuniendo a los niños y ayudándonos con la traducción entre las lenguas kalapalo y portuguesa.

¹¹ En el Alto Xingu las relaciones se dan por proximidad de parentesco y es poco común que niños no parientes directos de la familia de Ugise frecuenten su casa. Eso fue bastante interesante dado que se pudo notar la curiosidad y el interés que tenían en la propuesta.

video “Das Crianças Ikpeng Para o Mundo”,¹² realizado por los cineastas Natuyu Yuwipó Txicão, Karané y Kumaré Ikpeng, disponible en la página web de la organización “Vídeo nas Aldeias”.¹³

En el video, los niños *ikpeng* se colocan como los protagonistas y los responsables de presentar su aldea, su cotidiano, sus juegos y sus modos de vida. Como el formato utilizado por la producción es del tipo video-carta, en el final los niños piden que otros niños que estén viéndolos les respondan, en video, enseñando su cotidiano.

Se partió de la propuesta de los niños *ikpeng* para preguntarles a los kalapalo si querían hacer un video-respuesta y, dado que se mostraron interesados en hacerlo, se preguntó por aquello que les gustaría presentar sobre su aldea y su forma de vida.

El modelo de la interacción entre sujetos por medio de materiales que se presentan como cartas ya es reconocido en la exploración entre miradas cruzadas. A partir de la interlocución con la niñez *ikpeng*, sería posible adentrarse en los elementos que los niños kalapalo consideran centrales para su propio universo sociocosmológico, y podrían producir relatos sobre el mundo en que habitan y participar en la confección de la narrativa visual.

Las potencialidades de un material de correspondencia e interlocución se hicieron conocidas, entre otras cosas, por el trabajo de Podestá Siri con niños nahuas (2007, 2011). La inclusión de la niñez obedece a la necesidad de ampliar la visión sobre su vida cotidiana, tratando de superar el desplazamiento de su mirada por la de otros, investigadores y adultos por lo general. No compartimos la falacia narrativa que pretende presentar el mundo de los niños “tal como es vivido y pensado por ellos”, al reconocer *a priori* la imposibilidad de que eso será realizable. Sin embargo, nos interesa el poder de la producción de imágenes en la constitución de aquello que tomamos

¹² En español: “De los niños *ikpeng* para el mundo”.

¹³ Este video es también la respuesta a un video-carta que lo precede y fuera realizado por niños de la Sierra Maestra, Cuba, en 1992. La película *ikpeng* se encuentra en la liga: <https://www.youtube.com/watch?v=28r1cj0xwEs>. [Último acceso, 26 de agosto de 2017].

siendo “el otro” a partir de los elementos que él permite vislumbrar. Se trata, pues, de una tentativa experimental de ofrecer elementos para el establecimiento de puentes entre mundos marcados por diferencias, partiendo de la posibilidad de tejer conexiones complejas (Strathern, 2004), partiendo del principio de que estas diferencias se producen lo que genera que sean mundos que se exceden, y por lo tanto no homólogos (De la Cadena, 2015), construyendo espacios de experiencias que pueden volverse parcialmente comunicables.

En este sentido, las actividades audiovisuales con los niños no pretendían seguir una metodología sistemática y predefinida en torno de cuestiones técnicas o de lenguaje audiovisual; pues se sospechaba que ésta no sería la mejor manera de que los se involucraran a lo largo del proceso. En determinado punto pudimos percibir que les interesaba más poder tener contacto con las imágenes en sí mismas y con su aparición en ellas, y menos en aprender cómo se les produce técnicamente. No se trataba, pues, de una preocupación sobre el aprendizaje técnico del video sino de la voluntad de participar del proceso y de los elementos que componían la captura de las imágenes. Por esta razón, las actividades sirvieron en un primer momento como un juego audiovisual de “aparecer en la cámara”. Así, su preocupación fue en involucrarse como agentes del proceso, al mismo tiempo en que ejercían control y opinaban sobre la construcción del video. De este modo, la decisión sobre lo que deberíamos grabar era tomada en conjunto con los. Algunas escenas fueron previamente planeadas con ellos, otras resultaron de hecho de que nos llamaban para que grabáramos algún suceso o práctica que se estaba dando o, en otros casos, pedíamos su autorización para capturar algo que nos llamase la atención y donde eran protagonistas.

