



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES - UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

“Alternancia de lenguas en el documental argentino
sobre grupos indígenas”

Matías R. Canova

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2012

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Matías Rubén Canova, en la orientación Lingüística, bajo la dirección de la Profesora Dra. Yolanda Hipperdinger.

Alternancia de lenguas en el documental argentino sobre grupos indígenas

0. Introducción

El presente trabajo pretende contribuir al estudio sobre la relación entre lengua, cultura e identidad focalizando la problemática de la elección de lenguas en documentales argentinos sobre grupos indígenas. En este tipo de películas, la presencia de la lengua étnica¹ favorece el argumento que se sostiene, ya sea que esté centrado en la reivindicación o en la revisión histórica²; no obstante, es evidente que la realización de la totalidad del documental utilizando solo la lengua étnica impediría que el mismo fuera comprendido por el público general conformado por la sociedad englobante hispanohablante³. En consecuencia, para no desaprovechar la fuerza que el uso de la lengua étnica podría conferirle a la argumentación ni anular la inteligibilidad del documental para la mayor parte de su público potencial, alguna forma de equilibrio entre ambas lenguas parece resultar necesaria. Por tanto, a modo de hipótesis sostengo que: a) en el documental sobre grupos indígenas es esperable la alternancia entre el español y la lengua del pueblo indígena representado, y b) el patrón de alternancia de cada documental o grupo de documentales variará de acuerdo con la particular configuración de una serie de componentes del proceso comunicativo, tales como la instancia de emisión y recepción, la intencionalidad del documental, el código cinematográfico, el referente y el tipo de escena filmada.

A fin de exponer con claridad los resultados de la investigación desarrollada, la presente tesina se organiza de la forma mencionada a continuación. En primer lugar, se propone una delimitación posible del cine documental frente a otras modalidades cinematográficas cercanas y se presenta el corpus con el que se trabajó. En segundo lugar, se exponen los antecedentes del tema. En tercer lugar, se desarrolla el marco teórico que sustenta el análisis y los componentes del proceso comunicativo cuya relación con el patrón de alternancia se indaga. En tercer lugar, se despliega el análisis y, acto seguido, se presentan los resultados obtenidos. Finalmente, se enuncian las conclusiones alcanzadas, en las que se podrá ver la confirmación de las hipótesis propuestas.

¹ Por lengua étnica hago referencia a “la variedad lingüística que se identifica más estrechamente con la herencia cultural del grupo” (Barrios, 2008:30).

² Estas dos posturas se desprenden de las características observadas en los documentales que conforman el corpus y serán desarrolladas en detalle (véase 4.3).

³ La distinción entre *sociedad englobante* y *sociedad englobada* es utilizada por Amselle (1995) en un estudio referido a las sociedades africanas precolombinas. Los términos, aunque inusuales, cuentan con la ventaja de ser exactos en lo geográfico y reveladores en lo que a relaciones de poder se refiere.

1. Delimitación del cine documental y constitución del corpus

A fin de delimitar el cine documental, es necesario distinguirlo, por un lado, del cine ficcional, y por otro lado, dada la temática específica de las películas a trabajar, del cine etnográfico. Para cada una de estas tareas seguiré de cerca a dos autores que, además de ser autoridades en sus respectivos campos, realizan una revisión crítica de definiciones planteadas por otros teóricos para proponer las suyas.

La delimitación del cine documental no siempre resulta clara ni exenta de problemas. Los cuestionamientos a la objetividad, al realismo ingenuo que pregona la posibilidad de acceder a “datos puros” y a lo real sin mediación alguna, sumados a la aparición (o institución) de la modalidad documental reflexiva y de géneros híbridos como el denominado docudrama, han vuelto difusa la frontera que lo separaba del cine ficcional. La distinción tradicional según la cual el cine ficcional y el documental se distinguen por el grado de control ejercido ha sido desplazada por otra que sostiene que tal diferencia no es de grado sino de ámbito de control: mientras que en el cine ficcional se modifican intencionalmente los elementos del proffilmico⁴, en el cine documental el control se ejerce de modo indirecto, básicamente mediante las técnicas de edición y montaje, el encuadre y la perspectiva asumida (Gómez Tarín 2004).

De acuerdo con uno de los teóricos más relevantes del cine documental (Nichols 1997 [1991]), el cine documental y el ficcional no pueden ser distinguidos mediante criterios técnicos, formales ni temáticos. En cambio, es posible abordar las particularidades del documental “desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador” (*id.* 42). Tomando la primera perspectiva, el documental se define como una práctica institucional. Un documental será aquello producido por una comunidad de realizadores que se autodefinen en torno a una actividad –la de producir documentales- y un objetivo –el de representar el mundo histórico- que les son compartidos. En consecuencia, “comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo” (*id.* 44), al tiempo que entablan todo tipo de diálogos entre sí, con sus producciones y con la tradición documental, y establecen los criterios de valoración, divulgación y factibilidad que regulan la práctica⁵. Si bien para el objetivo que me propongo esta

⁴ Gómez Tarín (2004:4), retomando el término de Etienne Soriau, define el proffilmico como “el espacio situado ante el objetivo de la cámara y todo cuanto en él está contenido”.

⁵ El circuito de exhibición y distribución del documental difiere del que posee el cine ficcional. El circuito documental opera de un modo tangencial o marginal con respecto al circuito dominante de la distribución comercial en salas de cine, en algunos casos duplicándola (...) en una vertiente paralela pero decididamente menos comercial (cuyos lugares de proyección van desde locales de sindicatos hasta galerías de arte). (Nichols [1991] 1997:43)

Si bien las afirmaciones de Nichols parten de la situación de Europa occidental, Estados Unidos y Canadá, en Latinoamérica, con una industria mucho menos desarrollada, la dualidad de circuitos igualmente existe y las diferencias entre ambos son relativamente semejantes (véase Paz Bajás 2005 y Schiwy 2005). La experiencia obtenida en la realización del presente trabajo indica que la Argentina no es de ninguna manera una excepción. Las dificultades para la

definición no ofrece mayores posibilidades, es interesante destacar que es precisamente este carácter de práctica institucional el que permite gran parte de las relaciones de intertextualidad⁶.

En tanto texto, el documental se diferencia del cine ficcional por su intencionalidad. Mientras que en la ficción se desarrolla una narración sobre un mundo imaginario, en el documental se realiza una argumentación sobre el mundo histórico. Los temas, técnicas y formas podrán no diferir, pero responderán a otros fines y a otro principio constructivo: “Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes” (*id.* 51). Esta necesidad retórica otorga un peso mayor a las palabras que a las imágenes del documental, pues es mediante ellas que puede desarrollarse y sostenerse la argumentación.

Como consecuencia de lo anterior, el espectador moviliza una serie de expectativas diferentes de aquellas que entran en juego cuando se encuentra frente a una película de ficción. El espectador supone que lo visto en la pantalla posee un nexo indicativo con lo real (es decir, se trata de una reproducción fílmica de un objeto exterior y realmente existente) y, como consecuencia, justifica su presencia a partir de su existencia. En otras palabras, le atribuye una motivación *realista*: ese objeto, persona o situación ha sido filmada porque forma parte de lo real, porque se manifestó frente a la cámara por la dinámica propia de los acontecimientos y no por decisión del realizador⁷. Pero, además, a lo que se presenta en pantalla le atribuye una segunda motivación derivada de las necesidades argumentales: en este caso, ese objeto, persona o situación está ahí porque responde a exigencias retóricas y posibilita el avance de la argumentación. Esta segunda motivación pone al descubierto la funcionalidad de las escenas. Por supuesto, en la práctica ambas operan en conjunto: la motivación realista justifica que algo haya sido filmado, mientras que la motivación funcional justifica la inclusión de esa escena y no otra en el montaje final.

obtención del material son numerosas y se acrecientan si quien lo busca no reside en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ni forma parte de la comunidad de documentalistas.

⁶ Un ejemplo claro de este tipo de relaciones intertextuales puede verse entre dos de los documentales referidos a comunidades guaraníes que forman parte del corpus: *Mbya. Tierra en rojo* y *Jurua. Hombres de hierro* (para el detalle del corpus, véase los apartados 1.2 y 9). El segundo se presenta como secuela del primero al retomar la misma problemática en las mismas comunidades y presentando a los mismos actores sociales (sobre el uso de este término, véase nota 35); el realizador pretende que la relación no pase desapercibida, por lo que incluye entre las primeras escenas de la película un fragmento del final de la primera.

⁷ Esta funcionalidad realista opera de manera semejante a aquella que justifica el barómetro flauberteano analizado por Barthes (1972) en “El efecto de lo real”. De acuerdo con este autor, una de las características distintivas de la literatura realista decimonónica europea es la inclusión en las descripciones de elementos que, sin cumplir ninguna función narrativa, se justificarían por un imperativo referencial cuya satisfacción genera en el lector el *efecto de lo real*. De la misma manera actúan todos aquellos elementos aparentemente accidentales que irrumpen en el encuadre o aquellas escenas que son incluidas en el montaje final a pesar de resultar indiferentes desde el punto de vista argumental. En estos casos, se viola momentáneamente el principio de motivación funcional a fin de reforzar el *efecto de lo real* del documental en su conjunto. Lejos de perjudicar la argumentación, estas escenas y elementos la favorecen en tanto “certifican” que lo dicho se basa fehacientemente en lo que acontece en el mundo histórico.

1.1. El cine documental frente al cine etnográfico

Habiendo ya establecido qué se entiende por cine documental, se presenta la necesidad de distinguir el referido a grupos indígenas del cine etnográfico. El subtipo documental sobre el que trabajo comparte un mismo objeto con la antropología, aunque en el primer caso sea de representación y en el segundo de estudio. En principio esta diferencia de naturaleza los mantiene netamente separados. No obstante, en las últimas décadas se ha venido desarrollando la antropología visual, una corriente que, entre otras cosas, utiliza la filmación como recurso de investigación y exhibición de los resultados. En este último caso, las películas producidas por la antropología visual pueden no diferir en gran medida del cine documental, al menos desde el punto de vista formal. Sin embargo, como en el caso anterior, otros criterios resultan viables para establecer la distinción. Para Ardèvol Piera (1994), el más fiable resulta ser aquel que considera los fines a los que responde uno y otro cine. En el etnográfico, todas las instancias, desde la pre-producción hasta la exhibición, responden a un proyecto de investigación. El objeto de estudio, las hipótesis y la metodología son decisivos en la determinación de cada rasgo del film. Por el contrario, el cine documental está pensado para ser exhibido a un público amplio y, aun cuando pueda contar con la asesoría de un antropólogo o incluir conceptos de la disciplina, son las características de su público lo que determina sus rasgos⁸.

1.2. Constitución del corpus

En concordancia con la hipótesis que señala que la alternancia de lenguas varía de acuerdo a factores tales como la instancia de producción y exhibición, el corpus del presente trabajo está constituido por documentales argentinos posteriores a la segunda mitad de la década del '80⁹: a partir de ese momento comienzan a darse en Latinoamérica procesos de autorrepresentación, es decir, procesos en los que los pueblos indígenas asumen un rol activo en la constitución de su propia imagen frente a la cámara. En 1986 tiene lugar la fundación del Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en México, organismo que promueve el desarrollo del cine y video indígena. Un año más tarde, en Brasil, Dominique Gallois y Vincent Garelli promueven, desde el ámbito universitario, el programa *Video nas Aldeias*, en el que se

⁸ Como puede verse, Ardèvol Piera y Nichols eligen prácticamente el mismo criterio. Ambos privilegian una distinción pragmática sobre otras que encuentran más problemáticas como, por ejemplo, la formal.

⁹ A nivel mundial, estos procesos solo poseen dos décadas más de antigüedad, con las experiencias desarrolladas por el antropólogo Jean Rouch en los '60.

Para la reconstrucción histórica que sigue se utilizaron diversas fuentes, entre ellas Carreño (2007), Flores (2005), Schiwy (2012) y Paz Bajas (2005), junto con las páginas web institucionales del CLACPI (<http://www.clacpi.org/>), la Coordinadora de Comunicación Audiovisual Indígena de Argentina (<http://www.originarios.org.ar/>) y el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (<http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm>) de Bolivia.

capacita a comunidades amazónicas (mayoritariamente con lenguas ágrafas) para la filmación de videos-carta a fin de promover su comunicación e integración. Posteriormente, otras organizaciones han sido fundadas en otros lugares de Latinoamérica, entre las que se destaca la Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia (CAIB) en 1996, la cual, a diferencia del CLACPI, no posee vínculos estatales.

La creación del CLACPI puede ser considerado el hito fundacional de los procesos de autorrepresentación en Latinoamérica por dos motivos. En primer lugar, este organismo tiene como una de sus funciones básicas la organización de festivales itinerantes de alcance latinoamericano destinados a proyectar películas que cuentan con la participación o responden a la perspectiva de los pueblos indígenas representados. En otras palabras, organiza y promueve festivales indígenas, un circuito de exhibición distinto y alternativo a los tradicionales. En segundo lugar, y como complemento de lo anterior, el CLACPI promueve la producción de cine indígena no solo mediante la creación de estos espacios de exhibición, sino también a partir de una serie de talleres de capacitación que tienen lugar en el marco de estos festivales. En consecuencia, a partir de 1986 es posible encontrar tanto grados variables de participación de los pueblos indígenas en las instancias de realización como la existencia de circuitos alternativos específicamente destinados a este tipo de producción.

En Argentina, los procesos de autorrepresentación son un fenómeno reciente. Más allá del importante antecedente del cine “etnobiográfico” de Jorge Prelorán, la conformación de estructuras institucionales semejantes a las del CLACPI y la CAIB recién tuvo lugar en diciembre de 2011, con la fundación de la Coordinadora de Comunicación Audiovisual Indígena de Argentina a partir de la iniciativa del Equipo de Comunicadoras y Comunicadores de Pueblos Originarios, en actividades desde marzo de 2009. Igualmente recientes son los festivales indígenas nacionales, ya que el más antiguo de ellos (el *Festival de Cine de los Pueblos Indígenas* en Chaco) cuenta con apenas cuatro ediciones anuales, mientras que los dos restantes cuentan con una única edición que data del año pasado (se trata del *Festival Nacional de Cine Indígena en Patagonia* y el *Buenos Aires Indígena*). A pesar de ello, la primera edición de los festivales CLACPI, que tuvo lugar en México en el año de su fundación, contó con participación argentina. Esto permite suponer la existencia de procesos de autorrepresentación en el país al margen o a pesar de la falta de institucionalización.

El corpus seleccionado está constituido por documentales argentinos presentados en festivales indígenas junto con aquellos presentados en circuitos tradicionales. Para los festivales indígenas, se rastrearon los programas provistos por los organizadores o por fuentes periodísticas¹⁰.

¹⁰ Todas las películas presentadas en los Festivales de Cine de los Pueblos Indígenas de Chaco pueden encontrarse en su página web, <http://festivaldecineindigenaenchaco.blogspot.com.ar/>. En el caso del Buenos Aires Indígena y del Festival de Cine Indígena de Patagonia, se recurrió a dos noticias periodísticas online en las que se incluye el programa, publicadas por *El intransigente* y *8300web* respectivamente. Los festivales CLACPI son los menos documentados,

La selección de películas exhibidas en otros circuitos se realizó a partir de la obra de Manrupe y Protela (2004; 2005; 2010), en la cual se pretende consignar la totalidad de la producción fílmica argentina desde sus comienzos a partir de la consulta de una gran cantidad de fuentes.

Para los documentales exhibidos en circuitos tradicionales, solo se tomaron en consideración aquellos en las cuales su resumen argumental hiciera referencia a alguna etnia de este tipo en particular o, en su defecto, a los pueblos originarios en general a fin de garantizar su presencia en la película. En el caso de los documentales exhibidos en festivales de cine indígenas, la inclusión en un circuito de tales características se constituye como garantía suficiente.

Aun frente a las dificultades y restricciones que de por sí plantea el circuito de distribución de este tipo de películas (véase nota 5), los esfuerzos realizados permitieron conformar un corpus que resulta representativo de la producción documental sobre grupos indígenas en el periodo delimitado y, además, se muestra adecuado y suficiente para contrastar las hipótesis formuladas y alcanzar el objetivo propuesto¹¹.

Los documentales que conforman el corpus del presente trabajo se encuentran detallados en la sección destinada a la filmografía (véase 9). A los fines de la comparabilidad, todos ellos poseen una duración cercana a una hora.

2. Antecedentes

Los estudios sobre cine en nuestro país, tanto teóricos como críticos, de vertiente académica o periodística, han experimentado en el último decenio un importante incremento como consecuencia de la creación de una gran cantidad de carreras ligadas al campo audiovisual y al aumento de las producciones audiovisuales mismas tras la sanción de la nueva Ley de Cine (N° 24.377). La crítica cinematográfica académica argentina se desarrolló a la par del Nuevo Cine Argentino, movimiento estético de filiación realista surgido en la década del 2000, y ha privilegiado una serie de problemáticas ligadas a las temáticas desarrolladas por este cine (véase Krieger 2010; Re y Moguillansky 2006). En consecuencia, abundan los estudios que centran su atención en la representación de la marginación urbana en el cine ficcional por entender que se trata de un modo de respuesta a los efectos nocivos del neoliberalismo (véase, por ejemplo, Angora 2011 y Barreras 2008), mientras que solo unos pocos abordan la representación de los grupos indígenas (Lusnich

especialmente en sus primeras ediciones. La información que provee la organización solo indica, en el mejor de los casos, las películas galardonadas en cada festival, con excepción de la décima edición. Desafortunadamente, según me indicó Jeannette Paillan, actual Coordinadora General de la institución, esa es toda la información disponible.

Las fuentes mencionadas se consignan en la Bibliografía.

¹¹ Gran parte de las películas que conforman el corpus del presente trabajo fueron obtenidas gracias a la ayuda invaluable de Mabel Maio, directora de *Tierra sin Mal*. Aun para ella, algunos de los documentales resultaron inaccesibles, lo que evidencia las dificultades planteadas por las características propias del circuito de distribución.

2005) u otras minorías étnicas (Garrido 2003) en el cine ficcional, aunque sin un enfoque lingüístico. En los pocos casos en los que la mirada recae sobre el cine documental, la crítica ha privilegiado aquellos largometrajes que abordan temas tales como el peronismo, la dictadura y los (hijos de) desaparecidos, la guerra de Malvinas, la reconstrucción de la historia familiar -en muchos casos surcada por las cuestiones anteriores- y, para el cine militante, todo lo relativo al movimiento obrero, temas que, a su vez, son los privilegiados por la producción documental. Cuando esto no sucede, las problemáticas abordadas son aquellas privilegiadas por la teoría: o bien se trabaja sobre cuestiones epistémicas (qué papel juega el supuesto de objetividad, qué es el realismo y sus límites, cuál es el estatuto del conocimiento producido por el documental) o bien sobre cuestiones éticas derivadas de la realización del documental (en qué modo la filmación modifica a o impacta sobre los sujetos representados, cuándo y en qué medida es lícito filmar, qué implica el consentimiento informado, entre otros). En otras palabras, la problemática indígena no ha obtenido resonancias significativas en la crítica cinematográfica nacional, aun cuando en los últimos años haya adquirido una creciente relevancia y visibilidad. La situación no difiere considerablemente en el ámbito de la crítica latinoamericana. La relativamente escasa producción cinematográfica de este tipo y la dificultad de acceso al material que plantea la falta de un sistema consolidado de distribución (Schiwy 2005) posiblemente se encuentren entre las causas de esta carencia.

Como se adelantó, el cine documental sobre grupos indígenas converge con la antropología en su interés por el Otro. Además, comparte el interés por el soporte fílmico con la antropología visual, disciplina para la cual la representación de los grupos indígenas en el cine es reveladora de la visión que los miembros de una cultura (la productora del material) mantienen sobre otra cultura y sus miembros (los objetos de representación). Desde este campo de estudios, son especialmente significativos tres trabajos de Carreño. En el primero de ellos (Carreño 2007), se analiza la forma en que se ha representado al indio en el cine desde sus orígenes, tanto en su vertiente ficcional y documental como etnográfica, destacándose el análisis sobre la construcción que ha realizado el western hollywoodense e incluyendo menciones a la lengua. En los dos restantes (Carreño 2005 y 2006), el autor centra su atención, por un lado, en el grado de correspondencia entre la representación documental y la realidad cultural de las dos comunidades indígenas de mayor peso en su país (la mapuche y la aymará)¹², con la lengua como un elemento cultural relevante; por otro lado, traza paralelismos entre las representaciones a las que ha dado lugar el cine ficcional hollywoodense y chileno. No obstante, aun cuando estos trabajos constituyen un antecedente de importancia para la problemática a estudiar, en ambos casos los aspectos lingüísticos ocupan un

¹² Nótese que aun en un estudio antropológico vuelven a plantearse dos de las problemáticas clásicas de la crítica cinematográfica dedicada al documental: el estatuto de verdad de lo expuesto y los límites del realismo.

lugar marginal respecto del objeto construido y, particularmente en el primero, son abordados de modo asistemático¹³.

