

Universidad Argentina de la Empresa  
Facultad de Comunicación y Diseño  
Ciencias de la Comunicación

**Los pueblos originarios latinoamericanos y la generación de  
cine documental como medio de comunicación y herramienta  
de resistencia cultural en la última década**

Tesis de Licenciatura

Dra. Silvina Thernes  
Directora de Ciencias de la Comunicación

Alumnas: Enz, Carolina (LU: 1026993)  
Glaser, Carolina (LU: 1027507)

Tutores: Lapuente, Mariano  
Cierleglio, Gonzalo

[cenz@uade.edu.ar](mailto:cenz@uade.edu.ar) (11 55282410)  
[cglaser@uade.edu.ar](mailto:cglaser@uade.edu.ar) (11 36407357)

“Yo soy qom, soy toba. Y tengo hermanos mapuches, pilagás, mocovíes (...) La eterna discusión con respecto a cómo definirnos, cómo agruparnos, es un problema de los blancos. Nosotros sabemos bien quiénes somos y cómo nos llamamos”.

*Julio César Leiva, comunicador indígena de Villa Río Bermejito, Chaco, 2014*

# Índice

Abstract .....	pág. 1
Introducción .....	pág. 2
Marco Referencial .....	pág. 6
Marco Teórico .....	pág. 11
Metodología de abordaje .....	pág. 12
Capítulo I	
Resistencia indígena.....	pág. 15
Capítulo II	
Opresores y oprimidos .....	pág. 39
Capítulo III	
Comunicación con identidad .....	pág. 66
Conclusión .....	pág. 86
Bibliografía .....	pág. 88

## **Abstract**

La presente tesis de licenciatura tiene como objetivo identificar y caracterizar la imagen endógena que los pueblos originarios latinoamericanos construyen de sí mismos. Esto se observará en las producciones de cortometraje documental realizadas por los propios indígenas como herramientas comunicacionales. El propósito planteado consiste en determinar esta imagen y estudiar de qué manera utilizan el recurso cine documental para ofrecer resistencia cultural.

Para el desarrollo de este trabajo de investigación final, se seleccionó un corpus de seis cortometrajes documentales que se abordarán realizando un análisis exhaustivo tanto en el plano narrativo como en el plano discursivo de sus elementos, a fin de determinar cuáles son los recursos que se utilizan para generar esta imagen y qué efecto producen en la etapa de reconocimiento de los filmes.

Palabras clave: Cine documental indígena, pueblos originarios, medios de comunicación indígenas, resistencia cultural.

## Introducción

Los pueblos originarios de Latinoamérica han sufrido opresión y colonización desde la primera llegada de los europeos en el año 1492. Pero las violaciones a sus derechos, discriminación y violencia siguieron aumentando y se agravaron intensamente en los últimos años, luego de la independencia de los países y con naciones que se esforzaban por progresar y crecer cada vez más. Este crecimiento por parte de los colonizadores opresores (Gramsci, 2010) abarca también la disposición de nuevas tierras dentro de su país para sacarles el mayor provecho económico a ellas, ya sea por parte de los gobiernos como de las grandes empresas multinacionales que buscan expandirse. Los pueblos originarios de la región latinoamericana tuvieron que enfrentarse ante estos empresarios muchas veces, ya sea porque quieren tomarles los terrenos por no tenerlos declarados legalmente, o bien también destrozando su naturaleza y contaminando su territorio. Esta discriminación y atropello a sus derechos no los calmó ni calló, por lo contrario, avivó sus voces y abrió nuevos caminos de resistencia.

Partiendo de esta línea, y teniendo en cuenta el auge de los medios de comunicación y la gran cantidad de documentalistas que comenzaban a surgir alrededor del mundo a principios y mediados de siglo XX, nos sirve para entender cómo algunos pueblos originarios se introdujeron en este circuito. Periodistas, directores de cine, y estudiosos que viajaban alrededor del mundo fueron quienes los ayudaron a que puedan comunicar y hacer conocer lo que les estaba ocurriendo, pero los pueblos se dieron cuenta que esa no era su real identidad. El material que manejaban quienes los entrevistaban, filmaban, fotografiaban, era editado en su mayoría, y aunque así no lo fuese, igual estaría siendo conformado por una mirada externa y puramente subjetiva y modificada. La imagen creada por los medios tradicionales no era la que los indígenas querían mostrar, es por eso que poco a poco comenzaron a incorporar las herramientas comunicacionales del

mundo actual para mostrar su realidad desde su lugar.

La comunicación ha constituido y constituye una parte esencial en el proceso de formación de cualquier cultura, pero estamos ante un caso excepcional ya que desde 1994 hasta hoy se comenzó a gestar un renovado activismo indígena que detecta y reclama la necesidad de establecer su voz en la sociedad para contrarrestar el mensaje de censura que las clases dirigentes se aseguraron de propagar a través de los medios de comunicación masivos tradicionales desde el momento en el que se dio a entender que en la Argentina que el indio estaba extinto (Mignoli, 2010).

Los pueblos originarios comenzaron adquiriendo y trabajando en pequeñas radios zonales, que les permitía comunicarle al pueblo sobre las noticias, los acontecimientos que pasaban, opinar sobre ellos, y lo más importante, la libertad de poder hacerlo en su propio idioma. La radio era uno de los medios más accesibles a nivel económico y también fue elegida por su practicidad y facilidad de obtención. Pero una vez que fueron creciendo con el sistema de radiodifusión, comenzaron a emplear nuevas tecnologías para la comunicación a través del formato de producción audiovisual, creando así el cine documental indígena.

En un principio, el objetivo de esta tesis se orientó a caracterizar la imagen indígena que se construía en el discurso indígena argentino, pero luego de un exhaustivo proceso de investigación, entrevistas, visitas a bibliotecas, filmotecas e instituciones relacionadas al cine indígena para lograr dar con un corpus significativo y representativo, se debió dar un giro a la investigación debido a que se trata de una temática prácticamente inexplorada académicamente en la Argentina. Por este motivo es que tuvimos que volcarnos hacia el movimiento de cine indígena en América Latina, para encontrarnos con un corpus accesible y comparable, que de todas maneras fue difícil de delimitar aún, ya que muchas producciones que se promocionan como cine indígena son realmente producciones de realizadores externos a las comunidades.

“La producción de cine o de vídeo ha supuesto una herramienta de apropiación cultural y social. El abaratamiento de la tecnología, sobre todo en el caso del vídeo, ha empezado a democratizar la producción audiovisual. Por lo tanto, el poder de crear películas, series o documentales ha dejado de pertenecer exclusivamente a las grandes empresas de cine y televisión, para formar parte de la vida comunitaria. Los vídeos de denuncia cumplen una función clave en la movilización por la justicia, pero una cultura que solo se retrata como

activista no puede llegar a la normalidad. En el caso indígena, los vídeos con contenido que no parece político, como una historia de amor o una película de misterio, pueden simbolizar formas de resistencia más efectivas que los vídeos claramente activistas. Un vídeo que usa una lengua minorizada de forma "no política" eleva el estatus de esta lengua al mismo nivel que el de la lengua dominante. En consecuencia, una película que no parece política lo es, y mucho, precisamente por no parecerlo”.

*Antoni Castells, 2003*

Es un elemento que tiene incidencia en los asuntos que conciernen a los mismos pueblos: derechos humanos y colectivos, territorio, memoria, discriminación y naturaleza. Se puede considerar una herramienta de resistencia cultural porque rompe estereotipos, incluidos los forjados por el resto del cine latinoamericano (Castells, 2003) y se expresan en la lengua minorizada, además de que hacen planteamientos políticos a través de ellos y es por medio de la producción de este medio que consiguen ser oídos de forma masiva en el reclamo de sus derechos.

Este movimiento indigenista fue creciendo cada vez más hasta que lograron conseguir medios de comunicación propios, pero aun los pueblos continúan luchando por el reconocimiento perdido para no solo poder re-insertarse en la sociedad que los marginó y discriminó, si no también convivir armónicamente con la misma y reivindicar su identidad.

A la luz de esta idea es que podemos ver el crecimiento de los pueblos indígenas en la industria cinematográfica, llegando a participar de festivales internacionales, muestras y congresos. Pero una vez conformado su propio mercado de producciones audiovisuales, es que nos preguntamos cómo es que se mostrarán ante la sociedad.

La pregunta que el presente trabajo intentará responder es: ¿Qué imagen construyen los pueblos originarios latinoamericanos sobre sí mismos y de qué manera lo logran a través del recurso cine documental?

Nuestra hipótesis reside en que los pueblos originarios latinoamericanos generan, a través de recursos narrativos y discursivos que implementan en el cine documental de producción propia, un medio de comunicación que configura su voz con una mirada endógena única y a la vez actúa como herramienta de resistencia social y reclamo de derechos.

Para poder confirmar la presente hipótesis, este trabajo de investigación tendrá como

objetivo general identificar y caracterizar el discurso indígena desde la mirada endógena que se configura a través de las piezas documentales.

Para esto, deberá realizar un análisis conjunto tanto en el plano narrativo de los documentales del corpus y como a nivel discursivo.

Con el fin de lograr este objetivo general, se plantearon los siguientes objetivos específicos a la investigación:

- Caracterizar cómo se construye la escena enunciativa de cada pieza documental.
- Definir la estructura propia del documental dentro de cada filme: identificar protagonistas, antagonistas, conflicto y cómo se los construye.
- Determinar y analizar las características compartidas por las piezas documentales seleccionadas en el corpus.



## Marco referencial

Los grupos indígenas americanos llevan, desde la conquista europea del continente americano hasta la actualidad, una intensa lucha de reconocimiento cultural, de territorio, y por sobre todo, de derechos que se les han quitado abruptamente. Ellos se auto denominaron como los “Pueblos originarios” en reivindicación a estos ideales de reconocimiento y respeto cultural y social. Esta resistencia perdura desde la colonización del continente en 1492 en el que el total de la población rondaba los 13.385.000, para aumentar a 274.275.111 de personas pertenecientes a etnias indígenas en 1940 (Rosenblat, 1945)

La extinción de las comunidades se dio particularmente en la zona periférica, en donde se produjo la fusión con el blanco, la población conquistadora, provocando en consecuencia un amplio porcentaje de mestizaje, extinción e inadaptación que terminaron con eliminar la esencia de la cultura. Pero como asegura Ángel Rosenblat, en la zona nuclear del continente se produjo todo lo contrario, un aumento sorpresivo de la población india quienes pudieron consolidar una organización política y producción agraria (Rosenblat, 1945).

Con el paso de los años, y las diferentes sociedades europeas que instalaban una cultura y política a seguir en el país, los pueblos originarios fueron desplazados cada vez con más intensidad y surgió la necesidad de no solo resistir, sino manifestar esa resistencia social y cultural. Los MCM sirvieron como una herramienta de fácil acceso y permitieron un contacto más directo con la sociedad, los destinatarios y receptores del mensaje.

Cada enunciación inaugura una nueva realidad, establece un espacio y un tiempo. Lo enunciado (Benveniste, 1986). Este trabajo de investigación pretende explorar estos caminos en los que los pueblos originarios no solo deciden comunicar y así resistir mostrándose, sino que son ellos los creadores de su comunicación, son quienes construyen la imagen del “indígena” actual.

## **Cine documental**

Las primeras filmaciones del cinematógrafo actuaban como prolongación del dispositivo fotográfico, observaban una realidad. A partir de la existencia de la ficción es cuando podemos hablar de la no ficción. Con la llegada de la 1era guerra mundial se desarrolla el documental de montaje y por lo tanto se pierde la inocencia de esa captación de imágenes ya que se utilizaba propagandísticamente. En los años 30 se institucionaliza el género documental – concepto acuñado por John Grierson, padre del documental británico- con una consciencia propia (Weinrichter 2004).

En 1985 se crea la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI. Este uso de la comunicación está ligado a procesos de autoafirmación por parte de comunidades y organizaciones indígenas del continente latinoamericano, como sujetos de su propia mirada y de su propia transformación social.

