

UN ACERCAMIENTO TEÓRICO-LINGÜÍSTICO AL DOCUMENTAL ARGENTINO SOBRE GRUPOS INDÍGENAS¹

A theoretical-linguistic approach to argentinian documentary about indigenous groups

MATÍAS R. CANOVA

Universidad Nacional del Sur

matias_canova@hotmail.com

Resumen

El documental sobre grupos indígenas presenta una problemática que le es particular: la de la alternancia de lenguas. Mientras que la lengua étnica sirve a los fines de la argumentación desarrollada y a la construcción de la imagen grupal, el español es necesario para su inteligibilidad por parte de su público potencial. El presente trabajo ofrece un marco teórico adecuado para el estudio de esta problemática, en el cual, en primer término, se caracteriza a los documentales sobre grupos indígenas como un caso de alternancia de lenguas como elección no marcada (Myers-Scotton 1993b) y, en segundo lugar, se introducen las variables que inciden en el patrón de alternancia.

Palabras clave: Teoría lingüística; alternancia de lenguas; cine documental.

Recibido
22/1/13
Aceptado
15/3/13

1 El presente trabajo constituye un refinamiento ulterior del marco teórico empleado en la realización de mi tesina de grado (Canova 2012). En aquel trabajo, empleé satisfactoriamente una propuesta semejante para analizar la alternancia de lenguas en el cine documental sobre grupos indígenas de Argentina posterior a 1986. Potencialmente, el andamiaje teórico presente puede utilizarse para abordar otras cinematografías de otros períodos e, incluso, otros países.

Abstract

The documentary about indigenous groups presents a particular problematic: language alternation. While the ethnic tongue serves to the argumentation and the construction of the group image, Spanish is necessary for the documentary to be intelligibility to its potential audience. The present paper offers a theoretical frame for the study of this subject. In order to achieve it, documentary about indigenous groups is characterized as a case of language alternation as an unmarked choice (Myers-Scotton 1993b) and, afterwards, variables which impact on the alternation pattern are introduced.

Key Words: Linguistic theory; language alternation; documentary films.

1. 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. Particularmente, mi intención es proponer un marco teórico adecuado para el abordaje de una problemática específica del cine sobre grupos indígenas en Argentina. En este tipo de películas, la presencia de la lengua étnica² favorece el argumento que se sostiene, ya sea que esté centrado en la reivindicación o en la revisión histórica³; 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 hispanohablante⁴. En consecuencia, para no desaprovechar la fuerza que el uso de la lengua étnica podría

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

3 Estas dos posturas se presentan como predominantes en este tipo de documentales (véase 4.2).

4 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.

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, 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, la territorialidad y el tipo de escena filmada.

En primer término, se delimita qué se entiende por cine documental frente al cine ficcional y etnográfico. Luego, se presenta un breve estado de la cuestión sobre lingüística y cine, con especial énfasis en el cine documental. Acto seguido, se presentan los lineamientos del marco teórico propuesto: el documental como labor de imagen grupal y la función de la alternancia de lenguas en esta construcción. Finalmente, se presentan las variables que condicionan el patrón de alternancia presentado por cada documental.

2. ¿QUÉ SE ENTIENDE POR CINE DOCUMENTAL?

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 ello sigo 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 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 control⁵. 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” (42). A los fines propuestos, importa principalmente la segunda perspectiva.

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. 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” (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.

Por otro lado, el documental sobre grupos indígenas 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 estos casos, pueden no existir diferencias formales notorias entre lo producido por uno y otro cine. Sin embargo, como en el caso anterior, otros criterios resultan viables para establecer la distinción. Para Ardèvol Piera (1994), 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

5 Mientras que en el cine ficcional se modifican intencionalmente los elementos del profilmico —es decir, el espacio que se encuentra frente al objetivo de la cámara—, 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).

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 rasgos⁶. Esto supone diferencias en la argumentación, ya que ni los conocimientos previos ni las intenciones y motivaciones para el visionado movilizadas por cada público serán las mismas.