Además de los aportes provenientes de la antropología, el estudio de la representación de los grupos indígenas en el cine cuenta con aportes provenientes de otras disciplinas. Desde la sociología, Arreaza Camero (1997) ha estudiado las autorrepresentaciones producidas en el cine documental canadiense, entendiéndolas como representaciones contrahegemónicas en tanto cuestionan los estereotipos dominantes. Perspectivas similares fueron desarrolladas por Ilardo (2009) y Montes del Castillo (2001) desde la comunicación social, aunque en ninguno de los tres casos se hace referencia al aspecto lingüístico.

Dentro del campo de la lingüística, se pudo constatar la existencia de trabajos sobre la representación lingüística de minorías étnicas indígenas y no indígenas en la literatura, tales como los realizados por Di Tullio (2006), León Jiménez (2003) y Azevedo (2004). De modo semejante, se ha analizado esta problemática en fuentes similares (tales como los chistes étnicos en Kaul de Marlangeon 2009) o se ha recurrido a la literatura como fuente para la reconstrucción del habla rural dentro de la sociolingüística histórica (Fontanella de Weinberg 1987). Por el contrario, no se ha podido constatar el uso de fuentes cinematográficas para el estudio de cuestiones específicamente lingüísticas.

La presencia de estudios que abordan problemáticas cercanas a la del presente trabajo en diversas áreas de las ciencias sociales testimonia un interés vivo y creciente por el tema. Sin embargo, la falta de un abordaje lingüístico para este tipo de material es notable y sin duda contribuye a la originalidad del tema propuesto. Por tanto, los resultados aquí obtenidos resultarán de interés tanto para cada una de las disciplinas antes mencionadas, así como para diversas ramas de la lingüística, y constituyen, además, un primer paso hacia el abordaje de un área actualmente inexplorada.

3. Marco teórico

En concordancia con las hipótesis planteadas, el andamiaje teórico del presente trabajo descansa sobre cuestiones relativas al cambio de código y sobre los procesos de negociación de identidades.

Por cambio de código se entiende la alternancia de dos o más lenguas en el marco de un mismo enunciado. Este fenómeno, generalmente juzgado de forma negativa por los legos y, al menos en los primeros tiempos, incluso por estudiosos del bilingüismo (véase, por ejemplo, Weinreich 1964[1953]:73), ha sido abordado desde dos grandes perspectivas: la formal y la

¹³ El análisis que se realiza para el western no tiene continuidad. No hay mención alguna a las operaciones que llevan adelante cines de otro tiempo, lugar y tipo sobre la lengua.

funcional. La primera de ellas recibe su principal impulso de los trabajos de Poplack (1980) y Sankoff y Poplack (1981), que proponían dos restricciones universales al cambio de código. Trabajos posteriores dentro de esta línea (*i.a.* Bentahila y Davies 1983, Di Scullo *et al.* 1986, Belazi *et al.* 1994, Mahootian 1993, MacSwan 1999a y 1999b, Chan 2003) refinaron y/o reformularon estas restricciones conforme nuevos datos eran presentados. Otros autores han abordado aspectos puntuales, tales como el fonético-fonológico o el morfo-sintáctico (*i.a.* Ping 1996, Bhatt 1997, Clyne 2003, Toribio 2001 y Toribio *et al.* 2005), así como tipologías y modelos para el fenómeno en su conjunto (*i.a.* Muysken 2000 y Myers-Scotton 1993a, con sus sucesivos refinamientos en Myers-Scotton 1997, 2002 y Myers-Scotton y Jake 2000). En cuanto a la perspectiva funcional, el interés reside en el uso que los hablantes bilingües hacen del cambio de código a fin de lograr diferentes efectos, sea puntuales (*e.g.* enfatizar una orden), sea generales (renegociar identidades). Los trabajos de Gumperz (1971, 1982), en los que se distinguen los códigos por sus significados sociales, constituyen la referencia temprana obligada de esta vertiente. Posteriormente, estas nociones han sido ampliamente utilizadas y reformuladas (*i.a.* Gal 1988, Heller 1988, Woolard 1988, Swigart 1992, Sebba y Wotton 1998, Auer 1995 y 1998, Gardner-Chloros y Finnis 2004 y Wei 1998, 2002 y 2005). En el presente trabajo privilegiaré los aportes funcionales de quien más explícitamente ha teorizado sobre ambas perspectivas, basándome en la teoría de la marcación de Myers-Scotton (1993b *et alibi*).

En cuanto a la negociación de identidades, tomaré en consideración a Goffman (2009 [1959]), sociólogo interaccional cuyos trabajos (tanto el mencionado como otros, entre los que se destacan especialmente Goffman 2006 [1963], 1995 [1981] y 2006 [1974]) han contribuido a la comprensión de la complejidad de las operaciones que tienen lugar en el marco de interacciones cotidianas cara-a-cara y, por tal motivo, han sido utilizados tanto dentro del campo de la sociología como de las ciencias sociales en general. Dentro de la lingüística, se trata de un autor de importancia por sus contribuciones a campos tales como la sociolingüística interaccional (Tannen 2004), el análisis del discurso y el análisis conversacional (Schiffrin 2004), el cambio de código (Myers-Scotton 1993b) y cuestiones relativas al estilo lingüístico (Gadet 2004) y la cortesía lingüística (Brown 2004). Actualmente, sus contribuciones siguen resultando fructíferas (como puede verse, por ejemplo, en Grisolia 2010, Julián 2010, Manghi 2008, Camargo Fernández 2012 y Toledo Vega, 2012), y el presente trabajo no es la excepción. La aplicación de su modelo dramático al documental permitirá dilucidar ciertos aspectos importantes de la construcción de la imagen del realizador y los sujetos representados en este tipo de cine.

Finalmente, estos dos pilares teóricos fundamentales son complementados con la propuesta bajtiniana sobre los géneros discursivos (Bajtín 2011 [1979]), la cual permite adecuar los aportes ya mencionados a las características particulares del corpus del presente trabajo.

3.1. *El documental como labor de imagen*

Como se adelantó, el modelo dramático propuesto por Goffman (2009 [1959]) aborda una serie de cuestiones propias de la dinámica interaccional que permiten reflexionar sobre la forma particular en que cada documental presenta a uno o más grupos indígenas. Este autor sostiene que la dinámica de la interacción puede ser pensada por analogía con lo que sucede en un escenario teatral. Cuando dos grupos de individuos se encuentran, ambos intentarán obtener información sobre el otro, sea con fines prácticos o sea como un fin en sí mismo. Durante un encuentro, ambos grupos desempeñarán roles o papeles con la intención de provocar una determinada impresión de sí mismos en el otro grupo, para lo cual utilizarán tanto sus comportamientos verbales y no verbales como las características del medio. La información generada y obtenida de este modo permitirá definir la situación y, consecuentemente, ayudará a cada individuo a definir qué puede (y qué no puede) esperar de los otros. A partir de la información obtenida, cada actor-audiencia inferirá y les concederá un determinado rol social a los restantes, con sus correspondientes derechos y obligaciones. Ahora bien, este modelo fue elaborado para el análisis de interacciones cara-a-cara en la sociedad estadounidense que le era contemporánea al autor, por lo que su aplicación a otros ámbitos, otros tiempos e incluso a determinadas esferas de esa misma sociedad exige reparos y adecuaciones (*id.* 133). En el presente apartado desarrollaré con mayor detenimiento sus líneas más relevantes, al tiempo que realizaré las adecuaciones que resulten necesarias para su aplicación al caso del documental.

En primer lugar, es necesario dejar en claro que para Goffman (2009 [1959]) toda interacción tiene lugar entre dos equipos¹⁴ con diferencias tanto internas como externas; pero aun cuando existan diferencias en los papeles que cada miembro desempeñe, todos ellos colaborarán para que la definición sustentada por el equipo en su conjunto tenga éxito. Las diferencias internas podrán ser notorias tanto en lo que respecta a las actividades desempeñadas como al poder atribuido a cada miembro. Habrá quienes sean el centro de atención y posean un predominio dramático, mientras que otros podrán poseer una capacidad mayor para censurar, estimular o cambiar el curso de una actuación, con lo cual poseerán un predominio directivo. Aunque en una gran cantidad de casos un mismo actor puede atraer sobre sí un gran poder dramático y directivo, en el caso del documental lo usual es que ambas dimensiones tiendan a estar separadas. Tradicionalmente, el director nunca aparece en cámara, mientras que los sujetos representados no participan de la instancia de dirección. Esto, por supuesto, admite excepciones, que van desde la presencia de la voz

¹⁴ Goffman comienza su desarrollo teórico hablando de individuos y luego especifica la conveniencia de establecer el equipo como unidad de análisis por los motivos tratados a continuación. Para las interacciones unipersonales, sostiene que sería conveniente pensarlas como interacciones entre dos equipos conformados por una sola persona (2009:44).

del realizador en el momento de realizar preguntas al entrevistado hasta la participación de los representados en las instancias de dirección¹⁵.

Además de sus propias divisiones internas, los equipos poseen diferencias entre sí. Uno de ellos poseerá el control sobre el medio (*setting*), “que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él” (*id.* 14). Esto le permitirá ejercer un mayor control sobre las condiciones en las que se desarrollará la actuación, pero también implica el riesgo de que algún elemento descuidado introduzca información disonante¹⁶. Además, poseerá acceso tanto a la *región anterior* –el espacio donde se desarrolla la actuación– como a la *región posterior* o trasfondo escénico –espacio donde los sujetos pueden “quitarse las máscaras”, desarrollar un trato más cercano y conversar sobre la actuación (*id.* 58). En la primera, aquellos comportamientos concordantes con la imagen proyectada serán acentuados, mientras que aquellos que pueden introducir disonancias serán minimizados o suprimidos. En la segunda, en cambio, estos filtros no son necesarios y cada miembro del equipo puede mostrarse “tal cual es”. Por el contrario, el otro equipo no podrá ejercer control sobre el medio ni poseerá acceso al trasfondo escénico. Para Goffman (*id.* 51), aun cuando todos los participantes sean a su vez actores y audiencia, es posible referirse a este segundo equipo como la audiencia propiamente dicha y al primero como equipo a secas.

Como se mencionó, el equipo desarrolla su actuación en dos espacios o regiones principales, cada uno de los cuales es un “lugar limitado, hasta cierto punto, por barreras antepuestas a la percepción” (*id.* 58). En principio, estas barreras están dadas por objetos o estructuras físicas tales como muros, cortinas, tabiques, etc. Sin embargo, esto no siempre es así y este es precisamente el caso del documental, donde la línea divisoria entre región anterior y posterior está definida no por barreras físicas sino por el encuadre de la cámara. Cuando esté encendida, todo lo que se encuentre frente a ella será el escenario anterior, mientras que todo lo que quede detrás o a un lado de ella conformará el trasfondo escénico. En palabras del propio Goffman, “en estos casos, las regiones posteriores tienden a ser definidas como todo lugar no enfocado por la cámara o fuera del alcance de los micrófonos «activos»” (*id.* 65). Esto posee una serie de implicancias en lo que al control de la información respecta, a las cuales me referiré en breve.

En segundo lugar, la interacción posee un carácter colaborativo. Los equipos que participan de la interacción establecen un “consenso de trabajo” (*id.* 8) mediante el cual:

¹⁵ La actualización de esta última posibilidad es relativamente reciente y, como ya fue señalado, se encuentra en la base del periodo de tiempo seleccionado en la constitución del corpus para este trabajo.

¹⁶ Se considera *información disonante* a aquella que conspira contra la definición de la situación que se busca mantener. Por ejemplo, una telaraña en el techo dará por tierra con la imagen de cuidada pulcritud de un ama de casa, mientras que usar un reloj de oro no resulta adecuado para alguien que alega encontrarse en una situación de extrema pobreza.

contribuyen a una sola definición total de la situación, que implica no tanto un acuerdo real respecto de lo que existe sino más bien un acuerdo real sobre cuáles serán las demandas temporariamente aceptadas (las demandas de quiénes, y concernientes a qué problemas).

Establecido el consenso, los dos equipos colaborarán para sostenerlo, puesto que su caída los colocaría en una situación de indefinición incómoda para ambos. Esto supone la aplicación de prácticas defensivas por parte del equipo y de prácticas protectoras por parte de la audiencia. Una de las prácticas defensivas de mayor importancia y una de las mayores preocupaciones del equipo en todo momento consiste en mantener el control de la información. Esto supone, por un lado, evitar que la audiencia ingrese al trasfondo escénico; por otro, evitar que toda información propia del trasfondo haga aparición en el escenario anterior. Cuando esta información se filtra, pone en peligro la integridad de la escena (es, en otras palabras, información disonante) y la reparación dependerá tanto del tipo de información filtrada como de la habilidad del equipo actoral y la audiencia para aplicar las medidas defensivas y protectoras adecuadas respectivamente. Pero la posibilidad y necesidad de control no es igual para todo tipo de interacción. En el documental, así como en buena parte de la comunicación diferida, el control de la información es mucho mayor o, en sentido estricto, mucho más fácil de ser aplicado eficazmente. Esto se debe, por un lado, a la naturaleza de las regiones. Como se dijo, el escenario anterior es solo aquello que está frente a la cámara. La audiencia se encuentra limitada a ello y no posee medio alguno para acceder a lo que sucede fuera del encuadre¹⁷, salvo quizás por la intromisión de algún sonido. No obstante, esta última posibilidad se ve cubierta por una segunda medida de control: la selección y el montaje de tomas. Aun cuando diversos accidentes pudieran ocurrir y los sujetos registrados pudieran dar “pasos en falso” (*id.* 114), en una instancia posterior el director podrá dejar fuera del largometraje toda toma que contenga información potencialmente disonante, construyendo así una imagen tan sólida como desee.

Respecto del consenso de trabajo en sí, sus pilares fundamentales se establecen generalmente durante el primer encuentro, pudiendo introducirse en los siguientes modificaciones parciales (*id.* 8). Esto, que no es otra cosa que el reconocimiento del carácter histórico de las interacciones sociales, vale tanto para interacciones concretas (es decir, encuentros) como para tipos de interacciones. Para el documental, esto último supone el establecimiento del pacto de lectura realista mediante el cual la audiencia confiere a lo visto el estatuto de verdadero. La motivación

¹⁷ Las escenas y programas televisivos que muestran el “detrás de cámara” no invalidan esta cuestión. Se trata igualmente de hechos que suceden delante de la cámara, pero filmados y montados de tal forma que generen un “efecto de trasfondo”. A ello contribuye, en gran medida, el medio, no preparado para ser filmado. El control es menor en programas radiales o televisivos en vivo, en los cuales pueden ocurrir accidentes. Otra posible filtración ocurre cuando una cámara permanece prendida cuando no debiera estarlo, filmando un material que luego es difundido más o menos clandestinamente.

realista subyacente no es natural, sino histórica y convencional, y sobre esta base se establece la relación entre el público y el texto fílmico. Pero, además, en el caso específico del documental sobre grupos indígenas, supone la asunción recurrente de ciertos tipos de roles para los pueblos originarios¹⁸, lo que exige una perspectiva concordante. Nuevamente, esto es producto de convenciones históricas que se originan y modifican constantemente en la dinámica institucional de la práctica documental (véase 1). Así, si un documental trata sobre la situación actual de un grupo, tenderá a presentarlo a través de su desplazamiento o pérdida territorial y su consiguiente empobrecimiento económico. Congruentemente, el documental de este tipo asumirá una postura reivindicatoria.

Finalmente, es necesario realizar una última aclaración. Goffman (*id.* 2) sostiene desde un principio que la utilización de la analogía teatral presenta una serie de insuficiencias, siendo la más importante que

en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público.

Como se dijo, Goffman desarrolla su modelo teniendo en mente las interacciones cara-a-cara. En el caso del documental, la primera interacción entre el realizador y la comunidad evidentemente posee estas cualidades. Sin embargo, ambos conforman luego un nuevo equipo y realizan el documental sobre la base de la imagen que el director mismo recibió. Solo los miembros del equipo están presentes, mientras que la audiencia queda diferida. La división teatral parece quedar de alguna manera restituida, con la diferencia de que, mientras que la audiencia teatral se encuentra simbólicamente ausente, la audiencia documental lo está físicamente. Aun así, esto no niega que los sujetos filmados ajusten su actuación para provocar la impresión deseada. Todo lo que sucede frente a la cámara apunta a lograr la definición de la situación buscada, e incluso podríamos pensar en la cámara como una audiencia vicaria.

Ahora bien, ¿qué función cumple la lengua étnica en la presentación del grupo? De acuerdo con lo ya mencionado, en toda interacción cada equipo intenta obtener información del otro a fin de

¹⁸ Nichols (1997 [1991]:132) sostiene algo semejante respecto del documental en su conjunto. Para este autor, los sujetos representados suelen ser colocados en el lugar de víctima o héroe romántico. Si bien por lo observado durante la investigación no acuerdo con esta visión binaria, sí me parece interesante destacar la existencia de roles convencionalizados y recurrentes en el terreno documental.

definir la situación y saber qué es posible esperar de él. A partir de las acciones del actuante, la audiencia infiere información que juzga como verdadera, y por lo tanto asume que

un individuo que implícita o explícitamente pretende tener ciertas características sociales deberá ser en la realidad lo que alega ser. En consecuencia, cuando un individuo proyecta una definición de la situación y con ello hace una demanda implícita o explícita de ser una persona de determinado tipo, automáticamente presenta una exigencia moral a los otros, obligándolos a valorarlo y tratarlo de la manera que tienen derecho a esperar las personas de su tipo. (*id.* 9)

Por tanto, cuando un individuo habla la lengua de un grupo indígena, sienta las bases para ser juzgado como miembro de ese grupo independientemente del contenido de sus enunciados¹⁹. Esta suposición requiere, por supuesto, de otros elementos para afianzarse y confirmarse, tales como la vestimenta, las características del medio, etc. La lengua funciona dentro de un sistema simbólico particular y puede, a su vez, formar parte de otro sistema con otro valor²⁰. Pero, además, la presencia de la lengua en sí permite que el individuo se presente como miembro de una cultura y un pueblo *existente* y, más aun, *preexistente*. Siguiendo este camino, definirá una determinada situación –retomando el ejemplo anterior, el de desplazamiento o pérdida territorial- y se colocará en una posición que le permite realizar determinadas acciones –en este caso, reclamar las tierras perdidas amparándose en su derecho constitucional, entre otras posibilidades.

Resumiendo, podemos sostener que al ver un documental accedemos a la imagen proyectada de un determinado grupo. Al hacerlo nos constituimos como audiencia y solo poseemos acceso a aquello que sucede frente a la cámara o, en otras palabras, a lo que acontece en la región anterior. Presenciamos los comportamientos verbales y no verbales de los actores sociales en escena, situados en un determinado medio, y a partir de ello inferimos información y definimos una situación. La imagen obtenida es, por tanto, el producto del accionar de un equipo constituido por los miembros de la comunidad –quienes suelen poseer predominio dramático- y el realizador –quien suele poseer el predominio directivo. Este último previamente se constituyó en audiencia del grupo en sí y sobre la imagen que recibió formula, junto con la comunidad, una segunda. Además, aplica una serie de filtros y consensos que van desde el encuadre –y por tanto, la delimitación de regiones y la elección del medio- hasta decisiones y perspectivas heredadas de consensos de trabajo

¹⁹ Para Barrios (2008:36), los rasgos lingüísticos del habla de un individuo (entre los que tendríamos que incluir la elección de la lengua misma) pueden funcionar como marcadores identitarios, por lo que tanto a través del mensaje como de su forma el hablante emite indicadores que sirven a la audiencia para inferir información y conferirle una determinada identidad.

²⁰ Aunque en otros términos, el carácter sistemático de los elementos mediante los cuales un individuo proyecta una determinada imagen es sostenida por el mismo Goffman (*id.* 18):

Los elementos de la fachada social de una rutina particular no solo se encuentran en las fachadas sociales de toda una gama de rutinas sino que, además, la gama total de rutinas en la cual se encuentra un elemento de la dotación de signos diferirá de la gama de rutinas en la cual ha de encontrarse otro elemento de la misma fachada social.

anteriores aplicados a tipos de interacciones similares. Dentro de la imagen proyectada por la totalidad del equipo, el uso de la lengua étnica forma parte del sistema simbólico mediante el cual se define la situación, confiriéndole a los hablantes una determinada identidad social, y consecuentemente, permite establecer sus posibilidades de acción.

3.2. *El documental como enunciado*

En su camino hacia el desarrollo de una argumentación, los documentales presentan características comunes que permiten afirmar la existencia de formas discursivas relativamente estables²¹ y, en consecuencia, entenderlos como *géneros discursivos* (Bajtín 2011 [1979]). Sin embargo, cada documental específico es *un* enunciado particular, lo que le confiere una serie de características. En las páginas siguientes se presenta una adecuación al documental de los postulados sostenidos por Bajtín, quien aborda una serie de cuestiones relativas a géneros orales y escritos en general, con especial atención a la novela. Si bien el texto original no hace mención alguna al cine en ninguna de sus formas, entiendo que el grado de generalidad de sus planteos permite aplicarlos al problema que me ocupa.