Desde 1985 hasta la actualidad se han desarrollado cada vez más medios audiovisuales autogestionados por las culturas originarias, llegando a la creación de Festivales de Cine Indígena que se realizan cada año.

En la América latina la población indígena es del 10% del total de ciudadanos 522 pueblos indígenas que van desde la Patagonia y la Isla de Pascua y Patagonia, hasta América en el norte de México. El INDEC a través de la Encuesta complementaria de los pueblos indígenas estima que en Argentina hay 600.329 personas que se reconocen pertenecientes y/o descendientes de primera generación de pueblos indígenas, que forman una gran diversidad y están distribuidos en todas las provincias del país. El pueblo Mapuche es el de mayor población con 113.680, el pueblo Mbyá Guaraní está conformado por 8.223 personas, y el Wichi tiene 40.036 y por Perú, que tiene 43 pueblos distintos que representan 3.919.314 habitantes sobre el total de la población peruana

En cuanto a las condiciones de vida de la población indígena, es importante destacar que, según el INDEC, casi un cuarto de los hogares (23.5%) se encuentran con las necesidades básicas insatisfechas (NBI). Esta proporción es muy alta comparada con el resto de los hogares (13.8%) y el total nacional (14.3%). Las provincias que muestran los mayores niveles de NBI en los hogares indígenas son: Formosa (74.9%), Chaco (66.5%) y Salta (57.4%). Respecto a su localización, el 16.5% de los hogares de la población indígena son rurales mientras que para el resto de los hogares es de un 9.2% y para el

total del país es de un 9.7%.

La comunicación ha constituido y constituye una parte esencial en el proceso de formación de cualquier cultura, pero estamos ante un caso excepcional ya que desde 1994 hasta hoy se comenzó a gestar un renovado activismo indígena que detecta y reclama la necesidad de establecer su voz en la sociedad para contrarrestar el mensaje de censura que las clases dirigentes se aseguraron de propagar a través de los medios de comunicación masivos tradicionales desde el momento en el que se dio a entender que en la Argentina que el indio estaba extinto.

Este movimiento fue creciendo cada vez más y logrando más conquistas hasta conseguir medios de comunicación propios, pero aun los pueblos luchan por el reconocimiento perdido para poder re-insertarse en la sociedad que los excluyó y convivir con la misma; y es precisamente para esto que necesitan tener sus propios medios.

Este trabajo es de carácter exploratorio y aportará un análisis de nivel académico inexistente hasta el momento ya que no se ha tratado en Argentina la producción de cine documental indígena como herramienta de resistencia social para los pueblos originarios que los producen. Desencadenará nuevos interrogantes que esperamos incentiven que se estudie a futuro para aportar al campo comunicacional audiovisual.

### **El documental en primera persona**

A mediados de la década de los cincuenta, el documental empieza desarrollarse en su veta autoral e independiente en América Latina. La fase del cine documental se caracterizó por focalizar sus relatos en la realidad social, política y económica, y por darle visibilidad a sujetos sociales, espacios geográficos y situaciones de marginalidad y subdesarrollo. Con el Nuevo Cine Latinoamericano, el documental ocupó un lugar más importante en la cinematografía, como una herramienta de concientización ideológica. En los ochenta se abordaron temáticas como la memoria y las consecuencias del terrorismo de Estado, especialmente en Argentina, la identidad de los pueblos originarios de América Latina y la marginalidad en las grandes ciudades. Hacia fines de los noventa, el documental cobró más relevancia y visibilidad en el campo cultural.

Los usos de la primera persona en el documental argentino contemporáneo son tan abundantes como multiformes (Guinta, 2009).

El surgimiento de narrativas en primera persona en el documental latinoamericano expresa nuevas identidades. La incorporación de las formas de la primera persona que fue posible en gran parte a la innovación tecnológica del video digital que permitió cambios estéticos, narrativos, éticos y políticos en los modos de representación. Además la subjetivación del discurso documental provoca un cambio de paradigma en cuanto a lo verdadero. Ya no se trata de lo verdadero por la objetividad, sino que el propio autor ractifica que lo que presenta es real y verídico en base a su propia experiencia, lo que establece un nuevo pacto de credibilidad entre el autor y el espectador.

Gustavo Aprea (2010) concibe este tipo de expresiones como subjetividad colectiva. En ella, los cineastas apelan a la subjetividad de los testimoniales para construir argumentos que, dentro del marco de interpretación de la realidad social y política de los documentales, construyen tipos sociales representativos de colectivos que permiten la construcción del pueblo como sujeto.

La tendencia creciente del Cinema verité, definido por Bill Nichols (1997) como participativo, propone la inclusión del proceso de rodaje en el seno del texto fílmico y la intervención del director como provocador de la acción. A su vez el Nuevo Periodismo en el formato audiovisual hacia comienzo de los sesenta en Estados Unidos, influye al documental con su tratamiento literario y personal de la información.

## **Identidad cultural y derechos**

La modernidad estandarizó al individuo como fundamento, esta filosofía individualista se opone a la concepción del sujeto colectivo que aquí tratamos.

"Las sociedades modernas tienen que hacer frente a cada vez más grupos minoritarios que exigen el reconocimiento de su identidad y la acomodación de sus diferencias culturales, algo que a menudo se denomina *el reto del multiculturalismo*".

*Klymcka, 1996, 25*

Existen tres tipos de derechos colectivos: los de autogobierno, que se refieren a la autonomía política, los especiales de representación política y los poliétnicos, que establecen el derecho al respeto de la cultura, la lengua, las costumbres, etc. (Calvo García, 2002, 46-55).

Cuando se violan los derechos fundamentales del hombre, éste pierde integridad como ser humano. En la actualidad se suceden diferentes problemáticas entre los pueblos

indígenas según el país. Por ejemplo, en Brasil, donde la población indígena representa al 0,1 por ciento de la población total, los pueblos originarios están reconocidos en la Constitución Nacional y aunque no rigurosamente, son consultados antes de tomar decisiones que afecten a su territorio, cultura o calidad de vida material o espiritual (según lo establecido en el Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en países independientes, realizado por la Organización Internacional del Trabajo, organismo de las Naciones Unidas el día 7 de junio del año 1989). En otros países como en Chile, donde la población indígena alcanza un 15 por ciento del total de ciudadanos, estos grupos étnicos no son reconocidos por la Constitución Nacional. Y en otros casos como en Argentina, se han creado leyes especiales para la protección de los derechos de los pueblos originarios, como la ley 26.160, Ley de Emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras, coordinada por el Programa Nacional de Relevamiento Territorial de Comunidades Indígenas, pero aunque la reglamentación está, generalmente no se aplica.

"Las demandas indígenas no son sólo el reflejo de un intento romántico de actualizar el pasado y la tradición, sino sobre todo la lucha por el reconocimiento de derechos económicos, políticos y sociales dentro de un esquema de globalización permanente, donde el mercado es el que distribuye las cartas del mazo, que apuntan a un creciente desequilibrio en la producción, distribución y acumulación de los bienes simbólicos y materiales".

*Álvaro Bello, 2004*

Hoy, los pueblos indígenas se han constituido como protagonistas proactivos de su propia historia gracias y esto es posible, en gran parte, debido a la creación de medios de comunicación propios, entre los cuales se destaca por su novedad, el aquí tratado, cine documental.

## Marco Teórico

Este trabajo orientará su investigación al campo del Análisis del Discurso para obtener herramientas que lo ayudarán a realizar un profundo y completo análisis sobre los documentales del corpus delimitado. Tomará el concepto de escena enunciativa (Maingueneau, 2000) para poder así configurar el ethos discursivo de los pueblos originarios latinoamericanos, problema y objetivo principal de este trabajo de investigación. El ethos que emerge del discurso es la noción principal en la que rondará el presente trabajo.

Al trabajar con piezas comunicacionales pertenecientes al campo de la cinematografía, este trabajo incorporará también los conceptos de protagonistas, antagonistas y conflicto (Nichols, 1997) que ayudarán a entender desde un primer momento la trama de cada documental del corpus delimitado.

Asimismo, esta investigación se abordará desde la Narrativa Audiovisual, tomando principalmente los conceptos de plano, escena y secuencia (Carmona, 1996) para poder dividir las piezas documentales en unidades de relato. Además, tomaremos las calificaciones de planos, angulaciones y movimientos de cámara del mismo autor, para realizar un análisis más detallado de cada escena, que nos ayudarán a definir los mensajes connotados de la narración. Sumando al análisis narrativo de las escenas, incorporamos las definiciones de cromatismo y tipos de iluminación (Fernández Diez, Martínez Abadía, 1999) para así evaluar el valor semántico o simbólico que elige cada director para retratar ese fragmento de la realidad.

Por otro lado, en cuanto al análisis discursivo, tomaremos la noción de retórica (Barthes, 1986), habilitando una comprensión compleja de los discursos narrativos utilizados para conformar la imagen del indígena en América Latina. Una de las concepciones más representativas que tomaremos para definir este trabajo es la de dialogismo (Bajtín, 1982).

## **Metodología de abordaje**

Para llevar a cabo esta investigación, se seleccionará la metodología cualitativa, dado que haremos un análisis exhaustivo de los elementos significativos que intervienen en la narración y los recursos a partir de los cuales se construye el discurso a analizar. A su vez el diseño de la investigación es de carácter bibliográfico: se trabajará solo con la bibliografía y filmografía planteada ya que nuestra hipótesis es de tipo descriptiva y exploratoria; nos limitaremos a reconocer explorar y describir las variables que subyacen a la temática. Esas variables son las imágenes en tanto imágenes mentales, construcciones sociales o estereotipos construidas por cada pueblo en su filme. En ese sentido se tendrán en cuenta también los siguientes conceptos: la enunciación social, elementos del análisis del discurso, los medios masivos de comunicación (MCM) como vehículo de resistencia.

Nuestras unidades de análisis sobre las cuales trabajaremos serán el guión, el montaje – movimientos de cámara, tipos de planos y posproducción- de cada documental seleccionado.

La selección de la muestra se realizó en base a la cantidad de documentales que cada pueblo ofrece y en a los films más representativos de cada pueblo en cuanto al tema, los puntos de contacto entre ellos y la duración de cada uno para que sean comparables. Al tratarse de una investigación y elaboración teórica, para lograr su éxito, se abordarán textos académicos sobre cinematografía y comunicación en los cuales nos basaremos para analizar los films y así poder obtener un análisis global de la situación que de respuesta a nuestro problema.

Se seleccionaron dos piezas documentales de tres países latinoamericanos (Argentina, Perú y Chile) en base a la temática que tratan en los audiovisuales relacionada con los pueblos en resistencia y en base a la proporción de producciones de cada país con el objetivo de obtener una mirada más compleja de la situación actual en el territorio latinoamericano. Se trata de países que transitan momentos históricos completamente diferentes en lo que respecta al movimiento indígena mediático. Esta muestra representativa fue seleccionada en base a la cantidad y diversidad de pueblos originarios que habitan en cada país, a la variada producción de cine indígena que cada uno ofrece y a la temática que abordaremos desde este trabajo, la construcción de los pueblos originarios como pueblos luchadores.

De producción argentina se seleccionaron: “Por el territorio Wichi” de Emilio Cartoy Díaz (duración 15 minutos). De producción chilena: “Eluwun, el funeral de un guerrero”, producido por Nuke Mapu, pueblo Mapuche (duración 18 minutos) y “Nahuelmapu, Mehuin” (duración 10:34 minutos). En cuanto a filmes peruanos: “Voces de los tiempos” producida por la Coordinadora Nacional de Comunicación Indígena de Perú (duración 23 minutos) y “Nuestras Voces al Infinito” (duración 13 minutos).

Para concluir una selección del corpus justificada se observaron y se analizaron de manera genérica documentales de Brasil “Uma casa, uma vida” producido por el pueblo xavantés, de Colombia “Bambuco Paez” del pueblo sikvani y “Comunidad sikvani de la Campana” de la comunidad sikvani; de Venezuela “Justicia y Tierra Yukpta”, filmado por la comunidad yukpta; de Argentina “La Nación Oculta”, de los pueblos Qom, Wichi y Mocoví y de Perú “Aguas de Libertad” del pueblo Mapuche.