2.1. El documental latinoamericano sobre grupos indígenas tras 1986⁷

Además de las diferencias entre el cine documental sobre grupos indígenas y otras filmografías, pueden existir también diferencias significativas entre los producidos con anterioridad o posterioridad a 1986 que es necesario tener en cuenta a la hora de analizar estas producciones. A partir de la segunda mitad de la década del '80 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, del programa *Video nas Aldeias* en Brasil un año más tarde y de organizaciones semejantes en otros países latinoamericanos en años posteriores, entre las que se destaca la Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia en 1996.

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

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

7 Para la reconstrucción histórica que sigue se utilizaron diversas fuentes, entre ellas Carreño (2007), Flores (2005), Schiwy (2005) y Paz Bajás (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.

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 fílmica como la existencia de circuitos alternativos específicamente destinados a este tipo de producciones⁸.

3. CINE Y LINGÜÍSTICA: UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios sobre cine en Argentina, 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). Sin embargo, ya sea que se trate de análisis sobre cine ficcional o documental, las problemáticas analizadas han sido coincidentes con aquellas privilegiadas por la producción cinematográfica. De allí que la problemática indígena no ha obtenido resonancias significativas

8 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.

en la crítica cinematográfica nacional, aun cuando en los últimos años haya adquirido una creciente relevancia y visibilidad⁹.

Diferente es la situación de los estudios provenientes de la antropología visual, donde 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)¹⁰, 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 lugar marginal respecto del objeto construido y, particularmente en el primero, son abordados de modo asistemático¹¹.

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. Por citar unos ejemplos, 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; mientras que perspectivas similares fueron desarrolladas por Ilardo (2009) y Montes del Castillo (2001) desde la comunicación social. Sin embargo, en ninguno de los casos se hace referencia al aspecto lingüístico.

9 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.

10 Nótese que aun en un estudio antropológico vuelven a plantearse dos de las problemáticas privilegiadas por la teoría documental: el estatuto de verdad de lo expuesto y los límites del realismo.

11 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.

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) o sobre fuentes similares como los chistes étnicos (Kaul de Marlangeon 2009). También 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 revisión precedente muestra un interés vivo y creciente por el cine en general y la representación de minorías étnicas en particular desde diversas disciplinas de las ciencias sociales. Sin embargo, la falta de un abordaje lingüístico para este tipo de material es notable. El cine posee un fuerte potencial simbólico que sin duda contribuye a moldear las representaciones y actitudes de una sociedad, entre las que se cuentan las representaciones y actitudes lingüísticas. En este sentido, el abordaje de material fílmico desde la lingüística constituye una necesidad¹².

4. LINGÜÍSTICA Y CINE DOCUMENTAL

El andamiaje teórico propuesto descansa sobre dos grandes ejes: por un lado, cuestiones relativas al cambio de código; por otro lado, sobre ciertas consideraciones relativas a 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 funcional. La primera de ellas recibe su principal impulso de los trabajos de Poplack (1980) y Sankoff *et al.* (1981), que proponían dos restricciones universales al cambio de código. Trabajos posteriores

12 La tesina que dio origen a una primera versión de este abordaje teórico (Canova 2012) constituye un primer paso en esta dirección

dentro de esta línea (*i.a.* Bentahila *et al.* 1983, Mahootian 1993 y 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.* Bhatt 1997, Clyne 2003 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 *et al.* 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 una referencia temprana de esta vertiente. Posteriormente, estas nociones han sido ampliamente utilizadas y reformuladas (*i.a.* Gal 1988, Auer 1995 y 1998 y Wei 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 lo testimonia, por ejemplo, el presente trabajo. 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 al tipo de filmografía considerada.

4.1. El documental como labor de imagen

Como se adelantó, el modelo dramaturgico 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 —es decir, se establecerán derechos y obligaciones recíprocas. 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 (133). A continuación desarrollaré con mayor detenimiento sus líneas más relevantes y realizaré las adecuaciones que resulten necesarias para su aplicación al documental.

En primer lugar, es necesario dejar en claro que para Goffman (2009 [1959]) toda interacción tiene lugar entre dos equipos 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. En relación a las diferencias internas, 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 del realizador en el momento de realizar preguntas al entrevistado hasta la participación de los representados en las instancias de dirección¹³.