Según Bajtín (*id.* 255), todo enunciado “es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados”. Como tal, se construye en respuesta a los enunciados que lo preceden y como anticipación de aquellos que lo sucederán. Entre sí los enunciados establecen todo tipo de relaciones, sea de refutación, apoyo, ratificación, reformulación o cuestionamiento, por mencionar solo algunas posibilidades. Del mismo modo, los documentales se constituyen en respuesta a otros documentales y responden a ellos de formas diversas, que van desde la inclusión explícita de un fragmento anterior al simple abordaje de una misma temática o al uso de un recurso puesto en práctica por un predecesor. Pero también los documentales responden a otros enunciados que no forman parte de la producción documental. Si bien esto abarca procedimientos aun más diversos que las formas mencionadas, el recurso más claro es sin lugar a dudas la utilización de materiales de archivo como parte del metraje. Por ejemplo, al mismo tiempo que las imágenes muestran el titular de un diario, la voz del comentarista incluye lo visto dentro de la argumentación general del documental. Lo mismo sucede con las fotografías, aunque en este caso con la necesaria intervención de un intérprete²². En el caso de los documentales sobre grupos indígenas, es posible

²¹ Véase en 4.4 las modalidades propuestas en Nichols (1997[1991]).

²² De manera semejante a la fotografía periodística (Barthes 1986[1982]), la fotografía de archivo es acompañada de un texto que la comenta y crea un segundo significado mediante el realce de ciertos elementos ya presentes en la imagen. Se trata de una interpretación privilegiada por la instancia de emisión que, de estar ausente, dejaría a la imagen disponible para que el lector/espectador formule todo tipo de interpretaciones divergentes e, incluso, completamente opuestas a las intenciones del emisor.

que la respuesta se construya frente a ciertos enunciados privilegiados referidos especialmente a situaciones históricas concretas vividas por los pueblos originarios en general, tanto durante la conquista como durante y tras la constitución del Estado.

Ligado a lo anterior se encuentra el carácter concluso del enunciado. De acuerdo con Bajtín (*id.* 257):

Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por *el cambio de los sujetos discursivos*, es decir, por la alternación de los hablantes.

Es este cambio lo que posibilita su delimitación como unidad de análisis, pero además es lo que le confiere su carácter concluso, de lo que deriva una serie de cuestiones. En primer lugar, como ya fue dicho, le confiere la posibilidad de ser contestado. En segundo lugar, puesto que pertenece a un sujeto discursivo específico, responde a la intencionalidad de su enunciador. En el caso del documental, esto implica que la argumentación desarrollada responderá a aquello que se haya propuesto el realizador y marcará su inclinación por cualquiera de las dos tendencias propuestas más adelante (véase 4.3). Pero también, por supuesto, marcará todas sus otras decisiones, incluida la misma elección del lenguaje cinematográfico como medio de expresión²³. Por último, el carácter concluso agota el objeto del enunciado, no porque nada más pueda decirse sobre el objeto *real*, sino porque su autor ha dicho todo lo que le interesaba decir sobre el tema en un momento dado²⁴.

Por último, es necesario mencionar el carácter dirigido del enunciado. Como fue dicho anteriormente, los enunciados establecen todo tipo de relaciones con aquellos que los preceden y suceden. En primera instancia, un enunciado estaría dirigido a sus potenciales respuestas, anticipándolas. No obstante, puesto que estas respuestas son siempre enunciados reales que pertenecen a sujetos discursivos concretos, estos son sus destinatarios y no sus potenciales enunciados; y puesto que tipos de enunciados relativamente estables poseen destinatarios

²³ De acuerdo con Bajtín (2011[1979]:264), la intención del autor determina tanto la elección y delimitación del objeto como la capacidad de agotar su sentido y, “por supuesto, la elección de la forma genérica en lo que se volverá el enunciado”. Más aun, para Bajtín (*ibid.*) “la voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la *elección de un género discursivo determinado*”. Si retomamos lo dicho por Nichols (1997[1991]), la elección del documental supone la intención de desarrollar una argumentación sobre el mundo histórico y, presumiblemente, de modificarlo. En este sentido, podría afirmarse que la elección del documental como género discursivo evidencia una intencionalidad performativa.

²⁴ Se trata, entonces, de un agotamiento del objeto discursivo:

Objetivamente, el objeto es inagotable, pero cuando se convierte en el *tema* de un enunciado (por ejemplo, de un trabajo científico), adquiere un carácter relativamente concluido en determinadas condiciones, en un determinado enfoque del problema, en un material dado, en los propósitos que busca lograr el autor, es decir, dentro de los límites de la *intención del autor* (*id.* 263).

Por su confianza en el poder de los géneros discursivos (ver nota 26), Bajtín (*id.* 264) sostiene que basta con que el enunciado se desarrolle en una parte mínima para que los oyentes puedan anticiparlo en su totalidad y comprenderlo. Llevado a sus últimas consecuencias, sería posible afirmar que, siempre que no medie algún obstáculo externo –e.g. ruido en el canal-, los malos entendidos son el producto de un horizonte genérico no compartido y serían propios de las situaciones de contacto entre culturas o subculturas diferentes.

relativamente estables, “todo género discursivo en cada esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción del destinatario, la cual lo determina como tal” (*id.* 282). El carácter dirigido le confiere al documental sobre grupos indígenas ciertos rasgos peculiares, entre los que se cuentan la adopción de una determinada perspectiva, la elección de un código cinematográfico (véase 4.4) y la misma elección de las lenguas intervinientes, todo ello en función de persuadir al espectador de la validez de lo argumentado.

La presencia de dos o más lenguas en el documental como enunciado se ve facilitada porque este constituye un género discursivo secundario o complejo. De acuerdo con Bajtín (*id.* 247)

En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo).

Evidentemente, Bajtín privilegia la novela, pero lo dicho puede ser reformulado y aplicado sin inconvenientes al documental. En su interior es posible encontrar fragmentos de conversaciones cotidianas y réplicas de los sujetos representados a las preguntas del entrevistador, las cuales pueden adquirir forma de narraciones, opiniones, comentarios, contrarréplicas, entre otras posibilidades. Todos estos enunciados habrán tenido una relación directa con el contexto en que fueron producidas, una “relación inmediata con la realidad”, la cual sucedió frente a -y fue captada por- la cámara del realizador de la película. No obstante, al interior del documental son reelaborados y sirven a sus fines, es decir, a llevar adelante la argumentación que se propone.

La presencia de géneros primarios dentro del documental puede parecer, a primera vista, problemática. Se podría argumentar que el documental no puede ser un enunciado pues en su interior es posible encontrar el cambio de sujetos discursivos que señala sus límites –lo cual es claro, por ejemplo, cuando se reproducen la pregunta y la respuesta de una entrevista. No obstante, no hay que olvidar que estos géneros han sido reelaborados y, en el proceso, han perdido su autonomía. Ante ellos no es posible adoptar una postura de respuesta ni son ellos respuesta a un enunciado anterior (aunque lo fueron en su origen). Dicho de otra manera, tras ver un documental es posible asumir una postura frente al mismo y juzgarlo valioso, inadecuado, convincente o capcioso; es posible aceptar o no la invitación a la acción que proponga; es posible incluso juzgar la selección

de entrevistas como sumamente adecuada y eficaz o como el producto de una manipulación maniquea; pero difícilmente sea posible asumir estas posturas frente a lo dicho por los sujetos representados si no es dentro del marco que propone el documental. El documental es el nuevo contexto de ese enunciado y lo dicho en cada caso es recibido por el espectador tras haber sido recontextualizado. De la misma forma en la que no es posible asumir una postura frente al enunciado de un personaje en una novela sino en el marco de la novela *en su totalidad*, tampoco es posible hacerlo frente a lo dicho por un entrevistado en un documental. De allí que, en términos generales, Bajtín (*id.* 286) sostenga que:

Los géneros secundarios de la comunicación discursiva suelen *representar* diferentes formas de la comunicación discursiva primaria. De allí que aparezcan todos los personajes convencionales de autores, narradores y destinatarios. Sin embargo, la obra más compleja y de múltiples planos de un género secundario viene a ser en su totalidad, y como totalidad, un enunciado único que posee un autor real.

Esta complejidad, propia de los géneros secundarios, facilita la alternancia de lenguas en el documental, tanto por la absorción y reelaboración de enunciados primarios de hablantes de diferentes lenguas como por la posibilidad de someter cada lengua a una serie de tratamientos²⁵ a fin de asegurar su inteligibilidad por parte del espectador.

3.3. *El cambio de código como elección no marcada*

Como fue dicho anteriormente, la presencia de la lengua de la sociedad englobante es necesaria para la comunicación, mientras que la de la comunidad representada favorece la argumentación que el documental desarrolla. De allí que, al interior de la película, resulte usual la coexistencia de estas dos lenguas, al margen de las diversas formas que pueda adquirir.

De acuerdo con Myers-Scotton (1993b:79-80), los hablantes poseen, como parte de sus facultades cognitivas innatas, una “métrica de la marcación” que les permite evaluar el carácter más o menos marcado de diferentes variedades lingüísticas para cada situación comunicativa. Sobre esta base y a partir de interacciones concretas en el marco de comunidades específicas, los hablantes desarrollan la capacidad de determinar cuándo una elección lingüística es esperable y por tanto más segura (*i.e.* resulta ser la elección no marcada) y cuándo marcha contra las expectativas para un contexto dado (y, por tanto, resulta ser una elección marcada). Esta capacidad les permitirá realizar

²⁵ Utilizo *tratamiento* para referirme a todos aquellos procedimientos por los cuales el hablante o el realizador intenta hacer inteligible la lengua étnica para el público hispanohablante. Estos procedimientos incluyen (aunque no se limitan a) el subtítulado, el doblaje, la repetición de un mismo enunciado primario en lenguas diferentes y la explicación o desglose en español de aquello que se dijo en lengua étnica.

sus elecciones lingüísticas, las cuales, en la mayoría de los casos, tenderán hacia la opción no marcada. Cuando desean negociar nuevas identidades y poner en juego un conjunto diferente de derechos y obligaciones, los hablantes pueden cambiar de código y realizar una elección marcada²⁶. No obstante, en determinadas ocasiones el cambio de código no responde al deseo de redefinir la situación sino que, al permitirle al hablante “señalar simultáneamente dos identidades o ‘actitudes’ hacia la interacción (y por tanto dos conjuntos de derechos y obligaciones)”²⁷, constituye en sí mismo la elección no marcada.

La presencia de la lengua étnica en los documentales sobre grupos indígenas podría parecer, en principio, una elección marcada. Después de todo, se trata de películas producidas en Argentina para un público hispanohablante. Sin embargo, como ya fue dicho repetidas veces, la presencia de la lengua étnica conlleva una serie de beneficios para la argumentación en sí y para la construcción de la imagen grupal, mientras que la de la sociedad englobante es necesaria para la inteligibilidad, por lo que el cambio de código puede considerarse la elección no marcada para este tipo de documentales.

Ahora bien, esta aseveración, en principio válida para todos los documentales del tipo que nos ocupa, no elimina la posibilidad de variación que puedan presentar cada película o subconjunto de películas en particular. Así como no todos los grupos deben presentar necesariamente el mismo patrón de alternancia cuando de cambio de código como elección no marcada se trata²⁸, tampoco es necesario que todos los documentales presenten el mismo patrón de alternancia. Al interior del documental, la lengua étnica puede inscribirse de formas diversas, entre las que se incluyen el subtítulo, el doblaje, la voz en off o la reiteración de escenas semejantes presentadas en diferentes lenguas, entre otras. Puede, incluso, presentarse “en crudo”, sin ningún tipo de mediación con el español. De acuerdo con las características observadas en los documentales, entiendo que el patrón de alternancia estaría ligado a una serie de variables que se corresponden con diferentes componentes del proceso comunicativo, a saber: la instancia de emisión y recepción, la intencionalidad del enunciado, el código cinematográfico, el referente y el género original de los enunciados absorbidos y reelaborados. A continuación pasaré a explicar qué entiendo por cada uno de ellos.

²⁶ Según la autora, los hablantes son actores racionales (Myers-Scotton 1993b:100). Al contrario de lo que en principio se podría suponer, esto no implicaría que sus elecciones sean concientes (“Speakers (...) make their decisions typically unconsciously” (*id.* 75) [Típicamente, los hablantes toman decisiones de manera inconsciente]), sino que sus elecciones son estrategias orientadas al cumplimiento de una meta. Como puede notarse, este planteo se asemeja a aquel que sostiene que todo enunciado responde en su forma, tema y estilo a la intencionalidad de su autor (Bajtín 2011 [1979]:264). Esto constituye un claro punto de contacto con Goffman (2009 [1959]), en tanto la elección lingüística es un elemento significativo en el proceso de elaboración de la imagen del hablante.

²⁷ De acuerdo con la autora (Myers-Scotton 1993b:149), “C[ode] S[witching] itself as an unmarked choice (unmarked CS) occurs when a speaker wishes to index two identities or ‘attitudes’ towards the interaction (and therefore two R[ights and] O[bligations] sets) simultaneously”.

²⁸ En palabras de la propia Myers-Scotton (1993b:119), “it is important to acknowledge that not all groups need show exactly the same performance patterns in unmarked CS”.

4. Componentes del proceso comunicativo

A continuación se detalla cada uno de los componentes del proceso comunicativo, cuyo carácter de variables incidentes en la configuración del patrón de alternancia pretendo demostrar.

4.1. *La instancia de emisión*

En este componente está comprendida la participación del grupo representado en las instancias de realización, es decir, si el documental cuenta con realizadores *endógenos* o *exógenos* (Carreño 2007:79). Como ya fue indicado en el apartado relativo a la constitución del corpus (véase 1.2), este tipo de participación recién tiene lugar en Latinoamérica a partir de 1986.

Además, este componente hace referencia al grupo de pertenencia del emisor *original* del enunciado primario, ya que posiblemente la lengua étnica solo tenga lugar en boca de actores sociales endógenos.

4.2. *La instancia de recepción (contexto de exhibición)*

En relación con la instancia de recepción se distinguen aquellos documentales que han sido exhibidos en circuitos tradicionales de aquellos que participaron en festivales de cine indígena y que, por tanto, puede suponerse que representan su punto de vista. Como se señaló anteriormente (véase 1.2), estos festivales son un fenómeno reciente.

Este componente se encuentra estrechamente ligado al anterior y, como puede suponerse, se espera una mayor participación de la comunidad en la realización y una mayor presencia de la lengua indígena en aquellos documentales que hayan sido exhibidos en los circuitos de cine indígena que en aquellos que no hayan sido presentados en ellos.

4.3. *La intencionalidad del enunciado*

La observación de los documentales que conforman el corpus indica que mientras que algunos aspiran a presentar una versión alternativa a la oficial sobre un determinado suceso o proceso histórico, otros documentales van más allá y, sobre la base de la revisión de las versiones oficiales, construyen argumentos con la intención de alcanzar determinados fines prácticos. Estos documentales utilizan la revisión como un medio para reivindicar una serie de derechos que, aunque

reconocidos constitucionalmente, no son respetados. Así, el documental se constituye como un instrumento en la lucha, por ejemplo, por la recuperación de tierras.

Si bien, como puede verse, todos los documentales sobre grupos indígenas son en algún punto *revisionistas*, reservaré esta denominación para los que no pretenden, además, algún tipo de reivindicación. En cambio, al segundo grupo, constituido por documentales que sí poseen esta intencionalidad, los denominaré *reivindicacionistas*.

4.4. El código cinematográfico

En este punto se trata de discernir cuál es la *modalidad* documental predominante en cada caso, las cuales, según Nichols (1997 [1991]:65), son formas básicas de organización textual en relación con rasgos o convenciones recurrentes. Cada una de estas modalidades tuvo su origen en un determinado momento histórico, impulsada por adelantos tecnológicos, por cuestionamientos a la forma en que entendían el documental quienes practicaban la modalidad anterior o por una combinación de ambos²⁹. No obstante, en ninguno de los casos el surgimiento de una nueva modalidad desplazó a las anteriores y, más aun, en prácticamente ningún documental una modalidad prevalece de forma excluyente. Antes bien, se trata de formas predominantes que es necesario distinguir puesto que cada una de ellas posibilita una mayor o menor presencia de voces (y sus lenguas) y las jerarquiza de formas que le son particulares.

Históricamente, la primera modalidad en desarrollarse fue la *expositiva*. En los albores del cine, a principios del siglo XX, las cámaras solo registraban imágenes, lo que dificultaba la grabación de sonido sincronizado, requiriendo en muchos casos hacerlo diferidamente para luego montarlo. La modalidad expositiva evita estos inconvenientes al dirigirse directamente al espectador mediante intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. En los documentales expositivos, “la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función dominante textual” (*id.* 68). Las imágenes sirven de apoyatura, ilustración, distracción o contrapunto, mientras que el resto de las voces –si las hay– se encuentran subordinadas a la voz de autoridad y la lógica argumental que esta desarrolla.

Tras los desarrollos técnicos que posibilitan el registro de sonido sincronizado, comienza a cuestionarse la estructura fuertemente jerárquica que propone la modalidad anterior, lo que da lugar a la modalidad *de observación*. En este caso, se intenta ocultar la intervención del realizador. Más

²⁹ Aunque pueda existir una mención marginal y el orden de exposición sea cronológico, no desarrollaré estas causas. Las cuatro modalidades ya se encontraban disponibles para el periodo considerado y, por el tipo de trabajo que me propuse realizar, mi interés radica en sus características distintivas y no en su génesis. Para ampliar este punto, véase Nichols (1997) y Ardèvol Piera (1994), donde estas modalidades son puestas en relación con las corrientes estéticas cinematográficas coetáneas a las que influenciaron o por las que se vieron influenciadas.

que cualquier otra, esta modalidad cede el control a los acontecimientos que tienen lugar frente a la cámara. El montaje es utilizado para crear el efecto de auténtica temporalidad, mientras que los actores sociales se comunican entre ellos en lugar de dirigirse a la cámara. En suma, se trata de crear una película que aparenta registrar los sucesos tal cual ocurrieron, sin ningún tipo de intervención o mediación por parte de los realizadores.

En oposición al realismo ingenuo sobre el que se basaba la modalidad anterior, la modalidad *interactiva* focaliza la relación entre los sujetos representados y los realizadores. En este caso, “la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados, sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente)” (*id.* 79). Con ello se intenta crear la sensación de presencia y conocimiento situado, originado por el contacto concreto entre realizador y entrevistado. Desde este punto de vista, la modalidad expositiva también se alza como crítica a la modalidad expositiva, pues esta se construye a través de una voz incorporal, omnisciente y omnipresente cuyos saberes poseen validez universal y atemporal³⁰. Esto no implica que la voz del realizador esté siempre ausente, pero cuando se presenta posee la misma jerarquía que las otras voces y se dirige a los actores sociales y no al espectador. Por su parte, en esta forma documental el montaje sirve al mantenimiento de la continuidad lógica entre los puntos de vista individuales.

Por último, la modalidad *reflexiva* se presenta como una crítica a todas las anteriores. Su intención es desmontar las convenciones que sostienen al documental en su conjunto. Según Nichols (*id.* 93), “Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico”. En otras palabras, el tema de la modalidad reflexiva no se construye sobre un referente externo, sino sobre el documental mismo. La intención es generar en el espectador un efecto de extrañamiento para que experimente “la propia situación de visionado” (*id.* 99) y por ello estos documentales se centran en la relación entre realizador y espectador. Como puede suponerse, esta modalidad es la menos frecuente, no solo por ser la más reciente, sino porque el documental usualmente es movilizado por la necesidad de exponer un tema con urgencia y, en palabras del propio Nichols (*id.* 47):

Es difícil ser reflexivo si se tiene algo urgente que decir acerca de un tema candente, y para la mayoría de los documentalistas la urgencia del mencionado tema está muy por encima de la propia conciencia del modo de expresión.

³⁰ Especie de *vox dei* de certezas cartesianas. La modalidad expositiva da sus primeros pasos pocos años antes de la Gran Guerra y, por tanto, del primer gran golpe al positivismo.

Hasta aquí hemos hablado de la modalidad reflexiva en su vertiente formal. Falta hacer una rápida mención a una segunda vertiente dirigida “hacia ‘el otro lado’ de la ideología dominante” (*id.* 102). Se trata de películas que desarrollan una versión de la historia o una visión del presente diferente de la oficial o socialmente dominante. Puesto que, de acuerdo con lo dicho, los documentales del corpus son revisionistas o reivindicacionistas, puede suponerse que todos o casi todos podrían ser considerados como reflexivos en su vertiente ideológica. Por el contrario, puesto que todos tratan de forma más o menos directa sobre uno o más grupos indígenas, puede suponerse que ninguno será reflexivo en sentido formal ya que, de acuerdo con lo dicho anteriormente, estos documentales tematizan las convenciones documentales y hallan su referente en su propia estructura.