La idea de capturar imágenes para referirse a la grabación no es, sin embargo, algo trivial. En diversos momentos los kalapalo cuentan que la relación de los más ancianos con la producción de imágenes es muy especial. Algo evidente en el hecho de que la misma palabra que se utiliza para referirse a las imágenes audiovisuales, *akuã*, indique también la “sombra humana”, el “alma” o su duplo

que habita el cuerpo. Es decir, grabar imágenes de alguien contiene en sí la potencia de capturar una parte del alma de la persona, del mismo modo como cuando expresan que al soñar o desmayar se pierde un poco del *akuã*.

En general, nuestra intervención directa sobre los procesos de producción y edición de las imágenes se dio frente a la necesidad de concluir e incidir de forma técnica en la terminación del video. Los adultos kalapalo, a su vez, incidieron en la medida en que demostraban preocupación en torno de la forma en que se compondría una imagen de las personas que participaron en el video.

La primera actividad realizada fue un “calentamiento”. Una fila de niños se formó y uno a uno se paraba frente a la cámara y se presentaba diciendo su nombre. Pusimos la cámara en posición fija y, siempre acompañados por una multitud, íbamos explicando algunas cosas sobre su funcionamiento, por ejemplo, cuál es el botón que se debe oprimir para empezar la grabación, dónde se enciende la luz roja que indica estar grabando, entre otras. De todos los equipos que se utilizaban, los audífonos eran los que más gustaron. Con el audio aislado de la grabación y mirando para la pantalla, se notaba que los niños se sentían participando del proceso de grabación y comprendían los procedimientos. Fueron los niños mayores quienes, al final, asumieron funciones en torno a los procesos de grabación.

Después de esta actividad, los niños propusieron que realizáramos una visita grabada a la casa del cacique; pero cuando llegamos, él dijo que no quería participar de la actividad porque ni él ni los niños estaban adecuadamente vestidos. Para el cacique, tomar fotos o producir un video son eventos similares a las fiestas y, por lo tanto, todos deberían portar sus trajes, pinturas y ornamentos tradicionales, y no “ropas de blanco”, no deseaba ser visto en el video “como un blanco”.¹⁴ Dicha situación evidencia la necesidad de

¹⁴ Posteriormente, no se pudo realizar la grabación con el cacique porque viajó a la ciudad de Cuiabá. Al regresar él pudo ver el resultado, aunque le agradó, destacó que: “los niños no se veían de forma tradicional y que decían algunas palabras en portugués”, cuestión que desaprobó.

pensar la grabación de videos como una esfera de la producción estética del “sí mismo” que, como ya argumentó una parte de la etnología de las tierras bajas sudamericanas, se acopla a la discusión alrededor de la persona y del cuerpo (Lima, 2005; Taylor, 2003; Seeger, DaMatta y Viveiros de Castro, 1979).

La aparición, el acto y el efecto de darse a ver, es en sí mismo un evento que comprende cualidades definitorias de las diferencias relacionales. Si el video anticipa la posible “presencia blanca” como espectador, la aparición debe incluir la marcación de una diferencia frente a ella. Además, este acontecimiento demuestra cómo la niñez se relaciona de forma menos antagónica con los artefactos no indígenas que se encuentran en la aldea y son parte de su vida cotidiana; incluso, ejemplifica el hecho de que cuenten con la autonomía de colocarse de la manera como les parezca mejor para la toma, sin ser cohibidos por los adultos a actuar en un contrasentido. El cacique, aunque sea un líder importante, no tiene la prerrogativa de prohibir que los niños o cualquier otro kalapalo hagan lo que quieran. Su función es la de aconsejar a la comunidad;¹⁵ esta acción es llamada en *karib* kalapalo *hangakujü*, “enseñar por la oreja”, y está intrínsecamente vinculada a los géneros discursivos y al estatuto de la palabra en un contexto de política contra la centralización del mando (Clastres, 2013; Seeger, 2014).