## Plan de trabajo

Aclarados los términos anteriores procedemos a plasmar los pasos seguir en pos del desarrollo de este trabajo: en primera instancia se realizará un reconocimiento de los elementos representativos intervinientes en los documentales que responden a una matriz cinematográfica. Una vez que tengamos estos datos ordenados y clasificados, procederemos a realizar un recorrido socio-histórico a modo de contextualizar la investigación, pudiendo, gracias al paso que realizamos anteriormente, analizarla en relación a los recursos, hechos y/o elementos que destaquemos como notorios de los films previamente nombrados. A modo de tercer paso, clasificaremos cada film según la categorización de Bill Nichols (por simultaneidad de los acontecimientos y el registro y según el tipo de documental -expositivo, de observación, interactivo, reflexivo, reflexivo político o formal y reflexivo formal estilístico, interactivo, irónico, deconstructivo o de parodia o pastiche), identificaremos la estructura de cada documental (protagonistas, antagonistas y conflicto), el siguiente paso será un análisis discursivo en profundidad tanto a nivel enuncivo como a nivel enunciativo para determinar la escena enunciativa de cada pieza, identificar recursos como la heterogeneidad, modalidad de la enunciación y e identificar tiempo y espacio de cada plano. Finalmente, extraeremos una conclusión de cada filme de carácter narrativa y discursiva y tras identificar las características compartidas entre los mismos, las compararemos y extraeremos una conclusión global, sin confundir conclusión con la generalización y por ende estereotipación de los pueblos originarios. Inevitablemente, relacionaremos estos elementos a analizar con la bibliografía pertinente, lo que nos dará un margen de análisis aún mas amplio para poder finalmente llegar a una conclusión que refleje el trabajo realizado en este escrito: responder nuestro problema de investigación y determinar si es válida o no nuestra hipótesis previamente planteada. Una vez en este lugar de la investigación, habremos realizado un análisis cinematográfico y discursivo que interrelacionará los documentales con su contexto socio-histórico y desencadenará en la identificación y descripción asertiva y analítica de los elementos que construyen una narración.

## Capítulo I

### **Resistencia indígena**

“Muchas veces nos duele; pero hay que entender que la lucha tiene un costo, y que el costo muchas veces es una vida. Sin embargo, creemos que es necesario hacerlo, porque no nos queda otra: tenemos que defender lo que tenemos”.

*Félix Díaz, cacique Qom, 2014*

Este capítulo se enfocará en analizar dos formas contrastantes de resistir a la violación de los derechos humanos y colectivos de los indígenas y a la usurpación y contaminación de sus tierras. Se realizará un análisis a nivel narrativo, se definirá la estructura de cada filme y un análisis del tipo discursivo para definir y caracterizar el tipo de resistencia que se construye a través de su discurso, especificando a qué se resisten y cuál es la forma que emplean para revelarse.

Primeramente, queremos aclarar la concepción el término resistencia que se aplica en el presente trabajo de investigación. Entendemos como resistencia a las acciones y reacciones a través de las cuales “una sociedad o comunidad se opone, rechaza, impugna y desafía las acciones que quieren imponer otros sujetos sociales” (Boff, 1994). Se trata de la oposición al abuso de poder ejercido sobre los pueblos que busca generar un cambio en el orden social.

En América Latina, la resistencia es parte esencial de la historia y la cultura que ha sufrido más de “quinientos años de imposiciones forzadas y expropiaciones por parte de los colonizadores” (Métreaux, 1960). Analizaremos aquí, una cultura de resistencia (Bonfil Batalla, 2010), la de los indios al modelo de desarrollo occidental impuesto por los colonizadores.

## El Inicio del Juicio al Machi Celestino

Los protagonistas de este documental de 11:25 minutos de duración, producido por el pueblo mapuche de Chile en 2014, son los integrantes del pueblo mapuche que van a apoyar al Machi Celestino y darle compañía durante el primer día del tribunal oral. Los antagonistas (Nichols, 1997) son tanto los de gendarmería presente en el lugar como el gobierno chileno que es quien está enjuiciando al Machi, y también quien les quita las tierras a las comunidades mapuches. El conflicto en dicho documental es la defensa que ejercen los protagonistas en nombre de Machi Celestino, por su “injusto enjuiciamiento”. De este conflicto principal se desprenden otros conflictos secundarios pero que llevan a que se haya formado el principal, que es la apropiación de tierra por parte del gobierno chileno hacia las comunidades indígenas.

En esta pieza audiovisual, se construye al Estado chileno como una autoridad corrupta y al pueblo mapuche como un defensor de sus derechos, se los deja ver avasallantes incluso con los derechos de otras personas. Este es un tipo de resistencia violenta ofrecida por el pueblo mapuche, que ante la respuesta negativa de los gendarmes chilenos responde con violencia física y verbal.

El film está dividido en tres grandes secuencias (Carmona, 1996): La primera secuencia comienza con escenas de paisajes tomados primero a través de una angulación de la cámara en picado que empequeñece a las montañas y naturaleza mostrada, y luego contrastándolo con otras escenas tomadas en contrapicado (Carmona, 1996) que terminan engrandeciendo a la naturaleza que antes parecía pequeña. Estas escenas son acompañadas desde el principio por una canción interpretada con la *trutruca*, instrumento musical propiamente mapuche que tiene la voz de una mujer acompañada por el sonido de una flauta nativa y palo de lluvia- que va adquiriendo más ritmo con el avance de las tomas; la naturaleza va tomando fuerza y ritmo.

Al iniciar, se oye la frase: “A la sombra del canelo, nace un hijo guerrillero; sobre las montañas, bosques, valles y riachuelos, un rebelde, de la tierra el más herido, y sanado con la savia del canelo”. Primeramente nos encontramos ante una metáfora, ya que un *machi* es un médico tradicional mapuche, un chamán, autoridad indiscutible entre el pueblo indígena. El canelo, es un árbol sagrado dentro de la cultura mapuche, es el símbolo que representa al *machi*, y el lugar donde se suelen ejecutar los rituales y ceremonias sagrados.

Por otro lado, habla de un “hijo guerrillero”, subjetivema que connota subversión y ferocidad en la lucha por un ideal; de un “rebelde”, del “más herido” recursos que hablan de cierto sufrimiento, de un dolor que el *machi* padeció, pero por otro lado dice que fue “sanado por la savia del canelo”, refiriéndose a la sanación que trae la medicina natural, a la recompensa que le da ese árbol sagrado al guerrillero. Este enunciado tiene modalidad asertiva acompañada de afectiva y es de tinte poético.

Mientras la voz en off (Carmona, 1996) toma la palabra el director eligió realizar una toma *steady* (dejando que la cámara grabe por el paso de las horas desde una posición estática) en un lugar y luego, aplicando el montaje y edición final de las escenas recurrió aceleró la velocidad de esa única toma, permitiendo al espectador ver una imagen totalmente diferente a la ralentizada, demostrando cómo la velocidad puede cambiar un mismo paisaje gracias a la fuerza del viento y la poderosa naturaleza. Esta fuerza es interrumpida por el paso de un helicóptero que es tomado por una cámara supina, que aunque lo filme pequeño, lo engrandece mostrando como sobrevuela los paisajes manteniendo el control de la naturaleza.

La cámara luego pasa a enfocar imágenes de la ciudad de Temuko, acercando de a poco al espectador al escenario principal de la narración e introduciéndolo en la historia; se leen un título que presenta a la siguiente escena: Temuko, Wallmapu; Lunes 3 de febrero, 2014. Aquí, se ve el contraste de una señora indígena llevando un atado de chauchas y una bolsa de arroz, y detrás de ella se lee un cartel publicitario de la marca Stihl, una megaempresa extranjera. Esta mujer es mostrada a través de un plano americano.

Este acercamiento a la trama principal va acompañada ya no más de la música de las primeras escenas, sino de tan sólo el sonido de un bombo que ejerce una función diegética, marcando los pasos de la mujer filmada y luego el de las personas que se van acercando a la puerta del Tribunal Oral. Se vuelven a contrastar estas escenas con una de un helicóptero tomado nuevamente con inclinación supina, mostrando como rodea y controla el lugar, engrandeciendo su poder. La música diegética va adquiriendo cada vez más volumen y va incorporando nuevos instrumentos, que se le suman a las diferentes imágenes de los mapuches arribando al lugar el sonido de gritos de lucha. La cámara muestra como los integrantes de la comunidad van acercándose de frente, cargando banderas y camino a las vallas que los separan de la puerta del Tribunal. Esta postura permite ver y sentir la fuerza con la que llegan al lugar haciéndose ver y alardeando de su presencia intimidante, como si se acercara un ejército.

Luego de un enlace seco de escenas que enmarcan al lugar y muestran el escenario

desplegado, se muestra la organización de la comunidad antes de entrar al tribunal y se observa una pancarta bajo la inscripción de: “Honor, fuerza y libertad al *machi* Celestino”. Nuevos títulos sitúan al alocutario en un tiempo, espacio y situación: “Exterior del Tribunal Oral, 1er día, Inicio del juicio al *machi* Ceslestino Cordova”.

Los protagonistas se organizan en ronda dejando en el medio a quienes serán los líderes de la movilización, un vocero principal y sus dos acompañantes. Son tomados de frente, en un plano conjunto con contrapicado que permite ver el entorno de los líderes pero enfocando la atención principal en ellos, engrandeciéndolos con la angulación. La cámara cumple el rol de narrador testigo, mostrándose como uno más en la ronda organizada, pero colocándose en la primera fila para poder captar todo el discurso a la perfección. El líder que comienza a hablar está al tanto de la presencia de las cámaras en el lugar - periodísticas, de miembros de la comunidad, y del documentalista- y es por eso que entabla un discurso estructurado y concreto, el cual el documentalista decide no cortar. Esta escena tiene un ritmo más lento que las anteriores ya que muestra por completo el discurso del *longko* mapuche, que no posee música de fondo y por ende deja que la concentración se mantenga en el recurso de la palabra. Este representante del pueblo indígena se apropia de la palabra y se constituye como sujeto, como líder de ese conglomerado: “Comunidades en resistencia (...) queremos darles la bienvenida, agradecerles por aceptar el compromiso que han adquirido con nuestra autoridad; un *machi* es una autoridad del pueblo mapuche y hoy en día está no está preso ni encarcelado, secuestrado por el Estado chileno”.

Este enunciado es una aseveración, por la utilización de subjetivemas que aplica en su forma de afirmar. En esta frase se observan índices de espacio y tiempo que pueden recuperar su valor referencial en el cotexto, específicamente en los paratextos de los títulos introductorios que el enunciador provee al alocutario (Benveniste, 1978). Aquí, el sujeto de la enunciación se dirige a las “comunidades en resistencia”, en referencia a la comunidad mapuche que se presenta en la ciudad con el fin de reclamar al Estado y defender a su autoridad. Se observa un nosotros exclusivo que hace referencia a quienes están organizaron esa marcha, que son claramente los líderes de esa comunidad, y que agradecen la presencia y el soporte de sus compañeros. El enunciado concluye con una negación, una respuesta que niega un enunciado previo que afirma lo que ahora se niega, estamos en presencia de una polifonía implícita (Ducrot, 1986). “No está preso ni encarcelado” equivale a contradecir a cierta voz que en algún momento dio a conocer que el *machi* estaría preso o encarcelado. Para remarcar esta negación, concluye

“secuestrado por el Estado chileno”, afirmación que instaura una realidad, cargada de valor afectivo, donde se hace responsable al Estado chileno de un secuestro, lo cual es al menos, polémico, ya que deja ver que el gobierno ha actuado ilegalmente. La negación instala una verdad desde el Olimpo ya que aquí se hacen presentes las borraduras del yo, con el fin de lograr un efecto objetivante, una realidad incuestionable.