4.5. *El referente*

En primer término, este componente hace referencia al grupo indígena representado y a la posibilidad de que distintos grupos indígenas presenten su lengua de formas distintas. No necesariamente todos los grupos presentarán su lengua en la misma medida ni del mismo modo. Es posible pensar que las diferencias puedan relacionarse con el valor funcional que cada comunidad le confiere a su lengua³¹. Pero ante todo, este componente se refiere al cumplimiento de una condición necesaria para que se presente la alternancia de lenguas en el documental: la vitalidad de la lengua étnica. En otras palabras, es necesario que el grupo indígena representado (o, en su defecto, alguno de sus miembros) haya mantenido su lengua al menos hasta el momento de filmación para que esta sea hablada en el documental.

Aplicado al corpus, la consideración del referente permite agrupar los documentales de acuerdo al pueblo originario que tengan por objeto. Como resultado se constituyen, por un lado, tres sub-corpus focalizados en grupos específicos: el guaraní, con cinco documentales; el mapuche, con dos; y el pilagá, con uno. Por el lado, se conforma un cuarto sub-corpus (que llamaré *general*) integrado por los seis documentales restantes, los cuales o bien hacen referencia a diversos pueblos o bien focalizan un aspecto cultural compartido por varios de ellos.

³¹ De acuerdo con Madera (1999), la lengua de un grupo etnocultural desempeña funciones tanto prácticas e instrumentales como culturales e identitarias. Las primeras tienen que ver con la lengua en tanto medio de comunicación, es decir, con su papel comunicativo, mientras que las segundas le permiten desempeñarse como símbolo de la tradición y etnicidad del grupo, es decir, le confieren un valor simbólico. Estas funciones no tienen necesariamente que coexistir, por lo que es posible que una lengua haya pasado por un proceso de pérdida comunicativa sin por ello haber relegado sus funciones simbólicas.

4.6. *El género original de los enunciados absorbidos*

Si bien este último aspecto no es tanto un componente del proceso comunicativo como un rasgo del enunciado en sí, lo incluyo en esta sección debido a que distintos géneros pueden inscribirse bajo diferentes formas en el documental. Concretamente, creo que puede existir una diferencia marcada entre el tratamiento que reciben los enunciados de los sujetos representados y aquel que reciben el conjunto de canciones que musicalicen el documental, las cuales pueden estar exentas de todo tipo de traducción o mediación³². No obstante, aun cuando esta sea la previsión principal, el alcance de este punto no se restringe a lo musical. Es posible que otros géneros primarios también sean reelaborados según pautas diferenciales.

5. **Análisis del corpus**

A continuación se presenta una breve reseña de cada uno de los documentales seguida por los resultados obtenidos. El orden de presentación de los diferentes sub-corpus se corresponde con su peso relativo en el corpus total.

5.1. *Sub-corpus guaraní*

5.1.1. *Mbya. Tierra en rojo*³³

Este documental, correspondiente al año 2006, fue presentado tanto en circuitos tradicionales como en el 2º Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de Chaco (2009), aunque más allá de los agradecimientos y los aportes señalados en los créditos bajo la categoría de “música adicional”, no cuenta con participación indígena reconocida.

Mbya puede ser pensado como un documental bipartito. En la primera parte se retratan las condiciones de vida de dos comunidades mbya guaraní de la provincia de Misiones. A través de las acciones y opiniones de varios personajes se presenta la condición de pobreza actual de las comunidades, sus causales y las relaciones que mantienen con la religión cristiana y la escuela. El desarrollo de la argumentación conduce a una tesis central: la propiedad de la tierra que ocupan es condición necesaria para revertir su situación de pobreza crónica. Sobre esta base, en la segunda

³² De comprobarse esta suposición, como hipótesis derivada para trabajos futuros podría sostenerse que tras este tratamiento nulo subyace un conjunto de ideas fuertemente arraigadas y legitimadas socialmente respecto de la capacidad de la música para constituirse en lenguaje universal.

³³ El presente trabajo cuenta con un anexo en el que puede hallarse la tabulación detallada de lo observado en cada documental. Si bien no voy a remitirme a él en el desarrollo de los resultados, invito al lector a consultarlo cuando lo crea necesario.

parte del documental los actores sociales pasan a la acción. Las tierras en las que se asientan ambas comunidades pertenecían a una empresa privada, la que a su vez las donó recientemente a la Universidad de La Plata. Los caciques y subcaciques emprenden entonces un viaje hacia la ciudad de La Plata para exponer su caso y solicitar que se transfiera a las comunidades la propiedad de la tierra.

De acuerdo con las categorías propuestas anteriormente, se trata de un documental que sostiene una postura reivindicacionista, mientras que por su modalidad, presenta un equilibrio entre lo observacional y lo interactivo. El mismo equilibrio se presenta en relación con las lenguas: español y guaraní poseen una presencia casi idéntica, con un ligero predominio del español debido a que esta es la lengua elegida para la gran mayoría de las secuencias observacionales en las que interactúan miembros de diferentes culturas. En otras palabras, cuando lo registrado por la cámara responde a situaciones de contacto intercultural prevalece generalmente el español.

En general, los enunciados originales que forman parte de *Mbya* se subtitulan, independientemente de la lengua hablada y del grupo de pertenencia del hablante. Sin embargo, se ha constatado que el subtitulado es ocasionalmente omitido en secuencias en las que solo habla en español un sujeto que no es miembro del grupo. El guaraní sin subtitular es infrecuente. Los pocos casos encontrados pertenecen a tres tipos de situaciones particulares. En primer lugar, como indicaba una de las previsiones, el guaraní no se subtitula cuando forma parte de la letra de una canción. En segundo lugar, se prescinde del subtitulado en un único caso en que se puede observar un saludo en guaraní entre una mujer exógena de relación cercana con las comunidades y los caciques que van a visitarla. Por último, se prescinde del subtitulado cuando en la escena se superponen diferentes voces. Si bien esto podría entenderse como una elección del realizador debido a las dificultades que plantean estas escenas, también es posible ubicar la causa en la función que desempeñan. Lo que se pretende en estos casos no es tanto hacer avanzar la argumentación sino reforzarla mediante la ejemplificación. Se trata de escenas que, a modo de pruebas, sostienen lo dicho anteriormente y que, además, suelen presentar dos rasgos particulares: por un lado, se trata de escenas que suelen estar estrechamente relacionadas con lo inmediatamente anterior; por otro lado, suelen compartir características formales³⁴. En relación al primero de estos rasgos, en el presente documental se observa, por ejemplo, la conversación entre el cacique de una de las comunidades y la maestra de la escuela rural a la que asisten los niños. Ambos concuerdan en que si los alumnos tienen hambre, difícilmente aprendan algo. Acto seguido, se muestra una escena en la que esos niños de los que hablaban comen las raciones ínfimas que logra ofrecerles la maestra de la escuela a costa de su propio sueldo. Mientras comen, conversan, pero lo que dicen no se somete a ningún tipo de tratamiento para hacerlo inteligible al espectador. La importancia de la escena no radica en lo

³⁴ Otras escenas de este tipo tienen lugar en otros documentales del corpus.

que estén diciendo, sino en la acción que están desarrollando. Su presencia intenta garantizar la validez de la premisa de la que parte la argumentación precedente (los niños guaraníes que asisten a la escuela tienen hambre), al tiempo que invita al espectador a compartir sus conclusiones (con hambre no pueden aprender). De todas formas, también es posible encontrar casos en los que estas escenas se relacionan con argumentos más generales, más abstractos o más alejados en el desarrollo del documental. En cuanto a las características formales, estas escenas se caracterizan por presentar o bien planos generales, donde el foco no está puesto sobre ninguno de los sujetos en particular (ejemplo de esto son las escenas de esta película), o bien primeros planos de la acción que se está realizando.

Puesto que el español prevalece en aquellas escenas en las que se halla presente algún actor social³⁵ hispanohablante, el guaraní solo suele utilizarse en secuencias observacionales que presentan interacciones endogrupales y en escenas interactivas donde el entrevistado es endógeno. Pero además, existen diferencias de acuerdo al género del hablante. Los hablantes endógenos masculinos utilizan tanto el español como el guaraní, optando generalmente por este último para responder frente a la cámara. Las mujeres, en cambio, hablan sin excepción en guaraní y, llamativamente, nunca son entrevistadas directamente. En su lugar, parecieran ser entrevistadas de manera indirecta mediante escenas de tipo observacional en las que conversan entre sí sobre hechos de mutuo conocimiento. Este es el caso de una conversación entre madre e hija en la que se relata lo que ambas vivieron juntas el día en que la hija perdió su primer embarazo.

La alternancia de lenguas en el enunciado original es infrecuente, con solo dos casos constatados. En cambio, es frecuente la introducción de elementos léxicos del español³⁶ en los enunciados de los hombres endógenos, a punto tal que prácticamente no hay ninguno de ellos que no incluya al menos uno. Estos préstamos se relacionan con una serie reducida de campos semánticos, los cuales tienen que ver con el dinero, el trabajo (asalariado) y el tiempo. Además, es frecuente el uso de préstamos ligados al campo político tales como “reunión”, “asamblea”,

³⁵ El término *actor social* es utilizado por Nichols (1997:74) para hacer referencia a las personas o individuos que aparecen en pantalla. Al optar por este término, Nichols pretende, por un lado, destacar que estos individuos desempeñan o interpretan un papel en el documental, aun cuando este no esté guionado, y por otro lado hacer hincapié en el hecho de que sus acciones se desarrollan y tienen efectos sobre el mundo histórico y no sobre un mundo imaginario. En líneas generales, utilizaré este término y lo intercalaré ocasionalmente con *sujeto representado*, a fin de destacar también un segundo aspecto desarrollado a lo largo del trabajo: que lo que el documental muestra no es el comportamiento “crudo” y natural del individuo real e histórico sino una imagen elaborada en conjunto y a través de los filtros propios de las múltiples instancias de realización.

³⁶ El establecimiento de límites entre el cambio de código y la introducción de préstamos léxicos es sin lugar a dudas una cuestión controversial. Mientras que algunos autores priorizan sus puntos en común (e.g. Myers-Scotton 1993a, Treffers-Daller 1991), para otros se distinguen más categóricamente (e.g. Poplack y Sankoff 1984, Poplack y Meechan 1995). Para una revisión de los criterios comúnmente empleados en la delimitación, véase Hipperdinger 2001:11-19). A fin de establecer la presencia o no de cambio de código sigo en este caso el criterio de Muysken (1995:189-191), para quien existe cambio de código siempre que la presencia de la segunda lengua sea mayor a la de un término léxico aislado.

“decisión”, “acordar”, etc. Por el contrario, las mujeres endógenas realizan sus enunciados completamente en guaraní, sin recurrir a préstamos de ningún tipo.

Aun más infrecuentes que la alternancia son las interacciones en que cada parte habla su lengua madre. En el único caso constatado, se trata de dos hombres rezando una misma oración.

5.1.2. *Jurua. Hombres de hierro*

Dos años posterior a *Mbya* es *Jurua*, documental que también fue presentado tanto en circuitos tradicionales como en el 2º Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de Chaco (2009). Este documental tampoco cuenta con participación de las comunidades en las instancias de realización, más allá de la que pueda suponerse a partir de su presencia en los agradecimientos.

Jurua es en cierto modo una continuación de *Mbya*. La película vuelve a mostrar a las mismas comunidades años después del reclamo hecho a la Universidad de La Plata que, como ya adelantaban los intertítulos finales de *Mbya*, no cumplió con lo prometido. Tras retratar el escepticismo de unos y la esperanza de otros sobre los posibles resultados de una nueva visita a la Universidad, un pequeño grupo, semejante al visto en *Mbya*, parte nuevamente hacia La Plata. Intentando hacer más pública su causa, recurren a una estrategia diferente y acampan en las puertas del rectorado, donde esperan ser atendidos, aunque finalmente no lo logran y el viaje se revela nuevamente infructuoso. Antes de partir, uno de los acompañantes ajenos a la comunidad que forma parte de la comitiva lee un comunicado en el que se encuentra la que pareciera ser la tesis principal de la película: la Universidad se comporta como una empresa privada.

Jurua es un documental predominantemente observacional y en español. Esto se debe a que buena parte de la película tiene lugar en la ciudad de La Plata. Por tanto, la gran mayoría de las interacciones son de tipo exógeno-exógeno o endógeno-exógeno. Puesto que, como se vio en *Mbya*, la presencia de interactuantes que no forman parte del grupo conlleva generalmente la elección del español, no es de extrañar que esta sea la lengua predominante.

Al igual que en *Mbya*, tanto la lengua étnica como la de la sociedad englobante suelen presentarse subtituladas, sea quien sea el hablante, mientras que las excepciones recaen sobre el mismo tipo de enunciados primarios. En primer lugar, no se subtitulan las canciones, independientemente de la lengua en la que estén cantadas. En segundo lugar, tampoco se subtitula una escena ilustrativa en la que se ve a dos mujeres exógenas pelando papas mientras conversan en español. Por último, nuevamente se constata la presencia de un saludo en guaraní, en este caso endogrupal, que no recibe tratamiento alguno.

A diferencia de *Mbya*, esta película cuenta con escasa presencia de mujeres endógenas debido a que la expedición a la ciudad es netamente masculina. Este hecho contribuiría al escaso peso relativo del guaraní, ya que lo constatado en ambos documentales estaría sugiriendo que las mujeres guaraníes de estas comunidades rara vez utilizan el español.

5.1.3. *Tekoa Arandu. Comunidad de la sabiduría*

Del año 2006 y presentada tanto en circuitos tradicionales como en el 1° Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de Chaco (2008), esta película se destaca sobre las demás por el amplio grado de participación de la comunidad. Ya desde el primer intertítulo se señala que se trata de “Una película de Tekoa Arandu”. Luego, la comunidad es mencionada como co-guionista y proveedora de la música original. De manera individual, tres miembros son señalados especialmente como traductores, mientras que todos los que participaron son mencionados en los agradecimientos.

El documental presenta las condiciones de vida de otra comunidad mbya guaraní misionera. En este caso, la comunidad posee el título de la propiedad de la tierra, pero la disposición y forma del terreno acarrea una serie de problemas. Se trata de una parcela angosta y alargada, atravesada por la ruta. El ruido del tráfico les impide cazar, mientras que la longitud del terreno les dificulta su defensa frente al talado ilegal. Además, la comunidad enfrenta el problema del éxodo de los jóvenes, el riesgo de la asimilación religiosa y la dificultad creciente para conseguir las hierbas medicinales tradicionales, sumada a su insuficiencia para combatir las “enfermedades de los blancos” y la falta de cobertura médica. Sin embargo, a diferencia de *Mbya* y especialmente de *Jurua*, los sujetos representados en *Tekoa* mantienen en general una actitud positiva respecto de las posibilidades de cambio.

Por su modalidad, se trata de un documental equilibrado entre lo interactivo y lo observacional. En las antípodas de *Jurua*, presenta una predominancia clara del guaraní, generalmente subtulado. Pero también, a diferencia de aquella, esta película se desarrolla íntegramente en los terrenos de la comunidad y no en un espacio extraño a la misma. Los fragmentos que no presentan subtítulos son, nuevamente, las escenas ilustrativas, así como una serie de entrevistas breves que identificaré como la “serie de los nombres”. En ellas, distintos personajes en primer plano dicen ante la cámara sus dos nombres: el “verdadero”, concedido por los dioses mediante el chamán, y el “oficial”, aquel que figura en el Documento Nacional de Identidad. Los entrevistados hablan en guaraní o, en unos pocos casos, en español. En ninguna de estas escenas se incluyen subtítulos y, sin embargo, todas ellas resultan inteligibles para un espectador no competente en guaraní debido a dos factores. En primer lugar, todas las escenas poseen la misma

estructura simple y, puesto que el personaje que inicia la serie habla en español, el espectador fácilmente puede establecer equivalencias entre unas y otras. En segundo lugar, y principalmente, la serie está precedida por dos escenas que resultan altamente relevantes. En la inmediatamente anterior se entrevista conjuntamente a los dos maestros que dirigen la escuela rural de la comunidad, los cuales explican el significado de los dos términos utilizados en guaraní para referirse a las dos categorías de nombres. Tras esto, la inmensa mayoría de los elementos léxicos utilizados en estas escenas dejan de ser desconocidos para el espectador, ya que en la mayoría de los casos podrá tratarse o bien de alguna de las dos palabras antes mencionadas –que por otro lado son las de mayor importancia- o bien del nombre del que habla. La escena que precede a esta entrevista es otra en la que una mujer endógena explica la importancia del nombre “verdadero” y relata cómo ella no recibió el propio hasta una edad bastante avanzada, razón por la cual hasta ese entonces su vida corría peligro. Además de establecer el valor de las presentaciones que se darán poco después, esta escena es llamativa por presentar una entrevista a una mujer endógena, algo ausente en los dos documentales tratados hasta el momento. Esto puede estar ligado a que la mujer en cuestión es o fue un personaje marginal o si se quiere atípico dentro de su comunidad, por no haber recibido a tiempo su nombre “verdadero”.

El español es bastante menos frecuente que el guaraní y no recibe en este caso ningún tipo de tratamiento, salvo por una breve escena en la que un hombre grita desde una camioneta en marcha al otro lado de la ruta. Aun así, es la lengua predominante en las situaciones de comunicación intercultural, siempre que estas no sean interacciones áulicas. En estos casos, lo que suele presentarse es la alternancia entre español y guaraní, con predominancia de una u otra lengua de acuerdo a si los enseñantes son los maestros (los cuales no forman parte del grupo) o los auxiliares docentes (que sí lo hacen).

Llamativamente, las canciones reciben el mismo tratamiento que el resto de los enunciados, siendo subtituladas cuando se trata de cantos en guaraní y no recibiendo tratamiento alguno si son en español. Como única particularidad destaca el tratamiento recibido por una de las cantadas en guaraní, la cual es en principio subtitulada para luego, a medida que el canto comienza a repetirse, dejar de estarlo³⁷.

Finalmente, al igual que *Mbya*, el habla de los hombres endógenos suele presentar una serie de préstamos léxicos tomados del español. En este caso, los campos semánticos están relacionados con el tiempo³⁸, la medicina, el estudio y las profesiones, así como con una serie de valores abstractos que forman parte del discurso del respeto a la diversidad.

³⁷ Algo semejante sucede con una serie de saludos, siempre idénticos, que tienen lugar al principio de la película. En este caso, la gran mayoría se subtitula, salvo unos pocos intercalados a lo largo de la escena.

³⁸ Se trata del tiempo entendido en sentido lineal, cristiano, así como en lo relativo a la división del año en cuatro estaciones. Esta cuestión en particular es explicada explícitamente por el chamán del grupo.

5.1.4. *Yaipota Ñande Igüi. Queremos nuestra tierra*

Del año 2006, fue presentada únicamente en circuitos de cine no indígena y no cuenta con participación de miembros de la comunidad en las instancias de realización, aunque sí se los incluye en los agradecimientos.

El cuarto documental de la serie es nuevamente de tipo revisionista pero, a diferencia de los anteriores, presenta una comunidad guaraní del este salteño que no solo no posee el título de propiedad de la tierra, sino que ha sido desplazada de la que habitaba por sus nuevos dueños, una multinacional estadounidense. A lo largo del metraje se caracterizan las condiciones actuales de vida de la comunidad, ahora asentada en la periferia de una localidad de la provincia, se muestran las tierras en disputa (llamadas “La Loma”) y se exponen los intentos pasados y presentes de la comunidad por volver a asentarse allí.

Se trata de un documental de tipo interaccional con una predominancia casi absoluta del español, aun en el habla de personajes endógenos y que, además, presenta una gran cantidad de mujeres endógenas entrevistadas. Ambas características, que resultan llamativas si se las compara con las encontradas en los documentales anteriores, pueden deberse tanto a las condiciones territoriales de esta comunidad como a particularidades culturales, ya que se trata la única comunidad guaraní que no habita en la provincia de Misiones y que en ningún momento se identifica a sí misma como perteneciente al grupo mbya.

La presencia del guaraní es escasa, con solo dos escenas en esta lengua. En ambas, lo dicho recibe algún tipo de tratamiento a fin de hacerlo inteligible al espectador. En el primero de los casos, una mujer endógena muestra y explica el valor de la vestimenta tradicional femenina que está utilizando y que luego se verá en una celebración carnavalesca. La totalidad de su intervención recibe subtítulo. En el segundo, su esposo expone en guaraní el significado de cada uno de los colores que componen la bandera guaraní. A cada paso, intercala lo expuesto con una explicación en español de lo dicho hasta el momento. Estos dos actores sociales se cuentan entre los de mayor edad entre los representados, lo que podría estar señalando la pérdida progresiva de la lengua étnica o, al menos, un cambio en las pautas de uso lingüístico en favor del español ligado a la pérdida territorial.

Con aun menor presencia, el documental contiene una tercera lengua, el inglés, que no recibe tratamiento. Esto se debe a que la escena en que esa lengua aparece –una protesta ambientalista ante el directorio de la multinacional que ahora posee las tierras que la comunidad guaraní reclama- ilustra la experiencia que inmediatamente antes ha relatado una ambientalista.