En aquel mismo día, se hizo una segunda propuesta: la presentación de la escuela de la aldea. En aquella época del año, esta se encontraba en receso debido al calendario del Alto Xingu; se trataba del momento de preparación y realización de las fiestas del *Quarup*, el ritual mortuario de los jefes altos xinguanos (Guerreiro, 2016). Al llegar a la escuela, la mayor parte de los niños se sentaron en sus sillas, mientras algunos prefirieron mantenerse apenas observando

¹⁵ Guerreiro (2016) analiza la manera en que los kalapalo conciben a sus “jefes”, quienes deben ser personas buenas, generosas, siendo el ejemplo de cómo cualquier kalapalo debe ser. En este sentido, el jefe es respetuoso y tiene el papel de aconsejar a la comunidad, pero no de representarla.

lo que pasaría. En la grabación, dos niños explicaron de qué se trataba aquel espacio, lo que normalmente pasaba allí, cómo y quiénes daban las clases.¹⁶ En aquel momento, Haya Kalapalo, el adulto que participó mucho en la elaboración del video, intervino mediando y traduciendo las escenas, además de dos niños mayores que comprendían el portugués¹⁷: Quadrado y Diogo. Esta es la razón principal de por qué el espacio escolar aparece en la película como un lugar de cultura tradicional.

Después de grabar algunas escenas y teniendo a los niños a nuestro alrededor, optamos por distribuir lápices de colores y papeles para que realizaran dibujos.¹⁸ Entonces, de manera libre y no conducida, dibujaron su aldea, la laguna, las actividades cotidianas, los espíritus *Itseke*¹⁹ y el *Quarup*, entre otras cosas. Algunos niños se entretuvieron dibujando mientras que otros nos acompañaban en el proceso de grabación. En determinado momento, un niño empezó a realizar pequeñas entrevistas a los demás, preguntándoles de qué se trataban sus dibujos. Lo que se capturó en imágenes de ese momento es, entonces, directamente conducido por los niños.

En otro momento, algunos niños estaban construyendo un arco y una flecha, y otros vinieron a llamarnos para presenciarlo. Propusieron que capturáramos el proceso y una “cazada-juego” a un lagarto que se encontraba en unos de los techos del lugar. Una vez

¹⁶ Se remarcó que los profesores eran todos indígenas, pero que lo que aprenden es la lengua portuguesa y a hacer dibujos.

¹⁷ Es difícil decir cuánto los niños entienden la lengua portuguesa. Algunas veces teníamos la sensación de que entendían todo lo que les decíamos, otras que la comunicación parecía no establecerse. Eso ciertamente estaba vinculado a la noción de *ihütisu* (vergüenza).

¹⁸ Llevamos materiales de papelería porque los propios niños nos los piden y, en el marco de la investigación, les solicitamos que dibujaran. Los dibujos les permiten traducir y enseñarnos aspectos de sus mundos que escapan al lenguaje hablado, además, reducen la dificultad de las diferencias idiomáticas.

¹⁹ *Itseke* es una clase de seres que los kalapalo traducen como espíritus: seres eternos, cuya existencia antecede la de los humanos y que detienen una gran capacidad de transformación y agencia (Guerreiro, 2016).

más, Haya nos ayudó en la preparación del momento, “soplando”²⁰ frases por detrás de la cámara²¹, mientras los niños explicaban lo que pasaba²². La fabricación del arco y flecha es una actividad asociada a las capacidades, habilidades y cualidades masculinas, de tal modo que constituye uno de los momentos de la película en que los niños se muestran más interesados. Mientras ellos producían sus arcos, las niñas seguían, en su mayoría, dibujando.