Además de sus propias divisiones internas, los equipos poseen diferencias entre sí. Uno de ellos poseerá acceso y control tanto sobre la *región anterior* –el espacio donde se desarrolla la actuación– como sobre la *región posterior* o trasfondo escénico –espacio donde los sujetos pueden “quitarse las máscaras”, desarrollar un trato más cercano y conversar sobre la actuación (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 (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. Estas dos regiones están delimitadas por barreras antepuestas a la percepción (58), lo cual se traduce, en principio, como la presencia de 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

13 Como ya se mencionó anteriormente, la actualización de esta última posibilidad es relativamente reciente.

el trasfondo escénico. 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” mediante el cual

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). (8)

Establecido el consenso, los dos equipos colaborarán para sostenerlo, puesto que su caída los colocaría en una situación de indefinición incómoda para ambos. Esto implica, entre otras cosas, mantener un control lo más estricto posible de la información circulante. Cuando los controles fallan y cierta información no deseada se filtra (por ejemplo, desde la región posterior a la anterior), la integridad de la escena corre peligro 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 encuadre¹⁴, 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” (114), en una instancia posterior el director podrá dejar fuera del largometraje toda toma

14 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”.

que contenga información potencialmente disonante, construyendo así una imagen tan sólida como desee o sea capaz de producir.

Respecto del consenso de trabajo en sí, sus pilares fundamentales se establecen generalmente durante el primer encuentro, pudiendo introducirse en los siguientes modificaciones parciales (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 realista subyacente no es natural, sino histórica y convencional, y sobre esta base se establece la relación entre el público y el texto filmico. Pero, además, en el caso específico del documental sobre grupos indígenas, supone la asunción recurrente de ciertos tipos de roles para los pueblos originarios, lo que exige una perspectiva concordante. 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 reivindicatoria¹⁵.

Finalmente, es necesario realizar una última aclaración. Goffman 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. (2)

15 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.

Las posturas o perspectivas documentales son tratadas más adelante, en 4.2.

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 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. (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 enunciados¹⁶. Esta suposición requiere, por supuesto, de otros elementos para afianzarse y confirmarse, tales como la vestimenta, las características del medio, etc. La lengua funciona

16 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.

dentro de un sistema simbólico particular y puede, a su vez, formar parte de otro sistema con otro valor¹⁷. 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 –por ejemplo, el haber sido afectados por procesos de desplazamiento o pérdida territorial– y se colocará en una posición que le permite realizar determinadas acciones –podrá, retomando el ejemplo anterior, reclamar las tierras perdidas amparándose en derechos específicos que lo amparen, entre otras posibilidades.

4.2. 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 estables¹⁸ 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 (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

17 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

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. (18)

18 Véase en 4.3 las modalidades propuestas en Nichols (1997[1991]).

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. En el caso de los documentales sobre grupos indígenas, la respuesta se constituye principalmente frente a una serie de enunciados referidos 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 conclusivo del enunciado. De acuerdo con Bajtín

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. (257)

Es este cambio lo que posibilita su delimitación como unidad de análisis, pero además es lo que le confiere su carácter conclusivo, 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 enunciadore. 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 4.2). Pero también, por supuesto, marcará todas sus otras decisiones, incluida la misma elección del lenguaje cinematográfico como medio de expresión¹⁹. Por último, el carácter con-

19 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.

cluso 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 dado²⁰.

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 relativamente estables, “todo género discursivo en cada esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción del destinatario, la cual lo determina como tal” (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 4.3) 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

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

20 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* (263).

Por su confianza en el poder de los géneros discursivos (ver nota 26), Bajtín (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.

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). (247)

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 entrevistador²¹, las cuales pueden adquirir forma de narraciones, opiniones, comentarios, contraréplicas, 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 complejidad que posee el documental en tanto géneros secundarios facilita la alternancia de lenguas, 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 tratamientos²² a fin de asegurar su inteligibilidad por parte del espectador.

21 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). Esto se debe a que 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.

22 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 subtítulo, el doblaje, la repetición de un mismo

4.3. 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 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 marcada²³. 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)” (149)²⁴, constituye en sí mismo la elección no marcada.

enunciado primario en lenguas diferentes y la explicación o desglose en español de aquello que se dijo en lengua étnica.

23 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 lingüísticas sean concientes, sino simplemente que constituyen 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 (Bajrín 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.