Salvo por el subtítulo aplicado al guaraní hablado por la mujer endógena antes mencionado, este recurso pareciera aplicarse de forma más o menos arbitraria. El habla de ciertos

actores sociales, tanto endógenos como no endógenos, recibe este tratamiento. En algunos casos, los menos, podría interpretarse que su habla no es lo suficientemente clara, sea por falta de piezas dentarias o por ruido en el canal. Pero en otros, y especialmente en el de una mujer endógena hablante de español con bastante participación en el documental, nada pareciera justificar el uso del subtítulo.

5.1.5. *Tierra sin mal*

Correspondiente al año 2002, este documental no fue presentado en circuitos de cine indígena ni cuenta con participación de las comunidades indígenas en las instancias de realización (aunque, como es usual, se agradece su participación en general y al cacique -único endógeno entrevistado-en particular).

Tierra sin mal presenta una revisión histórica de la experiencia de las misiones jesuíticas ubicadas en lo que ahora es territorio de Argentina, Paraguay y Brasil. Parte de los primeros años de los asentamientos para recorrer aspectos tales como la organización económica, política y espacial, la necesidad de defensa contra los bandeirantes y, en una instancia más avanzada, centrarse en la mixtura entre la cultura guaraní y el barroco europeo que se manifiesta tanto en las obras creadas por artistas europeos retirados en las reducciones jesuíticas como en las creadas por los propios guaraníes. Finalmente, el documental trata sobre las causas que llevaron a las reducciones a su fin y realiza una breve mención de lo ocurrido con los guaraníes que allí habitaban luego de ello.

Este documental es el único de la serie de tipo revisionista y el único que recurre a la modalidad expositiva. La voz de la comentarista se intercala con una gran cantidad de entrevistas, numéricamente superiores pero jerárquicamente inferiores a la voz expositiva, realizadas a una serie de historiadores y antropólogos, así como al cacique actual de una comunidad guaraní. En este caso, como en todos los anteriores, la lengua utilizada es el español, el cual no recibe ningún tipo de tratamiento.

La única presencia de otras lenguas tiene lugar en la banda sonora. Se destaca el latín, que es la lengua utilizada por los cantos líricos que acompañan a la música barroca de influencia guaraní producida en las reducciones jesuíticas. Luego, con una presencia mucho menor, se encuentra el guaraní. En ninguno de los dos casos se recurre a algún recurso que haga inteligible lo cantado para el espectador hispanohablante.

5.2. *Sub-corpus mapuche*

5.2.1. *La nación mapuce*

Este documental del año 2007 fue presentado en circuitos tradicionales. En sus créditos, se detallan los integrantes de cada una de las comunidades que tomaron parte en él, destacándose los nombres de quienes participaron en la traducción. *La nación* es un documental de tipo observacional y tendencia reivindicatoria que presenta una clara predominancia del español sobre el mapuzugun. En él se muestran los intentos de diferentes comunidades neuquinas para organizarse y reclamar por sus derechos, lo que generalmente significa luchar por la posesión de tierras que les han sido arrebatadas. Conjuntamente, se legitiman ante el espectador las maniobras al explicarle la situación mediante, por un lado, escenas interactivas y, por otro, escenas observacionales en los que aquellos que se encuentran a la cabeza del movimiento reivindicatorio explican e intentan persuadir a otros miembros de la necesidad (aunque no necesariamente el curso) de acción.

La gran mayoría de las interacciones observadas son intragrupalas y mixtas, pero a diferencia de lo que sucedía con el sub-corpus guaraní, ello no conlleva un aumento de la presencia de la lengua étnica. Entre los posibles causales de ello se cuenta la falta de competencia de los hablantes en esta lengua. A lo largo del documental, se escuchan diversas voces que hacen referencia a los deseos insatisfechos de aprender la lengua. Más aun, el ofrecer esta posibilidad a su descendencia es para algunos miembros el motivo que sostiene su accionar para la recuperación de las tierras.

Muchas de las escenas observacionales están centradas en asambleas comunitarias y en ellas cada nuevo hablante abre su intervención con unas pocas palabras a modo de saludo. Con frecuencia, la lengua elegida para ello es el mapuzugun, que no recibe tratamiento alguno. Por lo demás, el mapuzugun (en este caso subtulado) es la lengua elegida para la secuencia expositiva que abre la película, que consiste en un breve recorrido histórico a cargo de una mujer mapuche más la inclusión de una serie de interrogantes.

Además de los casos mencionados, la lengua étnica es utilizada en dos géneros particulares. En primer lugar, los cantos, que ocurren en el marco de ceremonias y, como es usual, no reciben tratamiento alguno. En segundo lugar, un género que denominaré “vitoreo”, el cual consta de dos partes. La primera consiste en una serie de gritos, ascendentes en tonalidad, los cuales pueden tener lugar con independencia de la segunda parte. Estos gritos, que nunca reciben tratamiento alguno, parecieran no poseer significado específico, aunque sí la función de sumar participantes para lo que sigue. La segunda parte consta de tres repeticiones de una misma frase, la cual es traducida mediante subtítulos como “todavía seguimos vivos”. De las escenas en las que se puede observar

vitoreos, solo dos cuentan con este apoyo, por lo que en las restantes (en algunos casos anteriores a la primera traducción) el establecimiento de la equivalencia corre por cuenta del espectador.

Por último, el mapuzugun ocupa un lugar importante en las escenas observacionales que muestran ceremonias. Además de los cantos antes mencionados, en este contexto tienen lugar discursos y narraciones a cargo de dos personajes particulares: una anciana y un cacique. A este último también pertenece uno de los dos enunciados con alternancia encontrados. El restante pertenece a otro hombre, pero en este caso está constituido íntegramente por una larga serie de saludos.

Lo mencionado hasta el momento pareciera indicar que el mapuzugun no es una elección frecuente, pero sí la deseada. El cese de la transmisión de la lengua se alza como un obstáculo y diferentes personajes hacen uso del mapuzugun en la medida de sus conocimientos y posibilidades. Esto explicaría la gran cantidad de saludos breves que pueden encontrarse en boca de diferentes hablantes endógenos.

Por último, es de destacar que, a diferencia de lo que sucedía con el sub-corpus guaraní, en este caso no existe una diferencia notable entre las actuaciones lingüísticas masculinas y femeninas. Las mujeres mapuches cuentan con una amplia e importante participación, incluso y especialmente en la decisión e implementación de las políticas de la comunidad.

5.2.2. *Escondidos al oeste del Pichi Leufu*

Presentado en el 1º Festival Nacional de Cine Indígena en Patagonia del 2011, el mismo año de su realización, esta película no cuenta con participación de los representados, aunque sí se detalla el nombre de los entrevistados. Se trata de un documental revisionista que, a diferencia de los vistos hasta el momento, recurre a la modalidad interactiva para que sean los propios afectados quienes narren su propia versión de lo acontecido. *Escondidos* trata sobre un grupo de mapuches que tras la “campana al desierto” se asentaron al oeste del río Pichi Leufu. Allí se redefinieron como “paisanos” (categoría que, desde su introducción en el documental, designa a todos los entrevistados) y allí resistieron los diferentes intentos que se han hecho para desplazarlos.

En términos estrictos, quizás no se podría hablar de un documental sobre mapuches sino, como fue dicho, sobre “paisanos”. Esto se debe no solo a que esta es la categoría operante, sino que algunos entrevistados no se reconocen como descendientes de mapuches. Sin embargo, buena parte sí lo hace de manera explícita y el propio documental propone pensar a ese grupo como descendientes de o herederos de los mapuches, o al menos de su condición social. Por estos

motivos, y pese a las salvedades hechas, he decidido colocarlo junto con el documental anterior dentro del sub-corpus referido a este pueblo originario.

Respecto de la lengua mapuche, son relativamente numerosos los entrevistados que señalan que sus padres o abuelos intentaban evitar que ellos aprendieran la lengua para mejorar sus posibilidades escolares o para que no se los considerara ignorantes. En consecuencia, los entrevistados se muestran incapaces de hablarla y, en el documental, las secuencias interactivas se desarrollan sin excepción en español. El subtítulo es, por tanto, innecesario y no tiene lugar a menos que el hablante, sea por su edad o su estado dentario, no posea una pronunciación del todo clara. Pero, además, este recurso se utiliza durante el recitado de unos versos del Martín Fierro a cargo de un niño. Aquí, el subtítulo ya no es un medio auxiliar para facilitar la inteligibilidad de lo dicho, sino que pareciera servir para certificar la fidelidad de lo recitado.

En cuanto a las escenas observacionales, buena parte son actuaciones que sirven para justificar el interés de la directora por el tema y vincularlo con la última dictadura³⁹. Tres de estas escenas cuentan con actores representando personajes mapuches, aunque solo en una de ellas utilizan la lengua étnica, que no recibe tratamiento alguno. Lo mismo sucede con las canciones en lengua mapuche, que constituyen la segunda de las formas en que se presenta el mapuzugun.

Por último, la lengua mapuche tiene lugar en alternancia con el español en la primera escena de la película. Se trata de la única expositiva, y también del único caso de alternancia. En ella, una mujer habla en la lengua del grupo sin que medie tratamiento alguno, para finalmente cerrar con dos palabras en español. Este cierre, junto con las imágenes que acompañan lo dicho, hacen suponer al espectador que se ha narrado el inicio del desplazamiento que luego se desarrolla en el resto del documental. El uso de una escena expositiva en mapuzugun como apertura es un recurso que (¿casualmente?) comparte con *La nación mapuce*, aunque en aquel documental se encuentra subtítulo.

5.3. Sub-corpus pilagá

5.3.1. Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio

Esta película del año 2010 fue presentada tanto en el 1º Festival Nacional de Cine Indígena en Patagonia como en la primera edición del Buenos Aires Indígena, ambos del mismo año y, más allá

³⁹ Natalia Cano es hija de desaparecidos. Dentro de la industria cinematográfica argentina, sus producciones se caracterizan por abordar las temáticas ligadas a la última dictadura militar con una óptica diferente a las que muestran habitualmente las producciones de otros hijos de desaparecidos sobre el tema. Por otro lado, la relación entre el desplazamiento territorial (y particularmente la campaña al desierto de Roca) y la dictadura militar no es casual ni única de este documental. En *Awka Liwen* también se desarrolla el tema, donde además se señala el vínculo explícito que establecieron los militares entre su gobierno (al que llamaron “Proceso de Reorganización Nacional”) y el de Roca (que denominó a su gobierno “Proceso de Organización Nacional”).

de la banda sonora, no cuenta con participación del grupo indígena representado. Nuevamente, se trata de un documental revisionista de tipo interaccional, en este caso centrado en la “Masacre de La Bomba”, en el que doscientos gendarmes asesinaron a un grupo de pilagás que profesaban su fe en las inmediaciones de la localidad de Las Lomitas, Formosa, en octubre de 1947, alegando que la concentración de gente no era más que el preámbulo de un gran e inminente malón. Luego del ataque, persiguieron y capturaron a los sobrevivientes, enviándolos a reducciones donde fueron utilizados, en el mejor de los casos, como mano de obra barata. Poco más de cincuenta años después, el hecho motivó una denuncia del pueblo pilagá contra el Estado argentino, lo que llevó hasta el lugar a un equipo de antropología forense con el fin de encontrar pruebas materiales (restos de cuerpos) que dieran cuenta de la matanza. El documental reconstruye lo ocurrido al tiempo que cubre la investigación del equipo de forenses.

Aun cuando existe un equilibrio considerable entre la modalidad interactiva y la observacional, el documental puede ser considerado netamente interaccional. Esto se debe a que buena parte de las escenas observacionales muestran las entrevistas realizadas por los forenses a los miembros de la comunidad. A tal punto están imbricadas ambas formas en este documental que incluso cuenta con una secuencia híbrida en la que un pilagá comienza hablando a la cámara (tal como lo haría en una entrevista tradicional) para luego cambiar de interlocutor y dirigirse a un forense, quien finalmente asume el rol de entrevistador y pide más información sobre un punto de lo narrado.

Para finalizar con lo relativo a las modalidades, es necesario destacar que la exposición también posee una importancia considerable. Se trata de una voz que organiza cronológicamente los hechos y complementa lo dicho en las entrevistas con información sobre otros hechos de más largo alcance (principalmente, acciones simultáneas tomadas por el poder ejecutivo nacional y la prensa), pero sin llegar por eso a subordinar al resto de las voces.

Lingüísticamente, se trata de un documental complejo que se destaca sobre el resto por una serie de características. Por un lado, los actores sociales endógenos, que en su mayoría son hombres, tienden a utilizar la lengua étnica, generalmente subtitulada. Sin embargo, en ocasiones optan por el español, el cual en su boca es igualmente subtulado⁴⁰. La excepción a esto son aquellos casos en los que señalan direcciones. En estas escenas, el acompañamiento gestual pareciera eximir al enunciado primario de la necesidad de ser subtulado. Sin embargo, el rasgo que netamente distingue a *Octubre* del resto de los documentales es la gran cantidad de escenas en las que los hablantes endógenos alternan entre el español y la lengua étnica. Dos de estos enunciados son especialmente llamativos porque en ellos se reconstruyen diálogos y el cambio de código

⁴⁰ Estas dos características son semejantes a las encontradas en *Tekoa* y *Mbya*. Llamativamente, ambos grupos son geográficamente próximos.

coincide con el cambio de hablantes en los enunciados originales. En ambos casos, se cita a los miembros endógenos en la lengua del grupo y a los gendarmes en español.

Por su parte, el español de los miembros del equipo forense suele estar exento de subtítulo, mientras que las canciones, tal como se viene observando en el resto de los documentales, no reciben tratamiento alguno independientemente de la lengua en la que estén cantadas.

5.4. Sub-corpus general

5.4.1. Awka Liwen. Rebelde amanecer

Estrenado en el año 2010 y presentado en el 1º Festival Nacional de Cine Indígena en Patagonia, este documental revisionista de tipo expositivo hablado íntegramente en español trata sobre el sistemático desplazamiento, discriminación y negación de los pueblos indígenas en Argentina. La película comienza con las primeras campañas militares, pasa por la del “desierto” (destacando en todo momento su enorme conveniencia para aquellos pocos que se quedaron con las tierras obtenidas) y aborda temas puntuales como la falta de sustento biológico de la discriminación racial y la relación entre la “campaña al desierto” y la última dictadura militar, para finalmente llegar al desplazamiento actual de comunidades con el objetivo de desmontar la zona y utilizar los terrenos para el cultivo de soja.

Como todo documental expositivo, el desarrollo sigue lo expuesto por la voz del comentarista. Sin embargo, en este caso esta resulta personalizada y situada en lugar de incorpórea y atemporal, ya que Osvaldo Bayer se muestra repetidas veces ante la cámara. En apoyo de su argumentación, se despliegan escenas interactivas en las que intervienen una gran cantidad de expertos provenientes de disciplinas tales como la historia, la antropología, la economía e, incluso, la biología molecular. Algunos de estos expertos cuentan con cierta trayectoria mediática, como Felipe Pigna y Maximiliano Montenegro. Además, la exposición se apoya en diversos materiales de archivo, los cuales sirven para ilustrar lo dicho. Se trata de publicidades y noticias de los gobiernos peronistas, e incluso una película posterior que sirve para ilustrar sucesos históricos cronológicamente anteriores.

Como se dijo, hacia el final del documental la exposición alcanza el presente. En este punto comienzan a aparecer y ganar protagonismo los actores sociales endógenos, quienes se refieren principalmente del desplazamiento territorial y el desmonte para el cultivo de soja. En ninguno de los casos usan su lengua étnica sino que, como el resto de las voces de la película, optan por el español. A pesar de ello, las lenguas étnicas de estos grupos no están totalmente ausentes.

Distribuidas a lo largo del documental pueden escucharse canciones en la lengua étnica de cada grupo pero, al igual que el español, estas escenas no reciben ningún tipo de tratamiento.

5.4.2. *Sikuris en Punta Corral*

Del año 2002 y sin presentaciones en circuitos indígenas ni participación de los representados, este documental interactivo-observacional trata sobre el culto a la Virgen de Copacabana de Punta Corral, una figura mestiza en la que confluyen la Virgen cristiana y la Pachamama andina. Los entrevistados explican rápidamente el origen del culto, para luego centrarse en la estructura y los diferentes elementos de la procesión anual. En los peregrinajes que trasladan la imagen resultan especialmente importantes las bandas de sikuris⁴¹, tanto por la devoción de sus integrantes como por su efecto revitalizador para el resto de los peregrinos.

Todos los entrevistados pertenecen al lugar, aunque en este caso su identificación como endógenos es tentativa. Puesto que el tema del documental es un culto y no una cultura o comunidad, los entrevistados no hacen referencia a su grupo de pertenencia ni a ellos mismos, salvo para narrar alguna experiencia personal ligada al culto. Además, hablan sin excepción en español y visten ropas “occidentales”, lo que también impide identificarlos por estos medios. Sin embargo, la recurrencia de ciertos apellidos comunes en miembros de grupos andinos de otros documentales, sus características fenotípicas y la activa dedicación de todos ellos a un culto en el que participan principalmente integrantes de diferentes pueblos indígenas andinos permiten suponer que pertenecen a alguno de ellos.

Como se dijo, todos los entrevistados optan por el uso del español. Sus enunciados no reciben tratamiento alguno, con la única excepción de los producidos por un hablante de avanzada edad, donde se los acompaña con subtítulos. Por lo visto hasta el momento, es posible afirmar que se trata de una excepción en el marco de esta película, pero que es un recurso recurrente en situaciones semejantes dentro de los documentales en los que se opta por no subtítular el español.

Las escenas observacionales muestran diferentes momentos del culto, el cual consiste en dos largas procesiones de varios días de duración. Se trata de escenas ilustrativas, donde el habla suele estar ausente. En su lugar prevalece la música de las bandas de sikuris, a veces acompañadas de cantos, también en español.

Por último, es necesario decir unas palabras sobre la perspectiva adoptada. A diferencia de los documentales anteriores, *Sikuris* no podría ser considerado ni revisionista ni reivindicacionista, sino más bien informativo. A ello contribuye la elección temática, centrada en un aspecto cultural

⁴¹ El siku es un instrumento de viento andino que consta de una serie de cañas huecas de longitud decreciente. El músico es llamado sikuri.

particular. Sin embargo, esto no excluye por sí solo las perspectivas mencionadas. Otros documentales que optan por una focalización semejante mantienen una postura reivindicacionista, como podrá verse en el siguiente caso.

5.4.3. *Buenos días Pachamama. Kusiya, kusiya*

Producida en el año 2008, esta película fue presentada en la tercera edición del Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de Chaco, en el 2010. No cuenta con participación del grupo representado, aunque se detallan los nombres y se agradece a quienes participaron con sus testimonios. *Buenos días* es un documental que presenta un equilibrio entre las formas expositivas, interactivas y observacionales. Se centra en la ceremonia de agradecimiento y súplica a la Pachamama llevada a cabo todos los primeros de agosto por un grupo diaguita de los Valles Calchaquíes. El documental muestra a los diaguitas buscando la participación activa de la población no indígena, lo que lo diferencia netamente de los centrados en mapuches, donde la presencia de miembros extraños al grupo en ceremonias étnicas es interpretada negativamente. Ellos explican el significado y las diferentes partes de la ceremonia, caracterizan a la Pachamama como deidad dadora de vida y explican otros elementos de su cultura y cosmovisión que puedan servir para la comprensión global del rito. Además, contraponen la filosofía que sustenta este culto a la del sistema capitalista (especialmente en relación con el modo de vincularse con la naturaleza), reivindican su derecho a profesar su culto sin ser desvalorizados por ello y abogan por el respeto a la diversidad cultural.

La lengua elegida por los entrevistados es en todos los casos el español. Lo mismo sucede en las escenas observacionales, las cuales muestran, en primer lugar, interacciones endógeno-exógeno en el marco de la ceremonia como consecuencia de la participación abierta que promueven. La elección no varía en las escenas que muestran interacciones endogrupales, típicas de los preparativos. En segundo lugar, las escenas observacionales muestran rogativas a la Pachamama. También en estos casos la opción unánime es por el uso del español, aunque en unas pocas ocasiones se incluye un breve saludo en quechua (sin tratamiento alguno) a la Pachamama.

Con respecto a los fragmentos expositivos, estos se encuentran a cargo de dos voces distintas y desempeñan una función estética, especialmente en lo que a la voz femenina se refiere. El documental está dividido en tres capítulos y la voz masculina ofrece una introducción a cada uno de ellos. Por su parte, la voz femenina se presenta como una encarnación de la Pachamama y habla en su nombre, expresando sus emociones, impresiones y sensaciones ante cada etapa del rito. Como consecuencia, la carga argumentativa se concentra en los fragmentos interactivos.