“Aquí ustedes ven a los guardianes del Estado, que por su ignorancia quizás, están en ese lugar, pero a nosotros no nos importa eso, tenemos nuestra propia convicción, porque queremos seguir avanzando”. En este enunciado se observan índices de persona y de lugar como aquí, nosotros y ustedes, que sólo pueden entenderse en el contexto situacional que se viene analizando. Aquí, se cataloga a los gendarmes como “guardianes del Estado”, metafóricamente y como ignorantes. Al hablar de “ese lugar”, se refiere al lugar de la ignorancia, de la protección al Estado chileno, se trata de una localización textual, una catáfora, porque el valor referencial de “ese lugar” se recupera antes en el texto. Se reitera este tipo de localización textual, la catáfora, al decir “no nos importa eso”, en referencia a que si los gendarmes son gendarmes efectivamente porque son ignorantes o por algún otro motivo. Luego de enunciar esto, el líder, reinserta al pueblo mapuche en su discurso a través de la utilización de un nosotros exclusivo: “tenemos nuestra propia convicción, porque queremos seguir avanzando”, tomando la palabra por el pueblo y dando a conocer que sus objetivos son los mismos, compartidos entre este metacolectivo singular que es el pueblo mapuche (Verón, 1986).

“Quiero que ustedes tomen fuerza porque esta bandera que ven, el símbolo del *nehuen*, es la fuerza del *machi machi*, nuestra autoridad. Vamos a instalarnos allá”. Se pone en escena el yo del sujeto, su huella y afirma mediante la modalidad volitiva exhortativa. Intima a la comunidad presente en el momento a reaccionar, a tomar las riendas de la situación, los motiva hablándoles de su bandera, bandera cuyo valor referencial sólo podemos recuperar en el contexto de esa enunciación, a través de las imágenes. Menciona que es el “símbolo del *nehuen*” y hace uso de su lengua madre, por lo que podemos deducir, entendiendo el significado de *nehuen* como la fuerza, que busca incentivar a sus compañeros recurriendo a los valores ancestrales. Por otro lado al enunciar “vamos a instalarnos allá” no sólo está imponiendo una acción a través de la intimación, sino que está anunciando algo que sucederá a futuro, próximo a ese enunciado, esto es, el tiempo anterior de la narración.

Luego de las palabras del líder indígena, comienza la segunda secuencia en busca de una negociación. La cámara sigue al protagonista de costado mientras se va acercando a las vallas para hablar con los gendarmes. En este momento la cámara pasa a ubicarse por detrás de él al momento del diálogo con el gendarme, mostrando un punto de vista y postura mapuche, y también confrontación con la autoridad pero siempre desde el lado de los protagonistas. A continuación, analizaremos un diálogo que se sostiene entre una de las autoridades mapuche de la marcha y el capitán de la gendarmería:

*Gendarme:* - La audiencia terminó hace 5 minutos.

*Mapuche:* - Queremos pasar, por respeto a nuestra autoridad machi, para demostrarle el respeto y el cariño que nosotros tenemos hacia él, que está sufriendo por una causa emocional y espiritualmente, queremos demostrarle la fuerza que tiene.

*Gendarme:* silencio.

*Mapuche:* -Esto es provocación.

*Gendarme:* - No, no es provocación. Son órdenes. No se puede pasar.

*Mapuche:* - Si se puede cuando hay voluntad. Estamos conversando, usted está cumpliendo su deber. Mi capitán, le estamos pidiendo prudencia, respeto. Usted está a cargo de todo este contingente. Queremos pasar, en orden.

En la primera línea del diálogo la cámara toma un plano normal paralelo al suelo mostrando el acontecimiento de la manera más objetiva posible, como si fuese un mapuche más observándolo, expectante de lo que sucederá a continuación. El gendarme da un índice de tiempo, al decir que la audiencia terminó hace cinco minutos, lo que da la idea de que la enunciación se realiza posterior al tiempo en que se suceden los hechos. En su respuesta, el líder mapuche configura al pueblo como la fuerza que acompaña a su autoridad, la calidez, ya que quieren demostrar su “cariño” y apoyarlo en un momento de sufrimiento. La modalidad de este enunciado es desiderativa exhortativa, ya que busca generar una reacción en el capitán. Ante esta declaración, el gendarme guarda silencio e ignora al ciudadano, y como sabemos que el discurso es característicamente pragmático (Verón, 1986), debemos resaltar que el silencio forma parte de este discurso de las autoridades. Como consecuencia de este acto, el mapuche, indignado opina “esto es provocación”, en referencia a ese gesto de menosprecio, enunciado que genera uno nuevo, una negación que lo refuta “no es provocación” y afirma “son órdenes” en tono

explicativo, “no se puede pasar”, y al ejecutar la lengua en este acto se prohíbe automáticamente el paso, es uno de esos casos en donde la palabra ejecuta la acción (Benveniste, 1978). Asimismo, el dialogo comienza a tomar tensión y la cámara cambia la inclinación para tomar esa escena en un plano picado, mostrando con claridad como la presión y presencia mapuche aumenta, mostrándolos a ellos también más seguros para continuar enfrentando a los gendarmes.

Finalmente, en este encadenamiento de enunciados, el sujeto mapuche refuta la negación a través de una nueva afirmación, una sobreaserción que intima y que impone una verdad: “sí se puede cuando hay voluntad”, lo que se traduce en: “si usted tuviera buena voluntad, podríamos pasar, pero veo que no la tiene”, de esta manera, está retando al gendarme a desafiar a la ley, apelando a su costado afectivo, para que demuestre que no son sólo “guardianes del gobierno”, sino que debajo de sus uniformes son personas. Lo que se quiere lograr es captar a ese sujeto y cambiar su opinión para que pueda favorecer al “lado” mapuche por sobre el Estado chileno. Son muestras de este intento de captación, construcciones como “mi capitán, le estamos pidiendo prudencia, respeto”, donde se construyen a ellos mismos como indígenas propiamente prudentes y respetuosos que piden de los demás el mismo trato. A su vez, este enunciado configura una resistencia respetuosa, diplomática y pacífica, configura un ethos discursivo orientado al logos, aunque se desconfigurará esta figura con el devenir de los actos que se sucederán en este discurso. Al decir “usted está a cargo de todo este contingente” apela a la autoridad del capitán, para hacerlo sentir poderoso y respetado y con la capacidad para poder tomar decisiones por sobre ese “contingente” incapaz de decidir sobre temas como éste. Por último, tras la insistencia, cierra diciendo “queremos pasar, en orden” atinando a utilizar su último recurso que es por un lado exhortativo y por otro lado pareciera desenmascarar una súplica, que es en verdad, manipulación.

La cámara vuelve a inclinarse a la altura de los protagonistas en un plano normal, cuando uno de ellos conforma el discurso previo a que se desate el conflicto violento al no conseguir negociar mediante el diálogo, y aparece también de a poco una canción de rock que muestra al espectador que está por aparecer un giro en la narración. Un plano detalle enfoca a una pequeña cámara que esta enganchada en el traje de uno de los gendarmes, enfocando toda la atención del espectador en ese elemento que nos muestra que si su utilización fue prevista por el oficial, es porque siempre existió la posibilidad de que haya un posible altercado, no era una situación novedosa; por el contrario, estaban al tanto de la asistencia del pueblo mapuche al tribunal, y por alguna experiencia previa, tomaron



este elemento de registro.

Ya con la canción extra diegética (Carmona, 1996) de música de rock tapando las voces y sonido ambiente, se produce un enlace seco a un plano en contrapicado desde uno de los costados de las vallas, y una escena de los mapuches atacando a los gendarmes. Esta elipsis que resume en el tiempo y omite hechos que acontecieron para pasar a otro momento de la narración, muestra a nivel narrativo una selección significativa por parte del director al momento de editar las piezas para configurar un discurso, al tiempo que en el plano de la narración muestra que al no haber conseguido entrar mediante el diálogo, no podían perder más tiempo y tomaron una medida más extremista y confrontativa. Este recurso también hace que contraste más la violencia posterior, ya que pasa del diálogo con el tono cada vez más elevado, a la escena de enfrentamiento físico. La cámara testigo muestra mediante un plano aberrante (Carmona, 1996), inestable y sin preparación, las corridas de los mapuches que se dirigen a la puerta del Tribunal. Unos segundos más tarde, al tomar el control de la cámara, continúa filmando ya no hacia delante, sino que a su costado y luego hacia atrás, como una visión de ganador que ha dejado atrás a los “opresores”, que les ha sacado ventaja. Aunque esta última secuencia es larga, el ritmo acelera en velocidad y adquiere otro nivel de adrenalina por el mencionado plano aberrante, la incorporación de la música y los gritos de lucha de los mapuches enfrentándose. Esta segunda secuencia termina con la escena que se ve por completo gracias a la utilización de un plano general, en donde un mapuche lanza una piedra a un camión que transitaba cerca del lugar del conflicto.

Este vuelco a la violencia por parte del pueblo mapuche presente en el Juicio construye también discurso y muestra un tipo de resistencia violenta que no entiende de diplomacias: observando cómo golpean a los policías, rompen las barandas, avanzan corriendo, gritando, tapándose las caras y batiendo sus *chuecas* -palos largos de madera de origen mapuche, semejantes a palos de hockey que se emplean ancestralmente en juegos competitivos con connotación religiosa-, agrediendo a personas que no tienen relación con este acontecimiento. Se podría decir que es un acto injustificado el del ataque al camión, pero al ver que se trata de un cargamento de madera de una empresa forestal, toma sentido la incorporación de la toma en el filme, ya que el problema de las forestales es de máxima preocupación para los araucanos y mapuches que reclaman por la defensa de sus tierras. Afirmamos entonces, que este rasgo contribuye a la formación de una resistencia feroz, que se hace o se hace, si no es posible a través de la diplomacia, claro está, se recurrirá a lo que sea necesario.

Luego comienza la tercera y última secuencia, que narra el segundo día del juicio en el Tribunal Oral, y marca las consecuencias que trajo la negociación conflictiva del día anterior. Comienza con planos detalle en los que se puede leer y prestar atención a los titulares de los principales diarios de Chile que muestran los destrozos ocasionados por los mapuches el primer día del juicio.

“Incidentes tras juicio a machi dejan 17 detenidos y 11 vehículos dañados” titula uno de los periódicos que figuran en escena. Esta forma de titular posee borraduras del yo, para lograr un efecto objetivante en su alocutario, se pone énfasis en el producto de la acción y no en quien realiza la acción. Se trata de una construcción impersonal.

A pesar de ser titulares que apoyan a la imagen negativa del pueblo mapuche por parte de la prensa, el espectador puede entender y reconocer a su vez un orgullo por parte de la comunidad por la resistencia mostrada el día anterior y sus repercusiones. Esto se justifica por la utilización del montaje que decidieron trabajar los mapuches, mostrando las noticias de los violentos incidentes mediante el plano detalle sumándole la utilización del recurso de *voice through* (Carmona, 1996) con la voz y discurso del líder mapuche quien organizó a los protagonistas el día anterior y sigue sosteniendo y apoya el enfrentamiento provocado. Hasta podría llegar a analizarse esta incorporación de titulares como un refuerzo y reafirmación de poder por parte de la comunidad indígena, una muestra de control sobre la autoridad, lucha y perseverancia.

Este líder, a su vez, le explica a un grupo de periodistas que más allá de las críticas generadas su mensaje es que hay muchas comunidades que están generando resistencia por la liberación del Machi, y que además están resistiendo por el daño moral, espiritual y cultural que vienen soportando.

Sus palabras son: “Estamos dispuestos, convencidos de seguir con fuerza; cada vez con más fuerza y convicción de seguir manifestándonos (...) por la libertad de nuestra autoridad y por todos los presos políticos mapuches, hasta la recuperación de nuestro territorio, para la reconstrucción total de nuestra nación ancestral mapuche”. Con esta expresión queda expuesta la intencionalidad de toda esta puesta en escena, este es el fin último de este documental, levantarse, y pelear, resistir a lo que ellos definen como injusticia. A través de un nosotros exclusivo, afirma que harán lo que sea necesario y utilizarán la fuerza y la convicción para conseguir sus objetivos. Expresan que seguirán manifestándose de distintas formas en pos de sus metas: lograr la libertad de su autoridad, de los presos políticos mapuches y que no descansarán hasta recuperar sus tierras. Al decir esto, presumen que alguien, el Estado contra el cual se manifiestan, les ha

quitado sus tierras y por ende ha arrasado con su “nación ancestral mapuche”, la cual es idealizada a través de subjetivemas y emblemas tales como los que se le atribuyen al final de este documental, los cuales trataremos inmediatamente.