Como antes ya fue indicado, después de un tiempo, la presencia de la cámara se “normalizó” y los niños y niñas dejaron de interesarse por el objeto en sí mismo. Sin embargo, seguían interesados en las relaciones que se producían a partir de ella y por medio de las imágenes. Es decir, más que participar directamente en la actividad técnica del video, les gustaba estar cerca. En determinado momento, ya con los arcos y flechas listos, se inició la caza al lagarto que se encontraba en las inmediaciones de la escuela. Aunque una gran cantidad de niños se involucrara directamente en la caza del animal, él logró escapar. Haya propuso, entonces, que agarráramos uno de los pequeños monos que tienen como mascotas, lo soltáramos en el bosque y lo cazáramos para volver a atrápalo. La acción fue bastante rápida, los niños salieron para atrapar al mono y, una vez que éste estaba cercado, lanzaron contra él flechas de punta blanda, sin perforador, de tal forma que lo terminaron capturando.

Una escena fundamental fue en el momento en que dos niños iban a la “Casa de Flautas”, *kuakutu*, el lugar donde se guardan las

²⁰ Consideramos que el propio hecho de que un adulto “sople” palabras debe ser foco de análisis, dado que la intención del video era acceder a la perspectiva de los niños, y no producir algo que nos muestre a los niños y sea dictado por adultos.

²¹ Tratándose de una película construida colectivamente, tanto niños como adultos intervinieron en su producción, aunque de formas y en momentos distintos. Este dato es interesante, porque revela el hecho de que en una sociedad en donde las relaciones sociales son las marcas productoras de las personas son colectivas.

²² El imperativo de que los niños hablen por sí mismos y de forma apartada y aséptica frente a los adultos quizás sea antes una necesidad construida y una preocupación nuestra, como investigadores. En las nociones alto xinguana de cuerpo, persona y pueblo, estas preocupaciones posiblemente se manifiesten de otro modo.

flautas rituales que no pueden ser vistas o tocadas por las mujeres, para describir las características de las máscaras que había en su interior. El proceso implicó el ingreso *imagético* del espectador en un universo regulado por una serie de prohibiciones. Allí, los niños hablaron sobre los peligros contenidos en las cosas. Sobre la máscara *Tugua*, ellos dijeron que es “demasiado peligrosa”. Explicaron que cuando el espíritu *Tugua* captura a alguien, la persona debe hacer la máscara como una personificación ritual del espíritu. Máscara y espíritu se vuelven, en el momento en que ejecuta la danza, una misma cosa.²³

Los niños proceden enseñándonos cómo se usa la máscara, aunque no la puedan cargar y la presenten como “sólo para adultos”. Reconocen, además, que la máscara *Tugua* en cuestión es de mujer. Esto se debe al hecho de que presenta un trazo rojo en su “rostro”; trazo hecho con *urucum*, normalmente utilizado para adornar los cuerpos de las mujeres. Después, los niños presentan máscaras que, según ellos, son todavía más peligrosas, las *kaijujatu*. Explican que también se debe bailar con ellas cuando sus espíritus hacen daño a alguien. Tratándose de máscaras de menor tamaño, los niños las vistieron y demostraron cómo los adultos las usan, aunque volvieran a remarcar el hecho de que en el ritual, solamente los adultos las deben utilizar.

Los demás días en la aldea no fueron exclusivamente dedicados a la grabación de la película. Sin embargo, surgieron algunas oportunidades de grabar algo espontáneo y del cotidiano que los niños y las niñas estaban realizando. En general, ellas y ellos ayudaron a grabar y explicaron las actividades que realizaban. En otros momentos, algunos grupos de niños venían a proponer actividades para que fueran grabadas. En estos momentos no estaba presente un número tan grande de niños como en el primer día, dado que no estaban disponibles para ello debido a otros quehaceres propios

²³ Para el caso de las máscaras producidas por los wauja, también del Alto Xingu, véase el trabajo de Barcelos Neto (2004).

de su vida cotidiana. Esto también sucedía con los adultos que nos ayudaron en la traducción. La única excepción tal vez sea el último día de grabación, cuando los niños se pintaron para luchar *ikindene* en el patio de la aldea. De todos modos, no dejaron de participar. Debido a una cuestión propia del parentesco de los participantes, quienes frecuentaban más la casa en donde nos hospedamos también son aquellos que más aparecen en el video y que tuvieron mayor contacto con la cámara.