5.4.4. *Diablo, familia y propiedad. Los crímenes del ingenio Ledesma*

De 1999, este documental no fue presentado en circuitos de cine indígena ni cuenta con participación de las comunidades representadas, aunque sí utiliza la música de un chorote. *Diablo* es un documental revisionista de tipo interactivo centrado en las condiciones de trabajo en el ingenio Ledesma desde sus orígenes hasta la actualidad, con especial atención a las muertes ocasionadas por condiciones de trabajo insalubres, la represión a todo intento de organización sindical y la desaparición de personas en colaboración con las fuerzas militares durante la última dictadura. En sus inicios, el ingenio recurría casi exclusivamente a mano de obra indígena, la cual era reducida a condiciones que rozaban la esclavitud. Por tanto, es en los minutos dedicados a esta etapa donde puede encontrarse mayor presencia indígena.

El documental se apoya principalmente en entrevistas a diversos militantes por los derechos humanos, generalmente esposas o hijos de desaparecidos. Luego, recurre con frecuencia a un antropólogo y, principalmente en la primera parte, a jefes de diferentes comunidades indígenas del oeste formoseño y el este salteño. Estos entrevistados utilizan invariablemente el español, el cual, como en el resto de los casos, no recibe tratamiento alguno. Sí, en cambio, se lo subtitula cuando el hablante es de edad avanzada.

La única lengua étnica con presencia en el documental no corresponde a la de ninguno de los endógenos entrevistados, aunque sí a una etnia emparentada con los wichis. Se trata del chorote, el cual ingresa, al igual que otras lenguas en otros documentales, por medio de la banda sonora y no recibe tratamiento alguno.

5.4.5. *La quimera de los héroes*

Del año 2003 y sin haber sido presentada en festivales indígenas ni contar con la participación de ningún pueblo originario, *La quimera* es la película que más tangencialmente toca la temática de los pueblos originarios. Se trata de un retrato de Enrique Rossi, ex-jugador de rugby profesional y fundador, dirigente y entrenador del Aborígen Rugby Club, en el que participan tanto tobas como no tobas. Se trata de un documental observacional en sentido estricto, a punto tal que la reconstrucción final de la argumentación (e incluso de la intención perseguida) es responsabilidad del espectador, exigiéndole un proceso de lectura que se acerca bastante al de una película ficcional. Tanto la valoración y estima por la figura de Rossi y por la actividad que desempeña como por el modo en que lo hace y los intereses que lo movilizan quedan a cargo del espectador.

El documental tiene a Rossi como protagonista excluyente. La cámara lo sigue a donde sea que vaya y en unas pocas ocasiones habla directamente a ella. Se lo ve interactuar con una gran cantidad de personas, pero es principalmente su voz la que se oye en todo momento. En consecuencia, la lengua predominante es el español. El q'om ingresa casualmente, en boca de un sacerdote evangélico en un funeral. De la misma manera lo hace el inglés, el cual se oye a través de un televisor encendido. En ninguno de los casos lo dicho resulta relevante para el desarrollo del documental ni se tramita medio alguno para facilitar su inteligibilidad.

A diferencia de otras películas, donde la lengua étnica ingresaba por la banda sonora, *La quimera* no ofrece esta posibilidad. El documental se encuentra casi despojado de música y si la hay es siempre instrumental. Como contracara, se hace un uso muy interesante de los silencios, los cuales se prolongan más allá de lo usual y desplazan al espectador de su lugar de comodidad habitual.

5.4.6. *Crónicas de la gran serpiente*

Presentada tanto en circuitos tradicionales como en el 1° Festival Nacional de Cine Indígena en Patagonia, se trata de una película del año 2010 que en sus créditos señala la participación de cada una de las comunidades involucradas, con detalle de nombres, aunque sin ubicarlos en las instancias de realización. *Crónicas* es un documental complejo de tipo revisionista, que se centra en la experiencia de la conquista y colonización de América contraponiendo la perspectiva de los europeos, por un lado, a la de los pueblos americanos, por otro. De cada lado, se destacan los rasgos comunes internos para realzar el contraste entre diferentes cosmovisiones, formas de entender la espiritualidad y de relacionarse con la naturaleza.

Crónicas es un documental predominantemente interaccional, con un fuerte acompañamiento de materiales de archivo y una voz expositiva que tiene a su cargo reflexiones con un grado de abstracción mayor que aquellas que usualmente pueden encontrarse en los fragmentos interactivos. Los entrevistados son exclusivamente endógenos y pertenecen a grupos tales como los wichis, lakotas, quechuas, aymarás, collas, ishires, tobas, mapuches y diaguitas. Esta diversidad convierte a este documental en el más abarcativo del corpus en cuanto a cantidad de grupos presentes e incluso en cuanto a países de procedencia de esos grupos (además de Argentina, hay indígenas del Paraguay, Bolivia, Perú y Estados Unidos).

Los miembros de cada grupo particular poseen comportamientos lingüísticos diferentes. Mientras que los wichis solo hablan la lengua étnica, quechuas, collas, aymarás, mapuches, diaguitas y tobas solo utilizan la lengua de la sociedad englobante. En cambio, lakotas, ishires y

quechua-aymarás utilizan ambas lenguas, aunque salvo por un caso (el del hablante lakota) cada individuo utiliza solo una. Así, cuando la elección lingüística no es común a toda la comunidad, esta pareciera depender de la preferencia o competencia de cada hablante.

En el documental pueden escucharse lenguas como el zamuco, el quechua, el wichi, el aymará, el lakota y el mapuche, las cuales se encuentran siempre subtuladas, con la salvedad habitual de las canciones. Sin embargo, pese a esta diversidad de lenguas, la mayoritaria sigue siendo, aunque por reducido margen, el español. A diferencia de lo que ocurre en otros documentales, en *Crónicas* nunca recibe tratamiento alguno, independientemente del grupo de pertenencia del hablante. Además, como dato llamativo, se destaca la pronunciación peninsular en la lectura de crónicas del descubrimiento y conquista de América. Finalmente, es necesario mencionar que junto con estas lenguas aparecen en el documental el inglés (la cual es la lengua de la sociedad englobante para el hablante lakota) y el latín, en una breve escena eclesiástica.

En cuanto al género de los hablantes, la mayoría de los grupos presentan usos lingüísticos semejantes para hombres y mujeres. Solo en caso de los ishires existen diferencias significativas. Para este pueblo se presentan una gran cantidad de hablantes y todos ellos son hombres. De esta manera, se reitera la predominancia masculina ya vista en otros documentales que trataban sobre grupos indígenas con presencia en el Paraguay y el noreste argentino tales como los guaraníes y los pilagá (véase 5.1 y 5.3).

6. Principales resultados

A partir de lo observado en los documentales, es importante destacar, para comenzar, la clara predominancia de los referidos al pueblo guaraní sobre el resto de los que se ocupan de uno solo de los pueblos originarios, con un total de cinco películas. En ese sub-corpus se destacan, a su vez, los de tipo reivindicacionista, con cuatro sobre cinco. Estos títulos comparten la definición de la cuestión territorial como problemática central, lo cual, sumado a la predominancia de esta perspectiva, estaría indicando la vigencia y relevancia del asunto para las comunidades indígenas. Todos ellos se estructuran sobre la modalidad interactiva, de observación o una combinación de ambas, lo que posibilita una mayor presencia y jerarquización de las voces indígenas. En consecuencia, las elecciones lingüísticas de los propios actores sociales cobran una mayor relevancia. En *Tekoa*, *Mbya* y *Jurua*, el guaraní posee una presencia relativamente importante, aunque respectivamente decreciente. En el documental restante, *Yaipota*, su presencia es casi nula. Esta gradación se debe a dos factores. Por un lado, el guaraní es usado solo en interacciones entre -y en entrevistas a- los miembros del grupo. Cuando la interacción se da entre un miembro del grupo y alguien ajeno a él (un hispanohablante), las relaciones de poder se hacen presentes y la lengua que

prevalece es la de la sociedad englobante. La misma elección ocurre, por supuesto, en interacciones entre dos o más miembros ajenos a la comunidad. Puesto que el argumento (en sentido retórico) lleva a los actores sociales de *Mbya* y *Jurua* a un medio urbano alejado de su comunidad, buena parte de sus interacciones en este ámbito son interacciones interculturales, por lo que la lengua elegida es el español. El viaje ocupa en *Jurua* un espacio mayor que en *Mbya* y está completamente ausente en *Tekoa*. Consecuentemente, el español posee un mayor peso relativo en el primero de los documentales que en los restantes. Este primer factor se relaciona estrechamente con (y puede ser incluido en) el segundo, al que llamaré *territorialidad*. Si aceptamos que a medida que el sujeto guaraní se aleja de su territorio la presencia de su lengua disminuye y, en contrapartida, aumenta la de la sociedad englobante, se entenderá fácilmente la ausencia casi total de la lengua guaraní en el cuarto documental reivindicacionista. En *Yaipota* no tiene lugar ningún viaje pero, en cambio, la comunidad se encuentra completamente desplazada de su territorio. Asentados en la periferia urbana, es posible que buena parte de sus interacciones cotidianas sean con miembros que no pertenezcan al grupo. Esto puede haber dificultado la transmisión o al menos modificado las pautas de uso lingüístico, condicionando a los miembros de la comunidad a optar por el uso del español para responder a lo que se les pregunta frente a la cámara.

Los tres primeros documentales también comparten el mismo tipo de diferencias entre las actuaciones lingüísticas de hombres y mujeres endógenos. En general, las entrevistas suelen estar limitadas a los hombres, quienes suelen incluir en su habla préstamos léxicos del español ligados a una serie de campos léxicos relacionados con el tiempo, el trabajo asalariado, el dinero y la política. Las mujeres, en cambio, no suelen ser entrevistadas directamente y tampoco suelen introducir préstamos cuando hacen uso del guaraní. Estas diferencias pueden deberse a características culturales del pueblo guaraní en relación con las prácticas discursivas y las temáticas esperables para hombres y mujeres.

El guaraní suele presentar algún tipo de tratamiento a fin de hacerlo inteligible al espectador. El recurso más usual es el subtítulado, el cual puede extenderse o no al español, dependiendo del documental. Otros recursos menos frecuentes son la alternancia con el español a fin de explicar lo que se está diciendo (es el caso de la escena de la bandera en *Yaipota*) o de la explicitación previa del significado de ciertos términos utilizados en escenas consecutivas con una estructura idéntica y sencilla (se trata del recurso utilizado en la “serie de los nombres” de *Tekoa*). Aquellos casos en los que no recibe tratamiento alguno responden a la reelaboración de dos géneros discursivos primarios puntuales: el saludo y el canto. También suele carecer de tratamiento el habla incluida en escenas ilustrativas, las cuales se caracterizan por presentar voces superpuestas, por hacer uso de planos generales o primeros planos de acciones y por cumplir la función de ejemplificación o refuerzo de

una de las tesis o subtesis (generalmente la inmediatamente anterior) sostenidas por la argumentación documental.

La alternancia entre español y guaraní en el enunciado original es extraña. Solo representan la norma en las interacciones áulicas que tienen lugar en la escuela de la comunidad de *Tekoa*. En estos casos, dependiendo del grupo de pertenencia del hablante, prevalecerá una u otra lengua: los maestros (quienes no forman parte del grupo) tienden a hacer un mayor uso del español, mientras que los auxiliares docentes (que por el contrario sí lo hacen) tienden a preferir el guaraní.

A fin de caracterizar el patrón de alternancia para los documentales reivindicacionistas del grupo guaraní, es posible afirmar que guaraní y español alternan en proporciones variables de acuerdo a la incidencia de la territorialidad, lo cual está ligado al peso relativo de actores sociales externos al grupo, por defecto hispanohablantes. El español prevalece en condiciones de contacto intercultural, mientras que el guaraní lo hace en interacciones entre miembros de la comunidad. Generalmente, esta lengua recibe algún tratamiento a fin de hacerla inteligible al espectador, siendo el subtítulo el más usual, el cual a su vez puede o no extenderse al español. Son excepciones recurrentes las canciones, los saludos y las escenas ilustrativas.

Respecto de *Tierra sin mal*, único documental revisionista de este sub-corpus, el panorama lingüístico se presenta mucho más simple. La mayoría de las voces corresponden a la de la comentarista o a alguna de las autoridades citadas, casi siempre del ámbito académico. Se trata de actores sociales que no forman parte de la comunidad, hablantes de español, por lo que esta es la lengua predominante en la película. Puesto que la presencia de la lengua guaraní cumple entre otras funciones la de demostrar la persistencia de la cultura como sustento de argumentos reivindicacionistas, en documentales de este tipo puede verse reducida a un mínimo sin que ello impacte sobre su fuerza argumentativa. Después de todo, de lo que se trata es del pasado de un pueblo y no necesariamente de su persistencia en el presente.

El sub-corpus de documentales centrados en un solo grupo que sigue al guaraní en cantidad es el mapuche, con un total de dos películas: una reivindicatoria observacional (*La nación mapuce*) y otra revisionista interactiva (*Escondidos al oeste del Pichi Leufu*). Sin embargo, pese a sus diferencias, ambos son semejantes en lo lingüístico. Aun cuando en el primero predominan las interacciones endogrupales y en el segundo los entrevistados sean endógenos (con las salvedades hechas anteriormente), la lengua elegida en la mayoría de los casos es el español. Este rasgo, que diferencia netamente a este sub-corpus del anterior, tiene sus causas no tanto en la elección de los hablantes sino en su falta de competencia en la lengua étnica. De acuerdo a lo que los actores sociales indican, sus antepasados han sido renuentes a transmitirles la lengua pese a sus deseos de aprenderla. De allí que, principalmente en *La nación*, solo unos pocos individuos hablen en mapuzugun mientras que el resto hace uso de la lengua solo en saludos breves.

Octubre Pilagá vuelve a presentar un pueblo de la región noreste y, nuevamente, una fuerte presencia de la lengua étnica. En este caso, los hablantes endógenos responden a las preguntas que se les hacen (sea en el marco de una escena interaccional u observacional) optando por la lengua del grupo, independientemente de su género (aunque solo dos entrevistadas son mujeres). Lo que dicen recibe invariablemente subtítulo, aun en aquellos casos en los que optan por hablar íntegramente en, o alternar con, el español. En este caso, la alternancia no se encuentra limitada a un ámbito concreto como sucedía en *Tekoa*. Entre otras cosas, la alternancia con el español es utilizada como recurso para señalar o enfatizar el grupo de pertenencia del hablante cuando se reconstruyen diálogos.

De los documentales pertenecientes al sub-corpus que denominé general, tres son de tipo revisionista. El primero de ellos, *Awka Liwen*, recurre, como *Tierra sin mal*, a la modalidad expositiva y posee una predominancia casi exclusiva del español sobre otras lenguas. De igual forma, lo expuesto se apoya en entrevistas a una serie de especialistas ajenos a la comunidad y, en menor grado y a medida que la argumentación se acerca al presente, a algunos líderes endógenos. Sin embargo, *Awka* se diferencia de *Tierra* y del canon expositivo en general en que el comentarista se presenta recurrentemente frente a la cámara, lo que tiene el efecto de situar su voz. Los otros dos documentales de este tipo, *Diablo, familia y propiedad* y *Crónicas de la gran serpiente*, optan por la modalidad interactiva. *Diablo*, al igual que los anteriores, recurre principalmente a actores sociales ajenos al grupo y en él predomina el español. Por el contrario, *Crónicas* recurre a personajes endógenos. Estos, dependiendo del grupo y en parte de sus preferencias o competencias personales, optan tanto por su lengua étnica como por la de la sociedad englobante. Sus grupos de pertenencia son diversos y, en consecuencia, también lo son las lenguas que presenta el documental. Todas ellas, en conjunto, prácticamente equiparan la presencia del español y, a diferencia de este, son subtituladas.

Sikuris en Punta Corral y *Buenos días Pachamama. Kusiya kusiya* abordan dos ritos particulares mediante una combinación de secuencias observacionales e interactivas. En ambos casos, pese a la fuerte presencia de actores sociales endógenos, el español predomina incluso en las secuencias interactivas. Solo en *Buenos días* aparece brevemente la lengua étnica a través de saludos dirigidos a la Pachamama.

Un peso semejante posee la lengua étnica en el restante documental analizado. *La quimera de los héroes* apenas trata sobre algún tema indígena a través de la relativa especificidad del club de rugby que dirige el protagonista. Centrada absolutamente en un hombre ajeno a la comunidad y con una banda sonora escasa e instrumental, pocas oportunidades quedan para la aparición del q'om, y la lengua estaría completamente ausente si no fuera por la oración de un religioso al comienzo de la película.

En líneas generales, lo expuesto indica, por un lado, que habría en los documentales al menos dos tipos de tratamiento a los que se somete a la lengua étnica a fin de hacerla inteligible al espectador hispanohablante. Estos dos tipos se diferenciarían por la instancia que los provee. Por un lado, es posible hablar de los medios a cargo del hablante. Dentro de este caso se encuentra la repetición y desglose en español por parte del entrevistado de lo que él mismo ha dicho anteriormente utilizando la lengua étnica. Se trata de un recurso escaso, con solo un caso registrado. Por otro lado, se encuentran los mucho más usuales medios que corren por cuenta del realizador. Dentro de estos recursos se encuentra el subtítulado. Por supuesto, la predominancia de este medio en el documental no implica necesariamente que haya sido el predominante durante su realización⁴².

En cuanto al carácter dialógico de los documentales sobre grupos indígenas (véase 3.2), se trata de un género discursivo que se construye en respuesta a ciertos enunciados privilegiados referidos especialmente a situaciones históricas concretas tales como genocidios, desplazamientos de tierras, pobreza, hambruna y negación de la existencia del pueblo representado, entre otras, lo que determina cierta recurrencia temática. En una gran cantidad de casos se argumenta sobre la situación histórica de los diferentes pueblos (por ejemplo, refutando el discurso de “borramiento” que sostuvo la conquista del “desierto”⁴³), su situación actual (al intentar mostrar las características propias de un pueblo y así develar el etnocentrismo de otros enunciados, entre otras operaciones) o una combinación de ambos (sosteniendo que la situación actual de pobreza de cierta comunidad es consecuencia del haber sido despojados de sus tierras en el pasado, entre otras posibilidades).

7. Conclusiones

El análisis realizado sobre los documentales confirma las previsiones iniciales, las cuales indicaban la alternancia entre el español y la lengua del pueblo indígena representado como rasgo esperable para el documental sobre grupos indígenas, así como su variación en relación con una serie de

⁴² De acuerdo con lo expuesto anteriormente (véase 3.1), el documental es el producto de una serie de operaciones realizadas por un equipo a fin de generar una determinada imagen de sí mismo. En el proceso, se aplican una serie de controles sobre la información emitida. De esta forma, aun cuando los entrevistados puedan haber repetido lo dicho en español para hacerlo inteligible, el realizador (que posee el predominio directivo y, por tanto, es quien aplica especialmente estas medidas de control) pudo decidir luego seleccionar solo el fragmento hablado en lengua étnica e incluir la traducción hecha al momento por el hablante como subtítulo a fin de economizar tiempo sin perder la fuerza argumental que provee la presencia de la lengua. Las particularidades del documental en lo que respecta a la delimitación entre regiones hacen que estas posibilidades, de haber tenido lugar, sean inaccesibles al espectador.

⁴³ “La conquista del desierto” es también el nombre del cuadro que puede verse en el anverso del billete argentino de cien pesos, de acuerdo con la información provista por el Banco Central de la República Argentina en su página web (<http://www.bcra.gov.ar/index.asp>). Pese a la letra constitucional, el lugar que ocupa Rosas y su campaña en la iconografía monetaria argentina, así como la relevancia de géneros literarios afines como la gauchesca, son indicadores claros de la importancia conferida a este suceso como “gesta” fundacional y constitutiva de la identidad argentina. Entre los documentales analizados, la “gesta” ocupa un lugar de importancia, especialmente entre los mapuches. Sin embargo, a diferencia del billete, la visión sostenida es completamente opuesta. Para ellos, la campaña es el punto más alto en los intentos de desplazamiento y exterminio de su pueblo llevado a cabo por el blanco.

componentes del proceso comunicativo, tales como la instancia de emisión y recepción, la intencionalidad del documental, el código cinematográfico, el referente y el tipo de escena filmada.

Como el resto de los rasgos del documental, la inclusión de lengua étnica de los sujetos representados responde y es funcional a la intencionalidad del realizador (véase 3.2). Su sola presencia sirve de apoyatura a la argumentación que se desarrolla, por ejemplo, al demostrar que aquellos que no existían durante la conquista del “desierto” no solo siguen existiendo sino que mantienen una cultura y una lengua propia y distinta de las de la sociedad englobante. Su presencia contribuye a la labor de imagen grupal (véase 3.1) al tiempo que confiere a los enunciados de los miembros del grupo un *efecto de autenticidad*⁴⁴. Por un lado, la competencia lingüística sirve como una suerte de credencial de pertenencia grupal, de forma tal que los espectadores puedan adscribir al hablante al grupo indígena en cuestión. Por otro lado, puede suponerse que el uso de la lengua étnica confiere a la voz de ese hablante particular la posibilidad de alzarse como voz grupal. Siendo así, lo dicho es percibido no tanto como su perspectiva individual sino como la perspectiva comunitaria⁴⁵.