Este testimonio aparece casi al final presentándose con un título en pantalla: “2do día del juicio al *machi* Celestino Cordova”, lo que sitúa al espectador en un nuevo tiempo, mismo espacio. Ahora se ve al mismo líder que ayer resistía violentamente, resistiendo de manera pasiva, logrando visibilidad a través de los medios de comunicación masivos, ya que se lo ve rodeado de micrófonos, dando su declaración respecto de los hechos sucedidos el día anterior.

Cierra con la frase: “Esto es un gran desequilibrio espiritual, moral y emocional que el Estado chileno nos ha venido provocando”. Por “esto” se refiere a la situación de la que está dando cuenta a los medios de comunicación, con “desequilibrio” se refiere a daños espirituales, morales y emocionales a la nación mapuche, los cuales adjudica al Estado.

La escena final de la secuencia y del documental mismo, muestra a través de un plano general que permite analizar por completo la imagen, y con un movimiento panorámico de izquierda a derecha, a los integrantes de la comunidad en la puerta del tribunal y una camioneta de gendarmería entrando al establecimiento. Los mapuches gritan eufóricos al ver la camioneta, mostrando la posibilidad de que sea el Machi quien está adentro, y que ellos ganaron al poder estar ahí dándole su apoyo. En el costado pueden verse a los gendarmes sin realizar intervención alguna.

Tras una pantalla en negro, se lee el lema “Honor, dignidad y libertad”. Palabras cargadas de significación y de valor que remiten a los ideales mapuche pero que aplicados a la enunciación, se transpolan a la situación del machi Celestino Córdova.

### **Análisis global de El Inicio del Juicio al Machi Celestino**

A partir de este análisis global, concluimos que en principio, se trata de un pueblo organizado bajo la figura de un líder que toma la postura de voz parlante. Hay una clara organización que persigue el objetivo de ingresar al Tribunal, donde la estrategia es: diplomacia o guerra.

Se hace un basto uso de la palabra para llegar a una negociación pero al no llegar a un acuerdo los mapuches se violentan y cruzan la barrera a la fuerza.

Utilizan el recurso de cámara en mano y sin trípode, lo que hace que la inestabilidad muestre veracidad y realidad. Los protagonistas todo el tiempo reconocen la presencia de

la cámara, y de otras más también y esto les da más confianza para exagerar gestos, animarse, sumar fuerzas, sentirse protagonistas y demostrarlo. Las primeras escenas con tomas de la naturaleza en *fast motion* (Carmona, 1996), y la interrupción de esa presentación por la filmación en supina de un helicóptero recorriendo el lugar, da una sensación de documental filmado por la comunidad con un intenso trabajo de montaje. Pero luego, cuando muestran la organización previa a la negociación, con los mapuches en ronda escuchando las palabras del líder, en ese momento el espectador asume otro rol, ya no de un consumidor de documental indígena sino de estar viendo una noticia profundizada en el noticiero.

El recurso de la música es fundamental: marca los cambios de clima y de ritmo. Por ejemplo, cuando las tomas son de la naturaleza, la música se agudiza y sube su volumen, apuntando a crear esta naturaleza con vida propia, este gigante que intimida y que está del lado de los pueblos originarios. Otro ejemplo de la suma importancia de la música al construir este discurso reside en el momento en que sucede la barricada y aumenta la violencia en la imagen y en el sonido de la escena, sumando a esto música rock que comienza con un corte seco, música que connota violencia y desorden.

También se aprecia la necesidad de comunicar los hechos acontecidos no sólo a través de este documental, sino que se ven cámaras de teléfonos celulares, cámaras digitales y profesionales, teléfonos y grabadores de voz y la presencia en las noticias gráficas. Esto se lee como la latente necesidad de testigos para que la lucha tome más y más fuerzas y reclute más adeptos, a la vez que los testigos son necesarios para tener registro y pruebas para defenderse.

El documental llega a su fin y muestran a mapuches en la puerta del lugar, se observa que entra una camioneta, saludan y termina con un paneo desde abajo hacia arriba que concluye en un plano contrapicado casi supina del edificio donde se está dictando la sentencia y del cielo, que connota que ellos pudieron ganar ya que al segundo día del tribunal estaban en la puerta y pudieron saludar al *machi* y como sostuvieron desde el principio de la filmación, que el paneo desemboque en el cielo no es casualidad, ya que “tienen a la fuerza de la naturaleza de su lado”.

En el plano discursivo, observamos que prevalece la modalidad del enunciado intelectual aseverativa acompañada de la modalidad afectiva, se trata de un discurso con señalador, con efecto subjetivante. En cuanto a la escena enunciativa (Mainguenu, 2000), podemos decir que se sostiene en las escenas validadas de negociación diplomática entre las partes, de la policía que reprime a los manifestantes y de la victimización de esos manifestantes que en algún punto se tornan violentos. El marco escénico se traduce de la

siguiente manera: existe una escena englobante que nos devuelve un tipo discursivo político de protesta, y por su parte la escena genérica se basa en un género instituido como es el cine documental. Por otro lado, afirmamos que se trata del discurso subyacente al discurso hegemónico (Verón, 1986) que proveen los medios, esto queda demostrado en la modalidad de titular de los medios tradicionales que contrasta con la narrativización (Bajtín, 1982) de los hechos que se hace al micrófono por parte de los protagonistas del suceso.

El recurso discursivo más utilizado es la negación que supone un encadenamiento de discursos que están en constante interacción, nos sitúa frente al dialogismo propio del discurso (Bajtín, 1982).

¿A qué resisten? Al secuestro de una de sus autoridades, a la violación de derechos, al “daño moral, espiritual y cultural” que les imparte el Estado chileno, y hasta en cierto momento se habla de la recuperación de tierras para la reconstrucción de la Nación Mapuche.

¿Qué tipo de resistencia se construye en este discurso? Para entenderlo, primeramente debemos abordar el ethos discursivo orientado al pathos que emerge de este discurso. Se trata de un ejército que se levantará contra todos aquellos que tengan intenciones de acallarlos. Se configuran como un pueblo negociador, diplomático en principio pero que si debe recurrir a otras formas alternativas para conseguir su cometido lo harán sin dudar, que se levantan contra un Estado corrupto y contra los “guardianes del Estado”. Es aquí donde nos insertamos en la forma de construir la resistencia. Aquí se muestra que “se resiste o se resiste”, no hay otra forma de desenvolverse que no sea la de resistir estratégicamente. Se trata de una resistencia feroz, que manipula, que consigue domar a los representantes del estado, que no entiende de órdenes ni prohibiciones, una resistencia que tiene su origen en el cariño, en el respeto, en el origen de todas las cosas, en lo que es natural. A su vez, observamos que se trata de un modo insistente de resistir que agotará todas las vías que sean necesarias. Se trata de una resistencia como guerrilla en honor a un “guerrillero”, resistencia como un estado perpetuo, como un estilo de vida de las comunidades aborígenes.

### **Nahuelmapu, Mehuin**

Los protagonistas de este cortometraje documental de 10:33 minutos de duración, dirigido por Rosa Nahuelpan Guililtraro, de la comunidad mapuche de Chile en 2011, son una familia mapuche que vive en Villa Nahuel. El personaje principal es Rosa, la

documentalista que se hace presente e interactúa con el espectador. Es ella quien narra y quien enuncia y anuncia a su papá, a su tía y a su hermano.

Los antagonistas de esta historia son el gobierno que "considera que no son productivos" y una fábrica de celulosa que se ha instalado en su territorio.

El conflicto reside en la contaminación del agua, específicamente del mar. Para mostrar esto, primeramente se presenta el estilo de vida de esta familia, relacionado a la agricultura, la pesca, el turismo, actividades para las que el agua resulta imprescindible, y posteriormente se expone la situación de instalación del ducto contaminante. Durante todo el documental se observan señales y letreros, en remeras que dicen "No al ducto".

Es un documental de tipo reflexivo político e interactivo a su vez, es de observación.

Aquí se abordarán los diferentes recursos discursivos que definirán la forma en la que se ejerce una resistencia pasiva, sin violencia. Para ello, analizaremos los fragmentos más representativos de este discurso verbal y audiovisual.

El siguiente documental tiene tan solo una secuencia, y mantiene un mismo ritmo calmo y lento durante toda la narración. Este ritmo se justifica por sus largas escenas que no son acompañadas por ninguna canción ni sonido extra diegético para acelerar el movimiento, sino que por el contrario, siempre recurre al sonido ambiente (diegético) y su *voice over* que acompaña todo el documental con una narración pausada.

Comienza presentando al lugar, Villa Nahuel, mediante planos panorámicos (Carmona, 1996) que permiten que se aprecie la enormidad de las tierras, pero la angulación en picado hace que se sienta la posesión y control que tienen sobre ellas. Con una voz en *off* que dice: "Desde tiempos inmemorables hemos hecho uso de este territorio, Villa Nahuel". Desde el punto de partida se está realizando una aserción, a partir de esta enunciación se configura una realidad, la de ciertas personas que han vivido por mucho tiempo en un lugar, no azarosamente denominado "territorio", palabra que, en este contexto, sabiendo de quiénes proviene, connota propiedad, usurpación y una lucha constante. Esta enunciación se inscribe en el tiempo ulterior, porque habla de algo que viene ocurriendo desde hace mucho tiempo. A su vez, observamos una anáfora que parte de la localización textual "este territorio", forma que recupera su valor referencial posteriormente en "Villa Nahuel".

Luego de dejar en claro que ese territorio les pertenece, se procede a narrar una historia a

través de los testimonios de los integrantes de la familia. “La historia de mis padres es así” dice una voz en *off*, la de Rosa, a la vez que entra en escena un título que funciona como paratexto bajo la inscripción: “Mi papá”.

Introduce a su papá mostrando primero tan solo una toma de plano americano de ellos dos juntos mirando a la cámara, con sonido ambiente de fondo, nuevamente mostrando simpleza en sus ropas, mirada, y relación. A través de un enlace seco pasa a un plano general del papá con un título que lo presenta utilizando un artículo personal (Mi papá), esto aparte de mostrar la simpleza el documental, también lo muestra con su familia, y hace de la narración una historia personal e íntima que quiere compartir.

Luego de la presentación, el papá comienza a contar su historia y como los terrenos ahora tapados por el agua, pertenecían a su familia y eran propiedad Nahuelmapu. Se lo toma desde planos medios y en diagonal a la cámara, recurso que nos deja ver bien sus expresiones y los terrenos que señala y da a conocer al espectador. Mientras él relata su testimonio, se producen enlaces de escenas de los terrenos a través del movimiento panorámico horizontal de la cámara, que permite materializar lo dicho en el relato y entender también el tamaño del lugar.

Padre: “Yo vivía con mis abuelos aquí (...) Aquí mismo donde estamos parados todo se sembraba; era un terreno chiquitito pero lo sembrábamos con hortalizas... hasta que llegó el maremoto y todo quedó bajo el agua. En este campo donde estoy yo parado ahora hay un puente, el nuestro, con título, propiedad de Felipe Nahuel. Siempre preguntan algunos “¿de dónde vinieron?”, “¿de dónde llegaron?”, los mapuches nunca han sido pájaros que llegaron volando”.

El padre narra la fluctuación que sufrió su territorio a partir de un desastre natural, un maremoto, a la vez que confirma que el territorio les pertenece y luego ironiza sobre los cuestionamientos que reciben como comunidad indígena. Cuando dice que vivía “aquí”, esa localización índice de lugar recupera su contenido anafóricamente en “un terreno chiquitito”, que a su vez, recupera su contenido catafóricamente en Villa Nahuel. “Un terreno chiquitito pero lo sembrábamos con hortalizas” presenta una construcción en la cual la segunda parte del enunciado toma más fuerza que la primera, a través del conector concesivo “pero”, que da a entender que siempre se luchó y que se hizo lo que se pudo con lo que se tuvo, que a la tierra siempre se le sacó provecho. En “sembrábamos” se refiere a él y sus abuelos, propietarios del territorio. “Hasta que llegó el maremoto” contiene por un lado, un tiempo monumental, que sucedió para todos: el

maremoto, pero por otro lado contiene también un tiempo vivido; esas palabras se expresan con dolor, recordando lo que fue el maremoto para él y su familia, y remata “y todo quedó bajo el agua”, esta parte del enunciado hace hincapié en la experiencia personal, ese “todo” recupera su valor en lo que sembraban, todo lo que habían logrado con el esfuerzo del trabajo en esa pequeña tierra.