Se puede decir que las escenas que componen la película dependen de momentos tanto dirigidos por los niños como propuestos por los adultos, y, más allá de eso, capturan sucesos espontáneos del cotidiano de la niñez en Aiha, considerados importantes y divertidos, tanto para ellos como para los que con ellos conviven, como Haya, por ejemplo. De todos modos, la socialización amerindia se hace evidente a través de las imágenes producidas: la relación entre niños, entre niños y adultos, entre niños y animales, entre niños y espíritus, y entre indígenas y no indígenas. Esto último, evidente en la relación con la cámara, “una cosa de blanco”; en la relación con los mismos investigadores, antropólogos y cineastas; y en la relación anticipada de la imagen producida con el “no indígena” espectador, para el cual también se habla y se hace ver.

LOS NIÑOS: AGENCIA Y FORMACIÓN DE LA PERSONA

Uno de los elementos fundamentales del proceso de producción del video ya referido fue ingresar de manera detallada en algunos momentos de la vida cotidiana de la aldea. En primer lugar, es necesario aclarar que, al contrario de lo que argumentan algunos estudios pioneros en la génesis de la antropología de la niñez (Mead, 1930; Benedict, 1934), ésta no se conforma de personas incompletas, sino que se encuentran en constante formación. En este sentido, los niños trascienden la noción estructural-funcionalista de que serían “[...] un receptáculo de papeles funcionales que desempeñan, a lo

largo del proceso de socialización, en los momentos adecuados” (Cohn, 2000, p. 10; traducción nuestra). La socialización es entendida en estos términos, como la incidencia de los miembros adultos de una sociedad sobre sus niños, formándolos para insertarse en el ámbito efectivo de lo social cuando lleguen a ser adultos. No se niega que la niñez kalapalo esté en constante formación. Es la otra parte de dicha premisa la que se muestra falsa: que los adultos estén listos, ya completamente formados para compartir y participar en la esfera de lo social. Antes, debe aclararse que lo social es la propia dinámica de formación de las personas. Lo social emerge de la percepción y producción de cualidades que marcan diferencias y permiten la relacionalidad (Strathern, 2014). Eso quiere decir que los adultos, así como los niños, comparten una misma condición de estar y ser continuamente formados. Si estamos siempre aprendiendo y reformulando lo que ya conocemos, esto es resultado del hecho que las relaciones establecidas con el mundo deben ser siempre activamente producidas.

En este orden, necesitamos entender el mundo de la niñez a partir de una visión que renuncie a preceptos adultocéntricos. Es decir, hay que concebir a los niños como actores sociales activos de una realidad específica, capaces de articular y reformular concepciones, actuando, produciendo y alterando el contexto en el cual se encuentran. De esta forma, la agencia ejercida, su actuar, crea formas de socialidad de las cuales son parte necesaria. Esto difiere del sentido común que presenta y trata a la niñez como un compuesto de seres que no producen, que son simple tomadores e imitadores de prácticas y conocimientos, como si se tratara de *tablas rasas*, “páginas en blanco” sobre las cuales las sociedades preexistentes inscriben su cultura.

Los niños kalapalo no sólo crean y recrean relaciones diversas sino perciben los procesos a través de los cuales se da la formación de la persona, actuando sobre y a partir de ellos en la medida en que se apropian y reformulan constantemente los diversos conocimientos que adquieren y desarrollan (Monachini; Maciel, s.d.).