No obstante, por valiosa que pueda ser su inclusión, el alcance de la lengua étnica es limitado. Se trata de lenguas centrales cuya comunidad de habla puede no superar la conformada por la comunidad local⁴⁶. Los integrantes de la sociedad englobante difícilmente posean algún grado de competencia en ella⁴⁷. Es a este público al que está dirigido el documental. Es a ellos a quienes se quiere demostrar, como en el caso de *Jurua*, que las tierras que ha prometido ceder la Universidad de La Plata no han sido entregadas a la comunidad que las habita y no a los integrantes de la comunidad afectada, para quienes la causa está presente cotidianamente. En consecuencia, para que la comunicación sea posible, el documental debe estructurarse alrededor de la lengua de la sociedad englobante, sin por ello descuidar la lengua de la comunidad representada, cuya inclusión puede resultar beneficiosa para aumentar la fuerza de la argumentación. Esta coexistencia es, por tanto, característica del tipo de documental abordado.

⁴⁴ Si la presencia de elementos aparentemente accidentales tenían la función de dotar al documental de un *efecto de lo real* (véase nota 7), la presencia de la lengua étnica cumple, entre otras funciones, la de dotar a los enunciados de los miembros de la comunidad indígena de un halo de autenticidad.

⁴⁵ Claro está que para que esto último sea posible, otras voces individuales deben sostener posturas semejantes.

⁴⁶ El término pertenece a Calvet (2005), quien explica el bilingüismo y la desaparición de lenguas a partir de un modelo de ordenamiento jerárquico de lenguas que, por analogía con el ordenamiento planetario, denomina “gravitacional”. Según este modelo, el aprendizaje de segundas lenguas está orientado a lenguas de igual o mayor jerarquía que la materna y solo ocasionalmente a lenguas de menor jerarquía. Debido a la disimetría de poder y alcance lingüístico existente, un hablante de español (lengua hipercéntrica) difícilmente se interese por aprender la lengua guaraní, pero no así a la inversa. Esto le permite al español desempeñarse como lengua común.

⁴⁷ Podría pensarse en un segundo destinatario: otras comunidades indígenas. En este caso, la presencia del español no tendría sentido si por otras comunidades entendemos a aquellas que forman parte del mismo grupo cultural (e.g. una película sobre quechuas para quechuas, como puede llegar a darse en Bolivia). No obstante, tan pronto ampliamos el alcance a otros grupos indígenas diferentes al representado, el español vuelve a adquirir relevancia dado que, aun cuando ya no sea la lengua propia del receptor, sí se mantiene como la lengua que realizador y receptor tienen en común.

En cuanto a los factores que inciden en el patrón de alternancia, lo encontrado reafirma, en primer lugar, la importancia del mantenimiento de la lengua para su aparición en los documentales. Dentro del sub-corpus mapuche, algunos personajes de *La nación* expresan su deseo de haber tenido la posibilidad de aprender la lengua en su niñez y esto se constituye en motivación para luchar por la posesión de las tierras⁴⁸; otros, en *Escondidos*, recuerdan la postura de sus padres y abuelos contra la transmisión de la lengua como un intento de protegerlos contra formas de discriminación y violencia y de mejorar su posición en el nuevo contexto social en que les tocaba vivir. Como consecuencia, el mapuzugun cuenta con una presencia relativamente escasa si se la compara con la del guaraní o el pilagá en sus respectivos sub-corpus.

En segundo lugar, no pareciera ser necesario que el documental se focalice en un grupo en particular para que la lengua étnica tenga un lugar (*Crónicas* es el ejemplo que prueba que un documental puede tratar sobre diferentes grupos e incluir igualmente sus lenguas), pero sí que lo haga en el aspecto cultural en general o en la experiencia vital de los miembros de la comunidad. Cuando el documental se centra en un rasgo particular compartido por varias culturas (un rito en *Buenos días y Sikuris*, por ejemplo) o en la experiencia de un miembro que no forma parte de la comunidad (en el caso de *La quimera*), la lengua étnica tiende a ser desplazada completamente.

En tercer lugar, el análisis realizado ha mostrado la incidencia de una serie de factores que deberán ser tenidos en cuenta en futuras investigaciones. Por un lado, será necesario prever que no solo las canciones, sino también los saludos y las oraciones son géneros primarios que al ser reelaborados pueden verse exentos de tratamiento. Lo mismo sucede con las escenas ilustrativas. Por otro lado, en los documentales de tipo reivindicacionista del sub-corpus guaraní es decisiva la incidencia de la territorialidad en el grado de presencia de esta lengua. En primer lugar, este factor hace referencia al contexto físico del enunciado original: cuando la interacción tuvo lugar en el territorio de la comunidad, las interacciones endogrupales, y por tanto la elección de la lengua étnica, resultan más probables que cuando tuvo lugar en territorios distintos de aquellos en los que se asienta la comunidad. En segundo lugar, se refiere a la existencia de un territorio propio y habitado por la comunidad; de no existir, las interacciones endógeno-exógeno resultarán más frecuentes, lo que puede conducir a la modificación de las pautas de uso lingüístico en favor del español e incluso dificultar la transmisión de la lengua étnica. Es posible que esto también incida en otros grupos de la zona, como ishires y pilagás, los cuales también comparten una fuerte presencia de la lengua étnica en su territorio y una presencia predominante de los hombres sobre las mujeres en escena.

⁴⁸ Nótese que en este argumento la existencia de un territorio propio se constituye en requisito necesario para el mantenimiento cultural. Un personaje mapuche que acompaña la lucha guaraní en *Jurua* sostiene la misma postura.

Por último, es necesario destacar que, a diferencia de lo que ocurre en otros países latinoamericanos, la participación de los propios integrantes de los pueblos originarios en la realización de las películas que los tematizan es todavía incipiente en Argentina. El corpus analizado de alguna manera refleja esto, con solo una de las películas (*Tekoa*) con una participación considerable de la comunidad en las instancias de realización. Es posible que con el pasar de los años esta participación aumente y paralelamente lo haga la presencia y las formas de aparición de las lenguas étnicas en los documentales.

La investigación realizada permite afirmar que en el documental argentino sobre grupos indígenas la lengua étnica se presenta como un elemento identitario importante para los pueblos originarios. Esto se evidencia en el uso que de ella hacen las comunidades que mantuvieron la lengua y en el deseo manifiesto de revitalización lingüística por parte de las que no lo hicieron. Tanto si se trata de un elemento presente como de un elemento ausente, cada comunidad utiliza o remite a la lengua étnica en el proceso de constitución de su imagen (véase 3.1), de forma tal de poder presentarse como distinta en relación a la sociedad englobante y, en base a ello, reclamar el cumplimiento de sus derechos constitucionales. Además, la situación en que se encuentra el mantenimiento de la lengua forma parte de los argumentos esgrimidos para insistir en la necesidad de satisfacción de estos reclamos con el fin de garantizar su continuidad o comenzar su proceso de revitalización.

8. Bibliografía

Amselle, Jean-Loup (1995) “Etnias y Espacios: por una Antropología Topológica”, en Amselle, Jean-Loup y M’Bokolo, Elikia (eds.) *En el Corazón de la Etnia*, EUDEBA, Buenos Aires.

Angora, Juan Pablo (2011) “La imagen en la sociedad contemporánea. Notas sobre el espectáculo, la resistencia audiovisual y el nuevo cine argentino”, *Question*, Vol. 1, N°21, disponible en perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/708/611 (consulta del 05/04/2012).

Ardèvol Piera, Elisenda (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, formato electrónico de la autora disponible en cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina.../ardevol_tesis.pdf (consulta del 20/04/2012).

Arreaza Camero, Emperatriz (1997) “Auto-representación de la mujer indígena en el cine canadiense”, *Omnia*, Vol. 3, N°1, junio de 1997, disponible en <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/omnia/article/viewFile/5238/5086> (consulta del 09/03/2012).

Auer, Peter (1995) “The pragmatics of code-switching: A sequential approach”, en Milroy, Lesley y Muysken, Pieter (eds.) *One speaker, two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, University of Cambridge, Cambridge, pp. 115–135.

Auer, Peter (ed.), (1998) *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, Londres-Nueva York.

- Azevedo, Milton (2004) "Implicaciones pedagógicas de la representación literaria de la variación lingüística en español", *Hispania*, Vol. 87, N° 3:464-475.
- Bajtín, Mijaíl (2011 [1979]) "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la Creación Verbal*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, pp. 245-290.
- Banco Central de la República Argentina, <http://www.bcra.gov.ar/index.asp> (8/4/2012).
- Barreras, Luís (2008) "Nuevo Cine Argentino: Transformaciones, representaciones y economía de un fenómeno sociocultural", en *Actas del IX Congreso Latinoamericano de Investigación de la Comunicación*, disponible en www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas (consulta del 10/04/2012).
- Barrios, Graciela (2008) *Etnicidad y lenguaje*, Universidad de la República, Montevideo.
- Barthes, Roland (1972) "El efecto de lo real", en Lukacs, George, Adorno, Theodor y otros, *Polémica sobre el realismo*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, pp. 141-155.
- Barthes, Roland (1986[1982]) "El mensaje fotográfico", en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, pp. 11-27.
- Belazi, Heidi *et al.* (1994) "Code-switching and X-bar theory. The functional head constraint", *Linguistic Inquiry*, N°25:221-237.
- Bentahila, Abdelâli y Davies, Eirlys (1983) "The syntax of Arabic-French code-switching", *Lingua*, N°59:301-330.
- Bhatt, Rakesh (1997) "Code-switching, constraints, and optimal grammars", *Lingua*, N°102:223-251.
- Brown, Penelope (2004) "Linguistic Politeness", en Ammon, Ulrich *et al.*, *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo I, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, pp. 1410-1415.
- Calvet, Louis-Jean (2005 [1974]) *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Camargo Fernández, Laura (2012) "Reseña: 'Constructing inequality in multilingual classrooms'. Martín Rojo, Luisa. New York, Mouton de Gruyter, 2010", *Lengua y migración*, N°4:99-107.
- Carreño, Gastón (2005) "Pueblos Indígenas y su Representación en el género documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, N°9:85-94.
- Carreño, Gastón (2006) "Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 11, N°1:33-43.
- Carreño, Gastón (2007) *Miradas y Alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual*, Tesis Magistral, Universidad de Chile, disponible en http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/37098344.html (consulta del 04/03/2012).
- Castamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo (2008) *Las cosas del decir*, Ariel, Barcelona.
- Chan, Brian Hok-Shing (2003) "Aspects of the syntax, production and pragmatic of code-switching: Cantonese and English", Peter Lang, Nueva York.
- Clyne, Michael (2003) *Dynamics of language contact: English and immigrant languages*, Cambridge University Press, Cambridge.

Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, <http://www.clacpi.org/> (consulta del 5/2/2012).

Di Sciullo *et al.* (1986) “Government and code-mixing”, *Journal of Linguistics*, N°22:1-24.

Di Tullio, Ángela (2006) “Organizar la lengua, normalizar la escritura”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. V, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 543-580.

Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de Chaco, <http://festivaldecineindigenaenchaco.blogspot.com.ar/2012/06/5to-festival-de-cine-indigena-2012.html> (consulta del 8/6/2012).

Flores, Carlos (2005) “Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con viderastas maya-q’eqchi’ de Guatemala”, *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, diciembre, año/vol. III, N°2:7-20.

Fontanella de Weinberg, María Beatriz (1987) *El Español Bonaerense. Cuatro Siglos de Evolución Lingüística (1580-1980)*, Hachette, Buenos Aires.

Gadet, François (2004) “Research on Sociolinguistic Style”, en Ammon, Ulrich *et al.*, *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo II, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, pp. 1353-1360.

Gal, Susan (1988) “The political economy of code choice”, en Heller, Monica (ed.) *Codeswitching: Anthropological and sociolinguistic perspectives*, Mouton de Gruyter, Nueva York, pp. 245-264.

Gardner-Chloros, Penelope y Finnis, Katerina (2004) “Assumptions behind grammatical approaches to code-switching: When the blue print is a red herring”, *Transactions of the Philological Society*, N°102:103-129.

Garrido, José Ángel (2003) *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona.

Goffman, Erving (1995 [1981]) *Forms of talk*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

Goffman, Erving (2006 [1963]) *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Goffman, Erving (2006 [1974]) *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Consejo de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

Goffman, Erving (2009 [1959]) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2004) “Ficcionalización y desnaturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba, pp. 63-70.

Grisolia, María Belén (2010) “Los solapamientos en la conversación como índices del acercamiento interpersonal en la variedad rioplatense de español”, en Castel, Víctor y Cubo de Severino, Liliana (eds.) *La renovación de la palabra en el bicentenario de la Argentina. Los colores de la mirada lingüística*, Universidad de Cuyo, Mendoza, pp. 613-618.

Gumperz, John (en colaboración con Jan-Petter Blom) (1971) "Social meaning in linguistic structures: Code-switching in Norway", en Gumperz, John, *Language in Social Groups. Essays by John J. Gumperz*, Stanford University Press, Stanford, pp. 274-310.

Gumperz, John (1982) *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Nueva York.

Heller, Monica (1988) "Strategic ambiguity: Codeswitching in the management of conflict", en Heller, Monica (ed.) *Codeswitching: Anthropological and sociolinguistic perspectives*, Mouton de Gruyter, Nueva York, pp. 79-98.

Hipperdinger (2001) *Integración y adaptación de transferencias léxicas. Contribución al estudio del contacto lingüístico en el español bonaerense*, EdiUNS, Bahía Blanca.

Julián, Gisele (2010) "Percepciones de la (des)cortesía en instituciones de atención al público en el español bonaerense: la comunidad de Bahía Blanca", en Castel, Víctor y Cubo de Severino, Liliana (eds.) *La renovación de la palabra en el bicentenario de la Argentina. Los colores de la mirada lingüística*, Universidad de Cuyo, Mendoza, pp. 681-691.

Kaul de Marlangeon, Silvia (2009) "Estereotipo y descortesía en chistes étnicos. Aplicación a los relativos a las comunidades española y argentina", *Acta Universitatis Stockholmiensis. Romanica Stockholmiensia*, Vol. 27:178-190.

Kruger, Clara (2010) "Un recorrido bibliográfico por el cine argentino", *Revista Imagofagia*, N°2, disponible en http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=110%3Aun-recorrido-bibliografico-por-el-cine-argentino&catid=35&Itemid=71 (consulta del 16/11/2011).

León Jiménez, Raquel (2003) *Identidad multilingüe. El cambio de código como símbolo de la identidad en la literatura chicana*, Universidad de La Rioja, Logroño.

Lusnich, Ana Laura (2005) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires.

MacSwan, Jeff (1999a) *A minimalist approach to intrasentential code switching*, Garland, Nueva York.

MacSwan, Jeff (1999b) *A minimalist approach to intrasentential code switching: Spanish-Nahuatl bilingualism in Central Mexico*, Routledge, Londres-Nueva York.

Madera, Mónica (1999) "Identidad de grupo y funciones de la lengua en el análisis de la desaparición o mantenimiento de una lengua", en Herzfeld, Anita y Lastra, Yolanda (eds.) *Las causas sociales de la Desaparición y del Mantenimiento de las Lenguas en las Naciones de América*, Universidad de Sonora, Hermosilla, pp. 137-149.

Mahootian, Shahrzad (1993) *A null theory of code switching*, Tesis doctoral, Northwestern University, Chicago.

Manghi, Dominique (2008) "Jungbluth, K. & Meierkord, C. (Eds.) (2007) Identities in migration context" (reseña), *Revista Signos*, N°41(68):461-466.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (2004) *Un diccionario de films argentinos (1996-2002)*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (2005) *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

- Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (2010) *Un diccionario de films argentinos (2003-2009)*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- Montes del Castillo, Angel (2001) “Films etnográficos. La construcción audiovisual de las «otras culturas»”, *Comunicar*, marzo, N°16:79-87.
- Muysken, Pieter (1995) “Code-switching and grammatical theory”, en Milroy, Lesley y Muysken, Pieter (eds.) *One speaker, two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, University of Cambridge, Cambridge, pp. 177–198.
- Muysken, Pieter (2000) *Bilingual Speech: A typology of code-mixing*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Myers-Scotton, Carol (1993a) *Duelling Languages: Grammatical structure in codeswitching*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- Myers-Scotton, Carol (1993b) *Social Motivation for Codeswitching. Evidence from Africa*, Clarendon Press, Oxford.
- Myers-Scotton, Carol (1997) *Duelling Languages: Grammatical structure in codeswitching*, 2° ed. corregida, Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- Myers-Scotton, Carol (2002) *Contact linguistics: Bilingual encounters and grammatical outcomes*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- Myers-Scotton, Carol y Jake, Janice (2000) “Four types of morpheme: Evidence from aphasia, code switching and second-language acquisition”, *Linguistics*, N°33:981-1024.
- Nichols, Bill (1997 [1991]) *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.
- Paz Bajas, María (2005) “Una mirada al video indígena latinoamericano. Entrevista a Analía Córdova”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, N°5, disponible en http://www.antropologiavisual.cl/amalia_cordova.htm (consulta del 21/02/2012)
- Ping, Li (1996) “Spoken word recognition of code-switched words by Chinese-English bilinguals”, *Journal of Memory and Language*, N°35:757-774.
- Poplack, Shana (1980) “Sometimes I’ll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Towards a typology of code-switching”, *Linguistics*, N°18:581-618.
- Poplack, Shana y Meechan, Marjory (1995) “Patterns of language mixture: Nominal structure in the Wolof-French and Fongbe-French bilingual discourse”, en Milroy, Lesley y Muysken, Pieter (eds.) *One speaker, two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, University of Cambridge, Cambridge, pp. 199–232.
- Re, Valeria y Moguillansky, Marina (2006) “La crítica cinematográfica. Un pacto con el nuevo cine argentino”, *Question*, Vol. 1, N°12, disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/305/241> (consulta del 02/04/2012).
- S/A (2011) “1° Muestra de Cine Indígena BAIn 2011 en el Centro Cultural de la Cooperación”, *El intransigente*, 11 de noviembre de 2011, edición en línea disponible en <http://www.elintransigente.com/notas/2011/11/11/muestra-indigena-centro-cultural-cooperacion-111299.asp> (consulta del 7/2/2012).

S/A (2011) “Con películas y paneles inició el Primer Festival de Cine Indígena en Patagonia, 8300web *Cooperativa de Trabajo de la Comunicación*, 11 de octubre de 2011, disponible en <http://www.8300.com.ar/2011/10/11/las-actividades-del-festival-de-cine-indigena-en-patagonia/> (consulta del 7/2/2012).

Sankoff, David y Poplack, Shana (1981) “A formal grammar for code-switching”, *Papers in Linguistics*, N°14:3-45.

Schiffrin, Deborah (2004) “Discourse Analysis and Conversation Analysis”, en Ammon, Ulrich *et al.*, *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo I, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, pp. 88-99.

Schiwy, Freya (2005) “La otra mirada. Video indígena y descolonización”, *Miradas. Revista del Audiovisual*, N°8, disponible en http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=284&Itemid=48 (consulta del 21/02/2012).

Sebba, Mark y Wotton, Tony (1998) “We, they and identity: Sequential versus identity-related explanation in code-switching”, en Auer, Peter (ed.) *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, Londres-Nueva York.

Swigart, Leigh (1992) “Women and language choice in Dakar: A case of unconscious innovation”, *Women and Language*, N°15:11-20.

Tannen, Deborah (2004) “Interactional Sociolinguistics”, en Ammon, Ulrich *et al.*, *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo I, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, pp. 76-88.

Toledo Vega, Gloria (2012) *Adquisición pragmática en aprendientes de español como lengua extranjera*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1114> (consulta del 10/09/2012).

Toribio, Almeida Jaqueline (2001) “Accesing bilingual code-switching competence”, *International Journal of Bilingualism*, N°5:403-436.

Toribio, Almeida Jaqueline *et al.* (2005) “Perseverative phonetic effects in bilingual code-switching”, en Gess, R. y Rubin, E. (eds.) *Theoretical and experimental approaches to Romance linguistics*, John Benjamins, Filadelfia.

Treffers-Daller, Jeanine (1991) “Towards a uniform approach to code-switching and borrowing”, en *Papers for the Workshop on Constraints, Conditions and Models*, European Science Foundation, Estrasburgo, pp. 259-279.

Wei, Li (1998) “The ‘why’ and ‘how’ questions in the analysis of conversational code-switching”, en Auer, Peter (ed.), *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, Londres-Nueva York.

Wei, Li (2002) “‘What do you want me to say?’ On the conversation analysis approach to bilingual interaction”, *Language in Society*, N°31:159-180.

Wei, Li (2005) “‘How can you tell?’ Towards a common sense explanation of conversational code-switching”, *Journal of Pragmatics*, N°37:375-389.

Weinreich, Uriel (1964 [1953]) *Languages in contact. Findings and problems*, Mouton, Londres.