“En el campo donde estoy yo parado ahora”, se acompaña con un plano general del lugar, dando a conocer ese campo, y con el “ahora” esta enunciación se vuelve a hacer presente cada vez que es escuchada por alguien, se reactiva su sentido (Bajtín, 1982). “Hay un puente, el nuestro, con título, propiedad de Felipe Nahuel”, aquí se disipan las dudas sobre la propiedad del terreno, a través del “hay”, forma impersonal, establece una verdad desde el olimpo, algo que está dado y que irrefutablemente es así. “El nuestro” recupera su valor catafóricamente en “un puente” y se hace una sobreaserción de que el puente es suyo diciendo “con título, propiedad de Felipe Nahuel”, por lo cual se estima que se trata de quien está ejecutando el acto de habla en ese momento, el papá de Rosa. Al hacer una sobreaserción, se pone énfasis en demostrar que la tierra les pertenece, y este enunciado existe porque han existido otros enunciados que cuestionan la propiedad del territorio, hay un enunciador previo que estableció otra realidad, una mirada compartida en el imaginario social, un discurso en movimiento en esa red de entramado discursivo (Verón, 1986) que responde a que “para ser dueño de un territorio se necesitan papeles a su nombre”. Discurso que todos manejamos, pues, es la forma de repartición de tierras que poseen los Estados, que se opone a la tradición indígena, que prescinde de títulos y papeles. Concluye ironizando “algunos preguntan “¿de dónde vinieron?”, ¿de dónde llegaron?”, los mapuches nunca han sido pájaros que han llegado volando”. Aquí se hace explícita la polifonía, se avisa al alocutario que se trata de voces ajenas, observamos heterogeneidad mostrada en forma de autonomía. A ese cuestionamiento, responde “los mapuches nunca han sido pájaros que han llegado volando”, como consecuencia de un enunciado que presupone que ellos decidieron instalarse en ese territorio porque sí, sin motivos, raíces ni derecho, comprendidos por la contrucción “llegar volando”, de la misma manera que lo hacen las gaviotas y golondrinas cuando migran y ocupan el territorio por cierto período hasta que vuelven a migrar. A esto, él le dice “no”, lo niega mediante un “nunca”, ante la negación observamos polifonía implícita, una cristalización de voces oculta en el mensaje, que instaura la realidad de que el pueblo mapuche ha habitado sus territorios desde siempre, que están enraizados a ellos, como fruto de esa misma tierra.



Un recurso utilizado en el montaje a lo largo de todo el documental, es la incorporación de una escena que materializa y permite visualizar lo explicado o hablado en la narración. Un claro ejemplo es cuando el papá es filmado desde un plano medio mientras habla de un bote, y luego su discurso se interrumpe, y se enlaza una toma del bote del que habla. Otro ejemplo puede verse cuando al principio del film cuando la protagonista presenta el territorio, mediante una voz en *off* dice “Este territorio, llamado Villa Nahuel” y le sigue una toma de un cartel que dice Villa Nahuel.

Al terminar el testimonio del papá, una larga panorámica horizontal del paisaje marca una pausa en el relato y da lugar a la protagonista para que continúe la narración de la historia en *off*. Luego, la cámara toma a la protagonista de perfil pero un poco por detrás y la sigue mientras camina hacia el invernadero, mostrando que la cámara descubre la realidad junto con el protagonista (quien reconoce en todo el documental la presencia de la cámara). Al entrar al invernadero, la protagonista recorre el lugar y la cámara la sigue mientras ella muestra las diferentes verduras que cultivan, presentando un solo corte en esta escena, que se da por la incorporación de un plan detalle del ají.

“La tierra es muy fértil, lo cual nos ayuda en nuestro diario vivir. (...) Tenemos tomate, tomatito, lechuga, ají (...) Este árbol consume cincuenta litros diarios de agua. Imagínese. No podemos estar sin agua, estar sin agua es estar sin vida. Los ductos fueron distribuidos en gran parte del territorio causando un daño enorme al ecosistema”. Mientras Rosa dice esto, se puede leer el paratexto de su remera: “No al ducto. Celulosa Arauco contamina”.

A través de este enunciado, primero se muestra la forma de vida y de subsistencia que tiene la familia con la agricultura y luego educa al alocutario, explicando la cantidad de agua que precisa uno de los árboles del lugar, para finalmente denunciar que la fábrica de celulosa Arauco está contaminando el agua que es tan necesaria para ellos, al enunciar “estar sin agua es estar sin vida” hace uso de una metáfora para ejercer una comparación entre “agua” y “vida” expresando analogía, a la vez que se observa una hipérbole, mediante la cual se amplifica la realidad comparando la falta de agua con la muerte, lo que sirve para sobrejustificar que “no podemos estar sin agua”, negación que establece una verdad dada ya que se efectúan las borraduras del yo que enuncia “yo opino que no podemos estar sin agua”, para sólo expresar “no podemos estar sin agua”, en un enunciado con modalidad intelectual de certidumbre y lograr un efecto objetivante que además interpela al alocutario intimándolo a que actúe al respecto.

Luego se produce una elipsis, en donde se recorta el tiempo entre que ella sale del invernadero y se dirige a la “golera” en donde se echan los restos, dirigiendo la narración a los puntos y sectores importante a mostrar. Durante estas últimas dos escenas la protagonista no continúa desde el *voice off*, sino que habla al momento de la narración ya que ella aparece en escena.

Una nueva pausa se vuelve a marcar al filmar largos paneos de la flora del lugar, sobre sonido ambiente y ninguna locución, lo que pausa el ritmo y el movimiento del relato un poco más. Luego introduce dos escenas de cascadas de agua filmadas en contrapicado para engrandecer y dar gran importancia a este recurso natural. También, estas escenas dan el pie para que la protagonista hable del lugar que ocupa el agua en la comunidad. Mientras ella habla de los árboles y como absorben el agua, la cámara sigue el diálogo conformando los ojos del espectador, retratando los espacios como si uno estuviese presente en el lugar. Esto se muestra en muchos momentos, como cuando ella nombra al árbol de eucalipto y la cámara deja de enfocarla para mostrar a través de un paneo vertical el árbol desde abajo hacia arriba. Para cerrar la temática del agua como recurso fundamental para su pueblo, se incorpora mediante montaje la escena de un arroyo que marca una nueva pausa.

Planos generales y escenas de animales y paisajes, cortan la narración que se venía llevando, introduciendo un nuevo testimonio: la tía. Ella abre la puerta de la casa y recibe a su sobrina e indica a la cámara que pase. Comienza su testimonio también con un título que dice “Mi tía”, desde una angulación en contrapicado lo que hace que se le dé más importancia a este personaje al verse engrandecido. Ella comienza a relatar las actividades que realizan, y mientras nombra los trabajos se enlazan tomas de imágenes que los representan. Por ejemplo habla del trabajo de la miel y en seguida se enlaza una toma del panal de abejas.

Luego del testimonio de la tía, se realiza una pausa en el ritmo de la narración con una larga toma del paisaje de montañas y el mar enfocados desde arriba en una inclinación en picado (nuevamente mostrando control sobre los recursos naturales). Antes de pasar al siguiente testimonio, la narradora y protagonista recurre nuevamente a la voz en *off*, mientras se muestra una escena desde una inclinación en picado como baja por el monte, un ángulo de cámara que la empequeñece y muestra más vulnerable, y mientras dice: “Cuando era niña y veía los aviones pasar, pensaba que estábamos tan ajenos a los movimientos de la ciudad y el mundo, que si pasaba una guerra ni nos íbamos a enterar

(...) y pensé que siempre iba a ser así nuestra vida, así de tranquila”.

La próxima escena presenta a su hermano, quien dará el último testimonio familiar y es introducido al filme mediante un paratexto gráfico que indica: “Mi hermano”. La cámara lo toma de la misma manera en la que se muestra al principio del documental el testimonio del padre: de perfil a la cámara para poder ver hacia donde mira él y en angulación normal, a los ojos del protagonista. Habla del conflicto de los residuos tóxicos que derrama sobre sus terrenos y agua por la Celulosa Arauco (luego de decir esto se enlaza una imagen de la Celulosa): “Hoy el pueblo sufre la amenaza de residuos químicos. Esta planta de celulosa quiere venir a vaciar sus deshechos aquí, quizás porque nosotros no somos productivos para el gobierno, productivos para el sistema. Tenemos autonomía económica, no necesitamos acudir a otro lado. (...) Vivimos felices aunque con bastante sufrimiento. (...) Sabemos que esto se va a ganar porque se va a dar una lucha. Nosotros hemos vivido ancestralmente acá y tenemos que aplicar la defensa para seguir viviendo por muchos años más”.

Hacia el principio de este enunciado, se observa una prosopopeya que consiste en personificar al pueblo, atribuyéndole la capacidad de sufrir, mientras por otro lado representa a los residuos químicos como ejecutores de una amenaza. Con el “quizás” plantea nuevamente una posibilidad que a su vez es irónica y victimiza al propio enunciador, a la familia. “Quizá no somos productivos para el gobierno, productivos para el sistema”, se refiere a que el sistema, del cual se alejan mediante esta enunciación, dejando en claro que no forman parte del mismo, se nutre del beneficio económico, de la productividad eficiente, y pone énfasis en esto mediante la utilización de una repetición de la palabra “productivos”. Luego desarrolla esta idea afirmando “tenemos autonomía económica, no necesitamos acudir a otro lado”, hablando desde un nosotros exclusivo que niega la idea de necesitar de una empresa para subsistir económicamente. Y lo complementa afirmando con modalidad afectiva “vivimos felices aunque con bastante sufrimiento”, estableciendo a partir del conector concesivo que la segunda idea del enunciado tiene más peso que a primera, es decir, que si bien viven felices, es aún más importante el hecho de que viven sufriendo, idea que restringe a la felicidad expresada en una primera instancia.

El discurso final narrado en *off* por la protagonista, se muestra a través de un plano general que la muestra a ella y a su hijo (también mediante la inserción de un título que dice “Mi hijo”) muy pequeños trabajando la tierra y cosechando. Este tipo de plano los

muestra vulnerables, pero toman fuerza y más protagonismo al agrandarse mediante el zoom in. Con la voz en off Rosa asegura: “Nuestra defensa como familia es que nuestros hijos puedan proyectarse en este territorio y con la introducción de un ducto eso es imposible. La defensa es continuar con nuestro estilo de vida y la conexión que tenemos con nuestro territorio”.

Este enunciado de modalidad aseverativa concluye la idea de toda la enunciación, introduce por primera vez la palabra “defensa”, que ciertamente hace alegoría a la resistencia a la contaminación que genera la fábrica de celulosa. A su vez, se construye a partir de la enunciación el sujeto familia que reclama el desalojo de su territorio, donde el conector “y” juega un rol adversativo, ya que afirma posteriormente “con el ducto eso es imposible”, con esta segunda idea rechaza a la primera, de poder vivir y proyectarse como familia sobre ese terreno. Luego, hace una repetición de la palabra “defensa”, instaurando la realidad, desafiando al alocutario, exclamando “la defensa es continuar con nuestro estilo de vida”, estilo de vida que fue presentado a lo largo de toda la pieza documental, al igual que la “conexión” que tiene esta familia con el territorio, expresada metafóricamente.