En la producción de la película se percibió la preocupación en movilizar un tipo de conocimiento que los mismos niños consideraban como tradicionales del mundo kalapalo, eso a pesar de que el índice de “tradicionalidad” del cacique fuera otro, por ejemplo, a los niños les interesaba auto representarse como kalapalo “de verdad” y producir una video-carta que fuera representativa de su modo de vida. Como ya se argumentó, eso se debe a la presencia anticipada del “otro, no indígena”, pero también de los *ikpeng*. Sin embargo, también es resultado de la elaboración de un problema estético que se incluye en el encuentro de ese “otro”, independiente de los agentes involucrados. El “otro” se produce en la medida en que me diferencio de él. Esto implica la necesidad de hacerse ver el “sí mismo”. No se trata simplemente de remarcar una identidad colectiva presentable por señales diacríticas y, en este sentido, de una acción de la práctica y producción de etnicidad, como argumentan otros autores para contextos diferentes (Bartolomé, 2006; Carneiro da Cunha, 2009). Antes, se refiere a una noción de estética profundamente relacional y amerindia, difícil de reducirse en un tipo de utilitarismo sin que se cometa una absurda reducción de su alcance. La aparición, el acto y efecto de hacerse ver es, aquí, una política del “sí mismo”.

A lo largo de todo el proceso de producción de *Osiba Kangamuke*, tanto los investigadores como los adultos kalapalo tuvimos contacto con un amplio repertorio y conocimiento del mundo de los niños. Esta generó momentos creativos donde pudieron demostrar, por vía de la práctica, sus dominios y maestrías. La cámara actuó, por lo tanto, como una productora de este tipo de relación: era por intermedio de ella hablaban, mostraban y creaban situaciones y cosas que no necesariamente se harían ver en caso de que dicho equipo no estuviera presente. En la escena en que los niños muestran las máscaras *jakuikatu*, por ejemplo, impresiona su capacidad de elaboración y explicación sobre un aspecto de su cosmología del cual poco se habla.

Dado el recorte que se pretendió dar a los videos y a la necesidad de cubrir una determinada autorrepresentación de la niñez

kalapalo, estuvimos en contacto con una serie de momentos donde los niños jugaban a hacer actividades que normalmente se asocian con el mundo adulto. Para el caso de las niñas observamos, por ejemplo, la danza del *jamurikumalu*,²⁴ el cuidado de los hermanos menores, el trabajo en los procesos de la transformación de la yuca y la realización del *uluki* (ritual de intercambios). Los niños, a su vez, pescaban con una línea, cazaban con arcos y flechas hechos por sus propias manos, entrenaban el *ikindene*²⁵ y jugaban al fútbol en el centro de la aldea, entre otras cosas.

REFLEXIONES FINALES

De manera general, la producción audiovisual de la película etnográfica *Osiba Kangamuke* mostró un campo fecundo para pensar sobre una serie de cuestiones que dicen respecto al mundo de los niños y las niñas de la aldea Aiha Kalapalo. Como ya se comentó, durante las grabaciones aparecieron los problemas en torno a la producción de relacionalidad entre diversos seres que habitan el cosmos, tales como animales, espíritus y “no humanos”, algo que marcó todo el proceso productivo de la película, evidenciando el carácter estético de las relaciones sociocosmológicas y de la implicación política de hacerse ver el cómo se produce el “sí mismo”.

Además, la presencia de la cámara generó momentos oportunos para que la niñez kalapalo presentara, practicara y elaborara su modo de vida. La excepcionalidad representada por este equipo tecnológico y la captura de imágenes audiovisuales produjo un índice de relacionalidad de tal orden, que generó momentos especiales donde la movilización de conocimientos se dio no de forma automática e inconsciente sino de manera productiva y creativa,

²⁴ Se trata de un ritual protagonizado por mujeres alto xinguanas que cantan y danzan canciones específicas del proceso.

²⁵ Lucha ritual alto xinguanana utilizada para abrir las ceremonias interaldeas.

evidenciando un grado importante de maestría por parte de las y los niños.

Por fin, la anticipación del “otro” se ubicó en la misma medida en que se le interpela. Dicha necesidad se debe también a raíz del contexto actualmente vivido por los pueblos amerindios, en especial la presión ejercida por el sector ruralista del país, que, entre otras cosas, pretende el desmonte de las tierras indígenas y la espoliación de sus territorios. Hacerse ver, en este contexto, es evidentemente político.