24 Así como para el resto de las citas de la autora, la traducción es propia.

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 trata²⁵, 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, la territorialidad y el género original de los enunciados absorbidos y reelaborados. A continuación pasaré a explicar qué entiendo por cada uno de ellos.

25 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”.

5. COMPONENTES DEL PROCESO COMUNICATIVO

A continuación se detalla cada uno de los componentes del proceso comunicativo, los cuales pueden considerarse variables incidentes en la configuración del patrón de alternancia presentado por cada documental en particular.

5.1. La instancia de emisión y recepción

La instancia de emisión comprende, en primer lugar, la participación del grupo representado en las instancias de realización, es decir, si el documental cuenta o no con realizadores pertenecientes al grupo (Carreño 2007: 79). Como ya fue indicado anteriormente (véase 1.1), este tipo de participación recién tiene lugar en Latinoamérica a partir de 1986. En segundo lugar, 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 sociales²⁶ pertenecientes al grupo indígena.

En relación con la instancia de recepción, pueden distinguirse 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 en el caso anterior, estos festivales son un fenómeno reciente. Como puede suponerse, es de esperar que aquellos documentales que hayan sido exhibidos en los circuitos de cine indígena presenten una mayor participación de la comunidad en la realización y una mayor presencia de la lengua indígena en comparación con aquellos que no hayan sido presentados en estos circuitos.

26 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.

5.2. La intencionalidad del enunciado

Mientras que algunos documentales aspiran a presentar una versión alternativa a la oficial sobre un determinado suceso o proceso histórico, otros 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 uno o más derechos vulnerados.

Si bien, como puede verse, ambos tipos de documentales sobre grupos indígenas son en algún punto *revisionistas*, es posible utilizar este rótulo para los que no pretenden, además, algún tipo de reivindicación. En cambio, al segundo grupo, constituido por documentales que sí poseen esta intencionalidad, es posible denominarlos *reivindicacionistas*.

5.3. 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 ambos²⁷. 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*, la cual se dirige directamente al espectador mediante intertítulos o

27 Aunque pueda existir una mención marginal y el orden de exposición sea cronológico, no desarrollaré estas causas. 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.

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” (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.

En segundo lugar, la modalidad *de observación* pretende ocultar la intervención del realizador. Más 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 tercer término, 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)” (79). Con ello se intenta crear la sensación de presencia y conocimiento situado, originado por el contacto concreto entre realizador y entrevistado. 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. En esta forma documental el montaje sirve al mantenimiento de la continuidad lógica entre los puntos de vista individuales.

Por último, la modalidad *reflexiva* tiene por intención desmontar las convenciones que sostienen al documental en su conjunto. Según Nichols (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” (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 movi-
lizado por la necesidad de exponer un tema con urgencia y, en palabras del propio Nichols

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.
(47)

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” (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 sobre grupos indígenas son predominantemente 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 la vertiente reflexiva formal queda descartada ya que, de acuerdo con lo dicho anteriormente, estos documentales tematizan las convenciones documentales y hallan su referente en su propia estructura.

5.4. 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 lengua²⁸. 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.

5.5. Territorialidad

En primer lugar, la territorialidad hace referencia al contexto físico del enunciado original: cuando la interacción tuvo lugar en el territorio de la comunidad, las interacciones entre miembros del grupo, 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. Esto se debe a que, ante situaciones de contacto intercultural, resulta más probable la elección de la lengua de la sociedad englobante, es decir, el español.

En segundo lugar, la territorialidad se refiere a la existencia de un territorio propio y habitado por la comunidad. En muchos casos, la pérdida territorial conlleva el éxodo hacia zonas urbanas y, una vez allí, una dispersión más o menos marcada de los miembros de la comunidad o, en otras palabras, una relativa disolución de la comunidad de habla. En consecuencia, las interacciones con miembros ajenos al grupo resultan más frecuentes, lo que puede conducir a la modificación de las pautas de

28 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.

En este sentido, es notoria la diferencia que presentan en los documentales las comunidades indígenas del noreste argentino, como las guaraníes, las cuales mantienen su lengua étnica tanto en sus funciones comunicativas simbólicas, y las mapuches, que solo han logrado mantenerla a nivel simbólico.

uso lingüístico en favor del español e incluso dificultar la transmisión de la lengua étnica.