Como analizamos este filme enteramente, no podemos dejar de mencionar que finaliza con el tema musical “Volviendo a ser un pez” del trovador Alonso Nuñez. A continuación analizamos un fragmento de la letra del mismo:

*No voy a ser el que vendió*

*las barcarolas en el mar*

*o los cimientos del dolor*

*Seré el que venza en la guitarra*

*que en esta tierra se quedó*

*Estoy volviendo ser un pez,*

*un ciudadano del amor*

*un guerrillero de madera*

*que entre corrientes te abrazó.*

La utilización de esta pieza musical refuerza la idea transmitida en el documental, jugando un rol complementario en su discurso. Mediante la misma, se apropian de la voz del

discurso ajeno, en beneficio del propio discurso generando polifonía en este caso explícita. “No voy a ser el que vendió las barcarolas en el mar o los cimientos del dolor”, con este enunciado se configura a aquellos que vendieron su porción de tierra, que resignaron a sus derechos sobre el mar y se distancia de ellos, negando esta idea e introduciendo una nueva polifonía implícita. A su vez, se trata de una frase metafórica que juega con la temporalidad futuro-pasado-presente. Al decir que no será quien venda las barcarolas, por la *barcarolle*, música interpretada por los *gondolieri* en Venecia, hace poéticamente referencia a lo bello que ofrece el mar, y con los “cimientos del dolor” se refiere al sufrimiento que vendrá, enraizado en la contaminación del mar provocada por la fábrica que traerá aparejadas consecuencias negativas para sus habitantes. “Seré el que vengza en la guitarra, que en esta tierra se quedó” se refiere a que con su arma más poderosa, en este caso la guitarra, pero al ser apropiado por la documentalista, esa figura de la guitarra podría tomar otras formas, como puede ser el propio documental, luchará por su territorio. Finalmente “estoy volviendo a ser un pez, un ciudadano del amor, un guerrillero de madera, que entre corrientes te abrazó” afirma mediante la utilización de figuras retóricas como la cosificación de la figura humana, que está volviendo a su lucha, y construye un alocutario que se ha compadecido con su causa, alguien con quien comparte este recurso, el mar, por el cual se convierte en “pez”, “guerrillero” y “ciudadano”; aunque este alocutario desconozca al locutor, que insiste en que lo abrazó “entre corrientes”, es decir de manera efímera y haciendo una vez más, alegoría a las aguas del mar, que este enunciador espera, apelen al alocutario por la causa y los sumen a la lucha.

### **Análisis global de Nahuelmapu, Mehuin**

El documental previamente analizado mantiene un mismo ritmo durante toda la narración. Este es un ritmo calmo y lento ya que combina escenas de larga duración que se unen mediante enlaces secos, y no incorpora música en lo que dura el filme. Toda la narración se presenta con sonido ambiente de fondo y con el uso de la cámara en mano sin trípode, lo que le añade noción de realismo al relato. Los personajes hablan siempre dirigiéndose a la cámara, menos durante la narración del hilo conductor del filme que sostiene la protagonista utilizado el recurso de voz en *off*.

Recurre a la utilización de títulos con artículos personas para presentar a los demás protagonistas: Mi papá, mi tía, mi hermano, mi hijo.

En cuanto a los planos, utiliza planos panorámicos con angulación en picado para mostrar

los paisajes, lo cual connota el poder sobre sus tierras pero también lo pequeños que se ven en el mundo. Para los testimonios recurre a los planos medios, permitiendo que el espectador pueda ver las expresiones del personaje pero también hacia donde mira y el paisaje detrás.

En cuanto estos testimonios, los ordena teniendo en cuenta una estructura jerárquica: primero su papá, luego su tía, su hermano y finalmente su hijo. Muestran mucho respeto a la autoridad y a la historia de la comunidad de Villa Nahuel.

La familia se muestra por un lado ingenua, pero también conformista y débil. En cuanto a la ingenuidad dan a entender que no saben ni quieren saber qué pasa en el mundo, incluyendo al problema de pueblos originarios de Latinoamérica. Además, ellos afirman que pueden vivir aislados y están orgullosos de eso. Por otro lado se puede analizar una postura conformista de manera tal que no amenazan con tomar otras medidas de resistencia en ningún momento, mostrando a este documental como herramienta de resistencia y opinión. En cuanto a la contaminación de su naturaleza conviven y se adaptan a ella. El hermano dice “vivimos felices aunque con bastante sufrimiento”; si bien es verdad que están reclamando que dejen de contaminar pero con una postura débil. Esta debilidad también se analiza en la imagen que tienen de ellos y su pueblo, hablando de él como un “terreno chiquitito”.

Se trata de un discurso con señalador con efecto subjetivante en el que se destaca la utilización del recurso discursivo de la metáfora y la narrativización de los hechos. Está inscripto en la modalidad asertiva de la enunciación, imponiendo una realidad dada y a nivel del enunciado observamos modalizadores del tipo intelectual aseverativos acompañados de modalizadores del tipo afectivo.

Las escenas validadas sobre las que se construye la escenografía (Mainguenu, 2000) son la de una familia que cosecha su propio alimento, y la de un ciudadano originario en la defensa de sus derechos. En cuanto al tipo discursivo, se trata del tipo literario; el género es cine documental, género instituido.

Se configura entonces, un tipo de resistencia pacífica, sin altercados ni grandes conflictos. Su forma de resistir es mostrando quiénes son al mundo. ¿A qué resisten? A la contaminación del agua del mar en su territorio por los desechos tóxicos de la fábrica de celulosa Arauco. Se conforma un ethos orientado al *logos*, que a través del raciocinio intenta exponer los motivos de su angustia.

Se trata de la contracara del pueblo mapuche, de este discurso emerge una voz calma, certera y segura de sí misma y conforme con su situación pero a la vez se da a conocer un punto de conflicto que es angustiante inscripto en una forma diferente de ejercer la resistencia, de una manera relajada y diferente al resto.

### **Haciendo camino, construyendo resistencia**

Luego del análisis discursivo y narrativo de los documentales “Nahuelmapu, Mehuin” y “El inicio del juicio a Machi Celestino”, y de las primeras conclusiones individuales, este trabajo logró definir lazos entre ellos. Es importante resaltar principalmente, que “Nahuelmapu, Mehuin” configura un ethos orientado al logos, a lo racional, y es por eso que el tipo de resistencia ejercida es pacífica ya que no presenta altercados ni grandes conflictos; mientras, el otro documental configura un ethos que está orientado al pathos, permitiendo entender el tipo de resistencia feroz que configuran, consiguiendo así domar al estado, mediante la insistencia y la postura guerrillera. A su vez, en “El inicio del juicio a Machi Celestino” resisten estratégicamente por el secuestro de una autoridad mapuche por parte del Estado chileno y a la violación a sus derechos, mientras que en el otro documental no lo hacen estratégicamente y a lo que resisten principalmente es a la contaminación del agua del mar en su territorio causada por los desechos tóxicos de la fábrica de celulosa Arauco.

De todas maneras las causas por las cuales resisten no son solo las nombradas anteriormente. En ambos filmes los protagonistas resisten al daño producido por los opresores, ya sea moral, espiritual, cultural y de la naturaleza misma. Esto lo hacen sobre una base y origen en el cariño, respeto y principalmente bajo el valor de lo natural, que es lo que realmente los gobierna, posicionando a la naturaleza como madre de todas las cosas. ¿A qué más resisten? En ambos casos resisten para recuperar ya sea la tierra para la reconstrucción del pueblo mapuche (en “El inicio del juicio a Machi Celestino”), como la naturaleza en su estado saludable (en “Nahuelmapu, Mehuin”). En ambas producciones muestran cómo la resistencia es la única opción, es “resistir o resistir”, configurándolo como un estado perpetuo para poder recuperar y enmendar los daños que les provocaron, aunque hallan sido propiciados en mayor o menor intensidad. Entonces, configuran una resistencia a partir de sus discurso que en un caso es sumamente pacífica mientras en el otro el una resistencia de guerrilla, subversiva y que implica rebeldía, pero ambos enraizan esta resistencia y la justifican posicionando a la naturaleza de su lado, lo que connota una resistencia que es natural y por ende positiva. Finalmente, cabe destacar que mediante la producción y realización de las piezas documentales, ambos sujetos

enunciadores están configurando una herramienta de resistencia cultural.

Antes de proceder con la conclusión final del primer capítulo consideramos pertinente introducir la siguiente cita para destacar un aspecto fundamental de la resistencia indígena aquí tratada.

“La violencia (...) a los derechos humanos en América Latina es el resultado de la discriminación estructural, en donde los poderosos, quienes discriminan, responden violentamente a las señales de resistencias de los desiguales, de decir, los dominados.”

*Carbonell Valderrama, 2012*

Esta afirmación está interlazada por la idea principal que atraviesa a este trabajo, donde la resistencia es un modo de vida pero también una forma de darse a conocer, y que los pueblos se darán a conocer de tal o cual manera dependiendo intrínsecamente del tipo de opresión que sufran. Pero también existe un doble riesgo al exponerse a través de un medio de comunicación, que tiene que ver con la institucionalización.

Por un lado, para dar difusión a sus producciones, los pueblos originarios acuden a instituciones que son mayormente propias del Estado, el mismo estado al cual resisten y se oponen, y cuando se trata de organizaciones no gubernamentales, se hace indispensable contar con cierto poder económico que permita sustentar los gastos de la difusión de su producto, lo cual es paradójico, ya que se trata de un cine por la inclusión y la difusión de la cultura. En una de las entrevistas que se realizó a modo de trabajo de campo en esta investigación, una ex organizadora del Festival de Cine Indígena de Buenos Aires, Francisca Cabral relató este conflicto: “Es un poco contradictorio, porque en cierto punto estamos queriendo promocionar nuestra cultura como mapuches y pueblos originarios pero en los festivales y muestras de cine indígena, la mayoría de las producciones no son propiamente indígenas, sino que son hechas desde la mirada externa de, casi siempre, un extranjero, incluso europeo. Entonces uno tiene que decidir, y por eso también me fui, se te plantea un dilema por resolver, te planteas ¿en qué momento perdí de vista lo importante?”. Esto se relaciona íntimamente con el hecho de que los pueblos indígenas decidieran crear su propio cine y sus propios medios, para contrarrestar la información errónea o muchas veces estereotipada del documentalista ajeno a la cultura aborigen.

Por otro lado, el segundo conflicto reside en dos aspectos: en primera instancia, al exponerse y mostrarse a través de una herramienta que es apropiada de los colonos por los colonizados y al poder lograr su difusión sólo a través de la institucionalización de su



producto que antes apuntaba a ser independiente, el sujeto indígena pierde credibilidad en su lucha por la resistencia tanto para sus pares de la comunidad como para sus contrincantes y los espectadores de la situación.

En segunda y última instancia, se presenta una paradoja, un nuevo vínculo generado a partir de esta resistencia ofrecida a través del cine documental, que no sólo comunica resistencia sino que por el sólo hecho de ser discurso, es también resistencia. Este vínculo está dado por la diferenciación entre originarios que comunican y aportan a su lucha a través del cine y la exposición y originarios que en ese intento por revelarse contra la represión terminan siendo dominados de la manera más burda, económicamente. Esto se explica considerando que la gran mayoría de los documentales (de entre los escasos) que existen producidos por los propios miembros de la comunidad indígena están financiados directa o indirectamente por el aporte de una organización gubernamental o de empresas privadas, en muchos casos multinacionales, (de las mismas características contra las que ellos se levantan) lo que los subvierte y los vuelve a colocar en el rol de dominados.

## Capítulo II

### **Opresores y oprimidos**

“Pero el hombre, que por naturaleza es hipócrita y fingido, no dice “quiero conquistar para destruir”, sino “quiero conquistar para civilizar”.

*Gramsci, 1910*

El siguiente capítulo se desarrollará desde el concepto de opresión. Primeramente, debemos aclarar que definimos opresor y oprimido en relación a la concepción de Gramsci en 1919. El trabajo a realizar consiste en un análisis narrativo y discursivo de los filmes “Eluwun, el Funeral de un Guerrero” (Chile, 2013) y “Por el Territorio Wichi” (Argentina, 2007) se analizará la construcción de la figura del opresor y del oprimido desde la mirada indígena que se expone en los documentales así mismo como la configuración del vínculo entre las dos partes, cuya conclusión nos guiará para resolver nuestro problema de investigación que se enfoca en la construcción de la voz del enunciador indígena.