Woolard, Kathryn (1988) "Code-switching and comedy in Catalonia", en Heller, Monica (ed.) *Codeswitching: Anthropological and sociolinguistic perspectives*, Mouton de Gruyter, Nueva York, pp. 53-76.

9. Filmografía

Aiello, Mariano y Hille, Kristina (2010) *Awka Liwen. Rebelde amanecer*.

Arcella, Dario (2011) *Crónicas de la gran serpiente*.

Arroz, Alejandro (2002) *Sikuris en Punta Corral*.

Cano, Natalia (2011) *Escondidos al oeste del Pichi Leufu*.

Cesatti, Rodolfo (2008) *Jurua. Hombres de hierro*.

Krichman, Fernando (1999) *Diablo, familia y propiedad. Los crímenes del ingenio Ledesma*.

Kuten, Irene, Camiletti, Marcelo y Tomasevic, Diego (2008) *Buenos días Pachamama. Kusiya, kusiya*.

Maio, Mabel y González, Franca (2002) *Tierra sin mal*.

Mapelman, Valeria y Cox, Philip (2006) *Mbya. Tierra en rojo*.

Mapelman, Valeria (2010) *Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio*.

Noriega, Fernando y Tekoa Arandu (2005) *Tekoa Arandu. Comunidad de la sabiduría*.

Riposati, Lorena (2006) *Yaipota Ñande Igüi: queremos nuestra tierra*.

Rosenfeld, Daniel (2003) *La quimera de los héroes*.

Quattrini, Fausta (2008) *La nación mapuce*.

Anexo

Mbya. Tierra en rojo

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Expositiva	Endo	Masculino	Guaraní	Subtitulado	6	148'	
Interaccional	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	11	376'	
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	2	49'	
	Endo	Masculino	Guaraní	Subtitulado	2	110'	
	Endo	Masculino	Alternancia G-E	Subtitulado	2	74'	
	Exo	Masculino	Español	Subtitulado	3	70'	
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	4	153'	
	Exo	Femenino	Español	Subtitulado	5	108'	
Observacional	Endo-Endo	Masculinos	Guaraní	Subtitulado	14	361'	
	Endo-Endo	Masculinos	Guananí	Ninguno	1	15'	
	Endo-Endo	Masculinos	Español	Subtitulado	3	30'	
	Endo-Endo	Femeninos	Guaraní	Subtitulado	3	67'	
	Endo-Endo	Mixto	Guaraní	Subtitulado	13	471'	
	Endo-Endo	Mixto	Guaraní	Ninguno	5	56'	Voces superpuestas.
	Endo-Endo	Mixto	Español	Subtitulado	1	22'	Apuestas, valores numéricos. Voces superpuestas.
	Endo-Exo	Masculinos	Español	Subtitulado	9	322'	
	Endo-Exo	Masculinos	Español	Ninguno	4	139'	El hablante es endógeno.
	Endo-Exo	Masculinos	Español subt. (Endo) y no subtulado (Exo)		1	19'	
	Endo-Exo	Masculinos	Español (Endo) y guaraní (Exo) subtulado.		1	16'	Ambos recitan una oración.
	Endo-Exo	Mixto	Español	Subtitulado	6	299'	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	4	61'	El hablante es exógeno.
Endo-Exo	Mixto	Guaraní	Ninguno	1	9'	Saludo.	
			Guaraní	Ninguno	2	146'	Canción.
			Español	Ninguno	1	45'	Canción.

Tekoa Arandu. Comunidad de la sabiduría

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones	
Interaccional	Endo	Masculino	Guaraní	Subtitulado	30	1055'		
	Endo	Masculino	Guaraní	Ninguno	8	77'	En "serie de los nombres".	
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	1	11'		
	Endo	Femenino	Guaraní	Subtitulado	4	107'	Personaje marginal/atípico dentro de la comunidad.	
	Endo	Femenino	Guaraní	Ninguno	1	9'	En "serie de los nombres".	
	Exo	Femenino	Español	Ninguno	4	73'		
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	5	137'		
	Exo	Mixto	Español	Ninguno	1	59'	Entrevista conjunta a los maestros de la escuela.	
Observacional	Endo-Endo	Masculinos	Guaraní	Subtitulado	4	23'		
	Endo-Endo	Femeninos	Guaraní	Subtitulado	1	169'		
	Endo-Endo	Mixto	Guaraní	Subtitulado	23	1155'		
	Endo-Endo	Mixto	Guaraní	Ninguno	2	70'	Voces superpuestas.	
	Endo-Endo	Mixto	Alternancia guaraní (subt.) – español.		2	200'	Auxiliares docentes enseñando.	
	Endo-Exo	Mixto	Alternancia guaraní (subt.) – español.		3	88'	Maestros enseñando.	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	4	242'		
	Endo-Exo	Mixto	Español	Subtitulado	1	2'	Ruido en el canal.	
				Guaraní	Subtitulado	3	265'	Canción.
				Guaraní subt. (1º vez) y sin subt. (repeticiones)		1	146'	Canción.
			Español	Ninguno	1	22'		

Jurua. Hombres de hierro

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Exposicional	Exo	Femenino	Español	Subtitulado	1	54'	Introducción. Explicación del significado de "Jurua".
Interaccional	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	15	370'	
	Exo	Masculino	Español	Subtitulado	2	14'	
	Exo	Femenino	Español	Subtitulado	2	56'	
Observacional	Endo-Endo	Masculinos	Guaraní	Subtitulado	5	366'	
	Endo-Endo	Masculinos	Español	Subtitulado	1	11'	
	Endo-Endo	Mixto	Guaraní	Subtitulado	2	78'	
	Endo-Endo	Mixto	Guaraní	Ninguno	1	3'	Saludo.
	Endo-Endo	Mixto	Español	Subtitulado	1	1'	
	Endo-Exo	Masculinos	Español	Subtitulado	8	264'	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Subtitulado	22	467'	
	Exo-Exo	Masculinos	Español	Subtitulado	2	23'	
	Exo-Exo	Mixto	Español	Subtitulado	3	116'	
	Exo-Exo	Femeninos	Español	Ninguno	1	7'	Dos mujeres cocinando.
			Guaraní	Ninguno	1	10'	Canción.
			Q'om	Ninguno	1	109'	Canción.
			Español	Ninguno	7	349'	Canción.

Yaipota Ñande Igüi. Queremos nuestra tierra

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Interactiva	Endo	Femenino	Español	Ninguno	22	820'	
	Endo	Femenino	Español	Subtitulado	6	222'	
	Endo	Femenino	Guaraní	Subtitulado	1	27'	
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	29	727'	
	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	2	40'	
	Endo	Masculino	Guaraní	seguido de explicación en español.	1	69'	
	Endo	Mixto	Español	Ninguno	1	43'	
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	24	545'	
	Exo	Masculino	Español	Subtitulado	1	30'	
Observacional	Exo	Femenino	Español	Ninguno	45	66'	
	Endo-Endo	Mixto	Español	Ninguno	1	59'	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	5	168'	
	Exo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	1	14'	
	Exo-Exo	Mixto	Inglés	Ninguno	1	16'	Protesta ambientalista en Estados Unidos.
			Español	Ninguno	5	287'	Canción.

Tierra sin mal

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciado	Duración	Observaciones
Expositiva	Exo	Femenino	Español	Ninguno	41	601'	
Interactiva	Exo	Masculino	Español	Ninguno	49	1352'	
	Exo	Femenino	Español	Ninguno	4	96'	
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	6	136'	
			Latín	Ninguno	11	512'	Canción.
			Guaraní	Ninguno	2	32'	Canción.

La nación mapuce

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Expositiva	Endo	Femenino	Mapuzugun	Subtitulado	2	114'	Primeras escenas de la película.
Interaccional	Endo	Masculino	Español	Ninguno	3	63'	
	Endo	Mujer	Español	Ninguno	1	4'	
	Endo	Mixto	Español	Ninguno	2	163'	
	Exo	Hombre	Español	Ninguno	2	98'	
Observacional	Endo-Endo	Femeninos	Español	Ninguno	4	67'	
	Endo-Endo	Mixto	Español	Ninguno	36	1756'	
	Endo-Endo	Mixto	Mapuzungun	Subtitulado	2	118'	En ceremonias.

	Endo-Endo	Mixto	Alternancia mapuzugun (con y sin subtítulo) - español		1	64'	
	Endo-Endo	Mixto	Alternancia mapuzugun (sin subtítulo) - español		1	43'	Lo dicho en mapuzugun corresponde a un extenso saludo.
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	12	791'	
		Masculinos	Español	Ninguno	1	3'	
			Mapuzugun	Ninguno	5	154'	Cantos a cargo de hablantes endógenos. En ceremonias.
			Mapuzugun	Ninguno	7	153'	Vitreo.
			Mapuzugun	Subtitulado	2	17'	Vitreo.

Escondidos al oeste del Pichi Leufu

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Expositiva	Endo	Femenino	Alternancia mapuzugun – español (sin tratamiento)		1	29'	En español solo dos palabras al final.
Interactiva	Endo	Femenino	Español	Ninguno	28	930'	
	Endo	Femenino	Español	Subtitulado	7	256'	El hablante es un adulto mayor.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	15	367'	
	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	5	256'	El hablante es un adulto mayor.
	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	6	233'	El hablante es un niño. Recita versos del Martín Fierro.
Observacional	Endo-Endo	Masculinos	Mapuzugun	Ninguno	1	7'	Actuación.
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	2	45'	Actuación. Hablante exógeno en televisión.
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	2	68'	
	Exo-Exo	Femeninos	Español	Ninguno	1	4'	Actuación.
	Exo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	2	115'	Actuación.
				Mapuzugun	Ninguno	5	242'
			Español	Ninguno	1	56'	Payada.

Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Expositiva	Exo	Femenino	Español	Ninguno	17	502'	
Interactiva	Exo	Masculino	Español	Ninguno	2	81'	
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	5	62'	
	Exo	Masculino	Español	Ninguno a subtítulo	1	19'	
	Exo	Femenino	Español	Ninguno	4	56'	
	Endo	Femenino	Alternancia pilagá subtítulo – español subtítulo		1	10'	
	Endo	Femenino	Pilagá	Subtitulado	4	87'	
	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	11	324'	
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	3	85'	Deícticos espaciales acompañados de gestos.
	Endo	Masculino	Alternancia pilagá subtítulo – español con y sin subtítulos		2	115'	El español sin subtítulos corresponde a lo dicho anteriormente, sea en lengua pilagá o española.
	Endo	Masculino	Alternancia pilagá – español subtítulos		1	186'	
	Endo	Masculino	Pilagá	Subtitulado	9	423'	
Interactiva a observacional	Endo(-Exo)	Masculinos	Alternancia pilagá – español subtítulos y español sin subtítulos		1	88'	El entrevistado comienza mirando a la cámara, pero luego continúa hablando a los otros actores sociales exogrupales presentes.

							Hacia el final interviene el líder del equipo de antropología forense. A diferencia del hablante endógeno, su español no recibe tratamiento alguno.
Observacional	Endo-Endo	Masculinos	Pilagá	Subtitulado	2	80'	
	Endo-Endo	Masculinos	Pilagá	Ninguno	1	9'	
	Endo-Endo	Masculinos	Pilagá	Ninguno	1	35'	Plegarias. Voces superpuestas.
	Endo-Exo	Masculinos	Pilagá	Subtitulado	7	185'	El hablante es endógeno.
	Endo-Exo	Masculinos	Español	Ninguno	3	114'	
	Endo-Exo	Masculinos	Alternancia pilagá español	subtitulados	– 2	86'	El hablante es endógeno.
	Endo-Exo	Masculinos	Alternancia pilagá español	subtitulados	– 1	26'	Solo habla un actor endógeno. En español cita lo dicho por un gendarme.
	Endo-Exo	Masculinos	Alternancia pilagá con subtítulos	– español con y sin subtítulos	1	87'	El hablante es endógeno. El español subtitulado corresponde a la cita de lo dicho por un gendarme, aunque luego lo vuelve a citar en pilagá. El español sin subtítulos corresponde a una frase breve sobre el final.
	Endo-Exo	Masculinos	Español	Subtitulado	2	15'	El hablante es endógeno.
	Endo-Exo	Masculinos	Español	Ninguno	2	16'	O solo habla un actor exógeno o lo hace un actor endógeno con déicticos espaciales acompañados de gestos.
	Endo-Exo	Masculinos	Español con subtítulos (exo) y sin subtítulos (endo)		1	12'	El enunciado del hablante endógeno se constituye únicamente de déicticos espaciales acompañados de gestos.
	Endo-Exo	Masculinos	Español con y sin subtítulos		1	9'	El hablante es endógeno. Se lo subtitula en todo momento salvo cuando utiliza déicticos espaciales acompañados de gestos.
	Endo-Exo	Masculinos	Español sin subtítulos (exo) y pilagá con subtítulos (endo)		1	63'	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	3	77'	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Subtitulado	1	36'	El hablante es endógeno.
	Exo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	5	174'	
			Pilagá	Ninguno	5	349'	Canción.
			Español	Ninguno	2	143'	Canción religiosa a cargo de endógenos.

Sikuris en Punta Corral

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Interactiva	Endo*	Masculino	Español	Ninguno	38	1092'	
	Endo*	Masculino	Español	Subtitulado	4	112'	
Observacional	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	8	342'	
			Español	Ninguno	4	209'	Canción.

Buenos días Pachamama. Kusiya, kusiya

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Expositiva	Exo	Masculino	Español	Ninguno	21	293'	
	Exo	Femenino	Español	Ninguno	19	149'	Personificación de

							la Pachamama.
Interactiva	Endo	Masculino	Español	Ninguno	15	388'	
		Femenino	Español	Ninguno	13	289'	
Observacional	Endo-Endo	Mixto	Español	Ninguno	6	106'	
	Endo-Endo	Masculinos	Español	Ninguno	2	21'	
	Endo-Endo	Femeninos	Español	Ninguno	1	6'	
	Endo-Pachamama	Femenino	Español	Ninguno	24	244'	
	Endo-Pachamama	Masculino	Español	Ninguno	5	61'	
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	19	374'	
	Endo-Exo	Mixto	Alternancia español – quechua sin tratamiento		2	95'	Hablante endógeno. Quechua solo en saludos hacia la Pachamama.
			Español	Ninguno	7	135'	Canción.

Diablo, familia y propiedad. Los crímenes del ingenio Ledesma

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Interaccional	Exo	Femenino	Español	Ninguno	63	1838'	
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	53	1321'	
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	4	98'	Tapiete.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	2	58'	Chiriguana.
	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	1	15'	Chiriguana.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	1	7'	Wichi.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	1	46'	Wichi.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	1	22'	Toba.
	Endo	Masculino	Español	Subtitulado	1	17'	Ava-Guaraní.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	2	27'	Guaraní.
Observacional	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	2	38'	Recitado.
	Endo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	4	208'	
	Exo-Exo	Femeninos	Español	Ninguno	2	25'	
	Exo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	1	21'	Voces superpuestas.
			Español	Ninguno	6	244'	Canción.
			Chorote	Ninguno	12	274'	Canción.

La quimera de los héroes

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Interactiva	Exo	Masculino	Español	Ninguno	8	72'	
Observacional	Exo-Endo	Masculinos	Español	Ninguno	23	1128'	
	Exo-Endo	Masculinos	Alternancia español – q'om sin tratamiento		1	60'	Hablante endógeno. El q'om corresponde a las plegarias de un religioso en un funeral.
	Exo-Endo	Mixto	Español	Ninguno	1	27'	
	Exo-∅	Masculino	Español	Ninguno	3	120'	
	Exo-perro	Masculino	Español	Ninguno	1	52'	
	Exo-Exo	Masculinos	Español	Ninguno	6	384'	
	Exo-Exo	Mixto	Español	Ninguno	3	75'	
	Exo-Exo	Mixto	Español e inglés sin tratamiento		1	35'	Los enunciados en inglés se escuchan a través de un televisor encendido.

Crónicas de la gran serpiente

Modalidad	Pertenencia	Género	Lengua	Tratamiento	Enunciados	Duración	Observaciones
Expositiva	Exo	Masculino	Español	Ninguno	11	251'	
Interaccional	Endo	Masculino	Wichi	Subtitulado	2	59'	Wichi.
	Endo	Femenino	Wichi	Subtitulado	5	131'	Wichi.
	Endo	Masculino	Inglés	Subtitulado	9	315'	Lakota.
	Endo	Masculino	Lakota	Ninguno	1	15'	Lakota.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	10	176'	Quechua/Colla/Aymará.
	Endo	Masculino	Zamuco	Subtitulado	5	321'	Ishir (Paraguay).
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	5	94'	Ishir (Paraguay).

	Endo	Femenino	Español	Ninguno	3	81'	Quechua (Bolivia).
	Endo	Masculino	Aymará	Subtitulado	4	91'	Quechua-Aymará (Potosí-Bolivia).
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	1	22'	Quechua-Aymará (Potosí-Bolivia).
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	3	74'	Toba.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	1	58'	Mapuche.
	Endo	Femenino	Español	Ninguno	2	22'	Mapuche.
	Endo	Masculino	Español	Ninguno	6	148'	Diaguita.
	Endo	Femenino	Español	Ninguno	1	19'	Colla.
Observacional	Endo-Endo	Masculinos	Español	Ninguno	3	51'	Quechua/Colla/Aymará.
	Endo-Endo	Mixto	Español	Ninguno	2	28'	Diaguita.
	Endo-Endo	Mixto	Latín	Ninguno	1	4'	En iglesia.
<i>Material audiovisual de archivo - Citación</i>							
	Endo	Masculino	Shelknam	Subtitulado	1	132'	Grabación de relato cosmogónico.
	Exo	Masculino	Español (peninsular)	Ninguno	12	206'	Lectura de crónicas del descubrimiento y la conquista de América.
	Exo	Masculino	Español (peninsular)	Ninguno	3	93'	Lectura de documentos sobre la condena y castigo de Tupac Amaru.
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	3	83'	Noticias televisivas.
	Exo	Masculino	Español	Ninguno	1	13'	Lectura de declaraciones del jefe de policía de Tierra del Fuego de 1897.
	Endo	Masculino	Mapuche	Subtitulado	3	86'	Historias mapuches.
	Exo	Masculino	Inglés	Subtitulado	1	47'	Grabación de Darwin en Chile.
	Exo	Masculino	Inglés	Subtitulado	1	35'	Lectura de declaraciones de un jefe seattle de la década del '60.
			Zamuco	Ninguno	7	294'	Canción.
			Wichi	Ninguno	2	99'	Canción.
			Quechua	Ninguno	1	39'	Canción.

Índice

0. INTRODUCCIÓN	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
1. DELIMITACIÓN DEL CINE DOCUMENTAL Y CONSTITUCIÓN DEL CORPUS ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.	
1.1. El cine documental frente al cine etnográfico	¡Error! Marcador no definido.
1.2. Constitución del corpus.....	¡Error! Marcador no definido.
2. ANTECEDENTES	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3. MARCO TEÓRICO	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
3.1. El documental como labor de imagen	¡Error! Marcador no definido.
3.2. El documental como enunciado	¡Error! Marcador no definido.
3.3. Cambio de código como elección no marcada.....	¡Error! Marcador no definido.
4. VARIABLES LIGADAS AL PATRÓN DE ALTERNANCIA	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
4.1. La instancia de emisión	¡Error! Marcador no definido.
4.2. La instancia de recepción (contexto de exhibición):.....	¡Error! Marcador no definido.
4.3. La intencionalidad del enunciado.....	¡Error! Marcador no definido.
4.4. El código cinematográfico	¡Error! Marcador no definido.
4.5. El referente	¡Error! Marcador no definido.
4.6. El género original de los enunciados absorbidos	¡Error! Marcador no definido.
5. ANÁLISIS	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
5.1. Sub-corpus guaraní	¡Error! Marcador no definido.
5.1.1. <i>Mbya. Tierra en rojo</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.1.2. <i>Jurua. Hombres de hierro</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.1.3. <i>Tekoa Arandu. Comunidad de la sabiduría</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.1.4. <i>Yaipota Ñande Igüi. Queremos nuestra tierra</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.1.5. <i>Tierra sin mal</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.2. Sub-corpus mapuche.....	¡Error! Marcador no definido.
5.2.1. <i>La nación mapuce</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.2.2. <i>Escondidos al oeste del Pichi Leufu</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.3. Sub-corpus pilagá.....	¡Error! Marcador no definido.
5.3.1. <i>Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.4. Sub-corpus general	¡Error! Marcador no definido.
5.4.1. <i>Awka Liwen. Rebelde amanecer</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.4.2. <i>Sikuris en Punta Corral</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.4.3. <i>Buenos días Pachamama. Kusiya, kusiya.</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.4.4. <i>Diablo, familia y propiedad. Los crímenes del ingenio Ledesma</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.4.5. <i>La quimera de los héroes</i>	¡Error! Marcador no definido.
5.4.6. <i>Crónicas de la gran serpiente</i>	¡Error! Marcador no definido.
6. RESULTADOS	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

7. **CONCLUSIONES**.....;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
8. **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.....;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
9. **FILMOGRAFÍA**;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.