5.6. 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, 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 y, ocasionalmente, algunos saludos. En ambos casos, se trata de formas discursivas que pueden quedar exentas de todo tipo de traducción o mediación. Sin embargo, también es posible que otros géneros primarios también sean reelaborados según pautas diferenciales.

En cuanto a las canciones, tras la falta de tratamiento que suelen presentar puede subyacer, por un lado, la idea de la música como lenguaje universal; por otro lado, es posible que se forme parte de un conjunto de elementos folklóricos cristalizados e ideológicamente neutralizados²⁹ —explicación que también permitiría abarcar a los saludos. Al momento, ambas explicaciones son aún hipotéticas.

6. CONCLUSIÓN

A lo largo de las páginas precedentes se presentó un marco teórico adecuado para el estudio de la alternancia de lenguas en el cine documental sobre grupos indígenas. Como se señaló, las formulaciones precedentes son un refinamiento de investigaciones precedentes y pretenden ser también útiles para el estudio de filmografías semejantes en otros periodos u otros países. Pero, principalmente, pretende contribuir a la articulación escasamente explorada entre lingüística y cine.

29 Agradezco a Isabel Blanco por sugerir esta segunda línea de indagación.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amselle, Jean-Loup. 1995. *En el Corazón de la Etnia*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Ardèvol Piera, Elisenda. 1994. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona [en línea]. Disponible en cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina.../ardevol_tesis.pdf
- Arreaza Camero, Emperatriz. 1997. Auto-representación de la mujer indígena en el cine canadiense, *Omnia*, 1 [en línea]. Disponible en <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/omnia/article/viewFile/5238/5086>
- Auer, Peter. 1995. "The pragmatics of code-switching: A sequential approach", en L. Milroy y P. Muysken (eds.), *One speaker, two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, Cambridge, University of Cambridge: 115-135.
- Auer, Peter (ed.). 1998. *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Londres-Nueva York, Routledge.
- Azevedo, Milton. 2004. Implicaciones pedagógicas de la representación literaria de la variación lingüística en español, *Hispania*, 3: 464-475.
- Bajtín, Mijaíl. [1979] 2011. "El problema de los géneros discursivos", en M. Bajtín, *Estética de la Creación Verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores: 245-290.
- Barrios, Graciela. 2008. *Etnicidad y lenguaje*, Montevideo, Universidad de la República.
- Bentahila, Abdelâli y Eirlys Davies. 1983. The syntax of Arabic-French code-switching, *Lingua*, 59: 301-330.
- Bhatt, Rakesh. 1997. Code-switching, constraints, and optimal grammars, *Lingua*, 102: 223-251.
- Brown, Penelope. 2004. "Linguistic Politeness", en U. Ammon, N. Dittmar, K. Mattheier, P. Trudgill (eds.), *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo I, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter: 1410-1415.
- Canova, Matías. 2012. *Alternancia de lenguas en el documental argentino sobre grupos indígenas*, Tesis de Grado, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca. Inédita.

- Carreño, Gastón. 2005. "Pueblos Indígenas y su Representación en el género documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 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*, 1: 33-43.
- Carreño, Gastón. 2007. *Miradas y Alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual*, Tesis Magistral, Universidad de Chile, Santiago [en línea]. Disponible en http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/37098344.html
- Chan, Brian Hok-Shing. 2003. *Aspects of the syntax, production and pragmatic of code-switching: Cantonese and English*, Nueva York, Peter Lang.
- Clyne, Michael. 2003. *Dynamics of language contact: English and immigrant languages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Di Tullio, Ángela. 2006. "Organizar la lengua, normalizar la escritura", en N. Jittrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 5, Buenos Aires, Emecé Editores: 543-580.
- Flores, Carlos. 2005. Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con viderastas maya-q'eqchi' de Guatemala, *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 2: 7-20.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz. 1987. *El Español Bonaerense. Cuatro Siglos de Evolución Lingüística (1580-1980)*, Buenos Aires, Hachette.
- Gadet, François. 2004. "Research on Sociolinguistic Style", en U. Ammon, N. Dittmar, K. Mattheier P. Trudgill (eds.), *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo II, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter: 1353-1360.
- Gal, Susan. 1988. "The political economy of code choice", en M. Heller (ed.), *Codeswitching: Anthropological and sociolinguistic perspectives*, Nueva York, Mouton de Gruyter: 245-264.
- Goffman, Erving. [1981] 1995. *Forms of talk*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Goffman, Erving. [1963] 2006. *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Goffman, Erving. [1974] 2006. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid, Consejo de Investigaciones Sociológicas.