Los despliegues de la grabación de *Osiba Kangamuke* se deben justamente al tipo de metodología que organizó la producción. En este sentido, adoptar una mirada compartida hace emerger y visibles los excesos entre mundos que no son homólogos, partiendo de la urgencia de establecer puentes entre los intereses y los principios de los investigadores y los de los niños y adultos kalapalo. La posibilidad de explorar dichos excesos de manera conjunta se volvió una plataforma para observar y participar de momentos etnográficos importantes para la investigación que realizábamos pero también para dar cuenta de las necesidades sentidas por los kalapalo.

En este sentido, la apuesta por la colaboración es central para la producción y el análisis de datos etnográficos relevantes y sensibles para los involucrados. De modo general, la metodología es por sí misma la necesidad de ponerse en relación con aquellos con los cuales producimos conocimiento y de vivir dichas relaciones, no como puntos de captura de elementos constitutivos de cultura y que esperan ser recogidos por el investigador, sino de producción dialógica de experiencias compartidas entre interlocutores.

REFERENCIAS

- Barcelos Neto, A. (2004). *Com os Índios Wauja: Objectos e Personagens de uma Coleção Amazônica*. Lisboa, Portugal: Museu Nacional de Etnologia.
- Bartolomé, M. A. (2006). *Gente de Costumbre y Gente de Razón: las Identidades Étnicas en México*. México: Siglo XXI.

- Basso, E. (1973). *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. Nueva York, Estados Unidos: Holt/Rinehart and Winston Inc.
- Benedict, R. (2013). *Padrões da Cultura*. São Paulo, Brasil: Vozes.
- Cabral de Oliveira, J. (2016). Mundos de Roças E Florestas. *Ciências Humanas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 11 (1), 115-31.
- Carneiro da Cunha, M. (2009). *Cultura com Aspas e Outros Ensaios*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Clastres, P. (2013). *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Cohn, C. (2005). *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Cohn, C. (2000). *A concepção de criança e aprendizado entre os Kayapó- Xikrin do Bacajá. Dissertação de mestrado*. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Guerreiro, A. (2016). *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas, Brasil: Unicamp.
- Heckenberger, M. (2001). Estrutura, história e transformação: a cultura xinguna na longue durée, 1000-2000 d.C. En B. Franchetto y M. Heckenberger (orgs.), *Os Povos do Alto Xingu: história e cultura* (pp. 21-62). Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.
- Hirschfeld, L. (2003). *Pourquoi les anthropologues n'aiment-ils pas les enfants? Terrain*, (40), pp. 21-48.
- Lima, T. S. (2005). *Um Peixe Olhou para Mim: o Povo Yudjá e a Perspectiva*. São Paulo, Brasil: Editora UNESP.
- Mead, M. (1930). *Growing up in new Guinea: A Comparative Study of Primitive Education*. Nueva York, Estados Unidos: Doubleday.
- Podestá Siri, R. (2011). Niñas y niños nahuas. *Mi Pueblo en Fotografías: El Mundo de las niñas y niños nahuas de México a través de sus propias imágenes y palabras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Podestá Siri, R., Niñas y niños nahuas. (2007). *Encuentro de miradas: El territorio visto por diversos autores*. México: Secretaría de Educación Pública-Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe.
- Seeger, A. (2014). *Por Que Cantam Os Kinsêdjê?* São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Seeger, A., DaMatta, R. y Viveiros de Castro, E. (1979). A Construção Da Pessoa Nas Sociedades Indígenas Brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*. (32), pp. 2-19.
- Strathern, M. (2004). *Partial Connections*. Oxford, Reino Unido: Alta Mira Press.
- Taylor, A. C. (2003). Les Masques de La Mémoire: Essai Sur La Fonction Des Peintures Corporelles Jivaro. *L'Homme*. (165), 223-48.