- Goffman, Erving. [1959] 2009. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. 2004. "Ficcionalización y desnaturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad", en P. Poyato Sánchez (coord.), *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Córdoba, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía:63-70.
- Gumperz, John (en colaboración con Jan-Petter Blom). 1971. "Social meaning in linguistic structures: Code-switching in Norway", en J. Gumperz, *Language in Social Groups. Essays by John J. Gumperz*, Stanford, Stanford University Press: 274-310.
- Gumperz, John. 1982. *Discourse Strategies*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Ilardo, Corina. 2009. Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico, *Question*, 21 [en línea]. Disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/734>
- 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 Stockholmiensis*, 27: 178-190.
- León Jiménez, Raquel. 2003. *Identidad multilingüe. El cambio de código como símbolo de la identidad en la literatura chicana*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- Madera, Mónica. 1999. "Identidad de grupo y funciones de la lengua en el análisis de la desaparición o mantenimiento de una lengua", en A. Herzfeld y Y. Lastra (eds.) *Las causas sociales de la Desaparición y del Mantenimiento de las Lenguas en las Naciones de América*, Hermosilla, Universidad de Sonora: 137-149.
- Mahootian, Shahrzad. 1993. *A null theory of code switching*, Tesis doctoral, Northwestern University, Chicago.
- Montes del Castillo, Angel. 2001. "Films etnográficos. La construcción audiovisual de las «otras culturas»", *Comunicar*, 16: 79-87.
- Muysken, Pieter. 2000. *Bilingual Speech: A typology of code-mixing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Myers-Scotton, Carol. 1993a. *Duelling Languages: Grammatical structure in codeswitching*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press.

- Myers-Scotton, Carol. 1993b. *Social Motivation for Codeswitching. Evidence from Africa*, Oxford, Clarendon Press.
- Myers-Scotton, Carol. 1997. *Duelling Languages: Grammatical structure in codeswitching*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press,.
- Myers-Scotton, Carol. 2002. *Contact linguistics: Bilingual encounters and grammatical outcomes*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press.
- Myers-Scotton, Carol y Janice Jake. 2000. Four types of morpheme: Evidence from aphasia, code switching and second-language acquisition, *Linguistics*, 33: 981-1024.
- Nichols, Bill. [1991] 1997. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Paz Bajas, María. 2005. Una mirada al video indígena latinoamericano. Entrevista a Analía Córdova, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 5 [en línea]. Disponible en http://www.antropologiavisual.cl/amalia_cordova.htm
- Poplack, Shana. 1980. Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Towards a typology of code-switching, *Linguistics*, 18: 581-618.
- Sankoff, David y Poplack, Shana. 1981. A formal grammar for code-switching, *Papers in Linguistics*, 14: 3-45.
- Schiffrin, Deborah. 2004. "Discourse Analysis and Conversation Analysis", en U. Ammon, N. Dittmar, K. MattheierP. Trudgill (eds.), *Sociolinguistics/Sociolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo I, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter: 88-99.
- Schiwy, Freya. 2005. "La otra mirada. Video indígena y descolonización", *Miradas. Revista del Audiovisual*, 8 [en línea]. Disponible en http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=284&Itemid=48
- Tannen, Deborah. 2004. "Interactional Sociolinguistics", en U. Ammon, N. Dittmar, K. MattheierP. Trudgill (eds.), *Sociolinguistics/Sociolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Tomo I, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter: 76-88.
- Toribio, Almeida Jaqueline, Barbara Bullock, Christopher Botero y Kristopher, Allen Davies. 2005. "Perseverative phonetic effects in bilingual code-switching", en R. Gess. y E. Rubin (eds.), *Theoretical and experimental approaches to Romance linguistics*, Filadelfia, John Benjamins.

Wei, Li. 2005. "How can you tell? Towards a common sense explanation of conversational code-switching", *Journal of Pragmatics*, 37: 375-389.

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