## Elwun, el Funeral de un Guerrero

El documental, de 18: 34 minutos de duración, producido por el pueblo mapuche de la zona de Ercilla, Chile, en 2013, registra la ceremonia funeraria de un reconocido miembro del pueblo Mapuche en Chile. En él, se acusa de su muerte al gobierno chileno y se exponen falencias del mismo a la vez que se reclama por el territorio, el respeto a la cultura y la tolerancia, denunciando la discriminación que sufre el pueblo Mapuche, pero reafirmando su voluntad de lucha.

La pieza está íntegramente filmada en el terreno y al momento de la acción, registrando así un hecho que coincide en tiempo y espacio con la documentación fílmica de lo acontecido. Se trata de un documental expositivo y reflexivo. Es expositivo porque decide dar a conocer una situación, ejecutando argumentos y dejando que el espectador interprete, a la vez que es reflexivo en dos maneras: reflexivo político y reflexivo interactivo en el plano formal de la reflexibilidad de un documental (Nichols, 1997). Es políticamente reflexivo porque está pensado para generar una inquietud en la audiencia, que la lleve a cuestionarse el problema y a crear conciencia. Por otro lado, decimos que es formalmente interactivo ya que en él, se muestra al documentalista dentro de la puesta en escena; esta persona hace planteos y repreguntas que apuntan a destacar ciertas aristas del film.

Los protagonistas de la pieza comunicacional son el difunto Rodrigo Melinao y el pueblo Mapuche chileno; sus antagonistas son los “terratenedores, latifundistas y forestales” y los “representantes negligentes del gobierno”. El conflicto reside en el atropello de sus derechos, específicamente en el asesinato de un representante mapuche que fue asesinado por las autoridades mientras desempeñaba su rol de luchador, de protector de su pueblo. De este conflicto principal, se desprenden problemáticas como la expropiación y repartición de tierras y la discriminación e incumplimiento de los derechos colectivos del pueblo mapuche.

"El día 6 de agosto fue asesinado nuestro *weichafe*, Rodrigo Melinao". Así se da inicio al documental y mientras la voz en off narra lo acontecido, se muestran planos detalle de balas en el barro, simbolizando la muerte. Ya desde el inicio se observa heterogeneidad mostrada (Authier, 1982), al utilizarse en otro idioma la palabra "*weichafe*", término mapuche para referirse a un guerrero, que recupera su valor referencial en forma de

anáfora en Rodrigo Melinao. Continúa: "Una vez más ha caído un luchador mapuche en manos de la represión, defendiendo su territorio de terratenientes, latifundistas y forestales que usurparon el territorio mapuche". La expresión "una vez más" da al mensaje la modalidad de rematización mediante la cual se reactiva el interés por algo acontecido previamente. A través de subjetivemas como "luchador", y verbos con carga valorativa como "defendiendo" y "usurparon", declara desde este primer momento quién ha muerto, quiénes son ellos y quiénes sus enemigos. "En manos de la represión" es una prosopopeya que atribuye manos a un acto que es propiamente humano, como si la represión tuviese vida propia. Con la expresión "terratenientes, latifundistas y forestales que usurparon el territorio mapuche" denuncia libremente a sus enemigos, los aliados de la represión, la causa de la muerte de Melinao. La voz en off concluye con la exclamación: "Pero cuando un mapuche cae, diez se levantan" a modo de grito, con el cual se funde la música del *leiv motiv - Ul Kantun* del grupo Beatriz, Malen y Pichi - que se interpreta durante todo el funeral, acompañando al grito y anexando las escenas que se suceden a través de este enlace. El conector "pero", en este caso concesivo, minimiza la idea de la represión y engrandece la idea de la lucha, reforzando el apoyo del pueblo mapuche entre sus compañeros a través de esta aseveración que es a su vez una metáfora que se refiere a que cuando un mapuche es asesinado, el pueblo se revelará contra los asesinos, luchará contra ellos en su honor. Al finalizar esta exclamación, aumenta el volumen del tema musical continuando el grito de la palabra y pasando a un plano general que muestra el altiplano y un grupo pequeño de personas que se dirigen hacia la cámara con pasividad, como si no notaran su presencia. Esto introduce al conflicto.

El documental se divide en dos grandes secuencias narrativas: La primera narra la introducción al conflicto y la llegada de las comunidades originarias al funeral y se muestra luego la gran convocatoria que tiene el funeral, en donde el pueblo mapuche se levanta ante la pérdida de un compañero como muestra de resistencia y pertinencia.

A través de planos generales y panorámicas de corta duración, sumado a la musicalización, se muestra como van llegando los integrantes de las diferentes comunidades al funeral de Rodrigo Melinao. Las escenas muestran cómo van acercándose desde lejos, caminando por los impredecibles caminos de tierra, vestidos con vestimentas típicas como ponchos negros y blancos, polleras negras las mujeres y vinchas rojas en la cabeza, vestimenta propia de un funeral, además de las banderas mapuches y las banderas negras que sólo se utilizan en estas situaciones. Algunos caminando, otros a caballo, y en menor cantidad en auto, o hasta en micros especiales

que trasladaron una multitud hacia el lugar, pero todos los mapuches de la zona se las ingeniaron para llegar al funeral del guerrero. La iluminación es natural y el cromatismo oscila entre los grises del paisaje que connotan tristeza y el negro y el rojo, propios de la vestimenta de la multitud. Con un plano general desde una pequeña colina, se puede ver cómo se organiza la comunidad al ir entrando al funeral y en esta misma toma, con un plano picado de la cámara, muestran por detrás de dos hombres la espera por el reclutamiento de toda la comunidad y como controlan esta junta. En esta escena de larga duración se muestra que no tienen apuro por comenzar, lo importante es que puedan reunirse todos, se trata de un ritual, una ceremonia. Siguen mostrándose imágenes de las personas ingresando al funeral, y otras esperando reunidos en grupos a que comience; estas escenas son mostradas a través de paneos horizontales, permitiendo al espectador reconocer la totalidad del predio y la cantidad de personas que comienzan a sumarse.

La cámara registra carteles que conforman al paratexto: "Gobierno de Piñera: El pueblo seguirá luchando hasta recuperar todos nuestros territorios. *Marichiweu*". En él, se destina el mensaje al gobierno del entonces presidente chileno Sebastián Piñera; "el pueblo" hace referencia al pueblo mapuche que se pone en escena previamente y con el término "recuperar" atribuye al gobierno de Piñera la quita de territorios, ya que el pueblo mapuche lo expresa como una amenaza o hazaña por lograr mediante la lucha, y concluye el enunciado con la expresión que expresa autonomía "*marichiweu*", el legendario grito de guerra mapuche que significa "cien veces venceremos", lo cual desafía y advierte al gobierno que tras la lucha, ellos serán los vencidos y los mapuches los vencedores.

Se hacen tomas de espaldas a los protagonistas y en contrapicado (Carmona, 1996) al estar ellos sobre una colina, se reúnen en ronda y no se permite ver a la cámara qué hay delante. Esto genera una intriga en el espectador.

La segunda secuencia narra la ceremonia y es ampliamente más larga que la primera, y a la vez, su ritmo se acelera un poco más por las escenas de duración media. Comienza con una escena filmada con un lente ojo de pez, que engrandece a la larga fila de mapuches que se acercan de a dos a la cima de la colina para reunirse con la comunidad, y llevan el cajón consigo. Al subir ordenados en la fila inician la ceremonia con gritos y cánticos propios, y chocando sus *chuecas* - tradicionales palos de madera de connotación religiosa- uniendo fuerzas a través de este gesto y mostrando euforia. Sumándole al efecto que produce el lente de ojo de pez y que nos deja ver a una multitud presente en la

escena, también pareciera que la fila que asciende con el cajón es interminable por la angulación de la cámara en picado que hace que se vean más chicos pero en más cantidad. Los enlaces secos realizados con el lente normal y angulación normal también, nos permiten ver las expresiones y gestualidades de los hombres. La cámara no acompaña al ataúd sino que se queda filmando todo el camino desde un mismo punto, mostrando así a un testigo. Aparece así el primer testimonio frente a cámara de un integrante mapuche, que es tomado desde un plano medio que permite ver y seguir registrando lo que pasa alrededor, se realiza una pausa en la narración.

El asistente al velorio afirma con borraduras del yo y por ende logrando un efecto objetivante: "Esas tierras fueron hasta el '73 territorio mapuche. Las reconoció Alessandri en el '63 y fueron quitadas violentamente después del golpe militar". Este enunciado está compuesto por formas referenciales o llenas expresadas en los años y dando el apellido de la autoridad del momento. Además, existe en él la forma impersonal que establece verdades desde el olimpo.

Este hombre habla sobre la discriminación que sienten por parte de la desvinculación del Ministro del Interior sobre el asesinato de Rodrigo, pero esta imagen no genera lástima ni vulnerabilidad, ya que a este relato lo interrumpen mediante enlaces secos, escenas de mapuches eufóricos agitando y levantando las *chuecas*, mostrando así cómo continúa la ceremonia; a través de estos recursos muestran la fuerza que siguen teniendo a pesar de estas ofensas. A este testimonio se le suma de la misma manera, alternado la imagen del hombre con imágenes de la ceremonia que avanza, otro de una persona externa a la comunidad indígena pero se hace ver como defensor de ellas. Él explica desde el aspecto legal y periodístico, cómo la injusticia le quitó las tierras a los pueblos, tierras que fueron suyas hace no tantos años. Estos testimonios generan una pausa en el tiempo de la narración, marcando un ritmo narrativo un poco más lento que da lugar a la reflexión por parte del espectador.

Luego se vuelven a mostrar escenas de los mapuches agitando cada vez con más fuerza y entusiasmo los *palines* de madera, pero esta vez la toma dura más segundos dejando un nuevo espacio para la reflexión, y por sobre todo, para la observación detallada de la ceremonia. A esta escena se le enlaza un breve pero emocionante testimonio de un amigo del fallecido que decidió alejarse de la multitud, pero sin embargo estar presente, gritando y uniéndose a la multitud con el sonido de su voz. Los personajes descubren a la cámara mientras realizan sus actividades. Uno se siente cómplice, parte del proceso hasta que da

cuenta de que ha sido percibido por los protagonistas, al dar cuenta de la cámara, el espectador siente una repentina distancia que lo separa de este acontecimiento. Por otro lado, los testimonios hablan a la cámara y en ocasiones se muestra al documentalista y se oye su voz haciendo preguntas y repreguntas. Los protagonistas contestan de manera natural, dirigiendo sus testimonios más hacia el documentalista que a la cámara.

Posteriormente, uno de los líderes mapuche toma la palabra para dar su propio discurso en su lengua madre y la cámara lo captura: "Hola a todas las hermanas y a sus hijos. A los *longkos*, a los voceros de las comunidades, a todos los jóvenes luchadores, a todas las mujeres presentes, a todos los que estamos aquí sintiendo un dolor muy grande en nuestro corazón". Así inicia su discurso incorporando a los actores sociales presentes en ese momento, y atribuyéndoles "un dolor muy grande" dentro del cual se posiciona a través de la conjugación de los verbos y constuye: "estamos aquí sintiendo", construcción que además, establece deícticos de lugar y localizaciones textuales de persona. En cuanto al valor referencial de "todos los que estamos aquí", se recupera previamente en manera de catáfora con la enumeración de los presentes en el funeral que realiza el líder mapuche. Por otro lado, el valor referencial del "aquí" se recupera anafóricamente en la siguiente oración: "No sólo estamos los *longkos* de la zona de Ercilla, del *Wallmapu* donde vivimos; aquí están presentes *longkos* que vienen desde muy lejos", donde establece que el lugar del hecho es Ercilla, *Wallmapu* (nación mapuche). La modalidad de esta enunciación es hasta el momento de aserción.

Ambas cámaras, la del lente con ojo de pez y la del lente normal, filman y documentan al mismo tiempo las palabras dichas en la ceremonia por el líder de la comunidad. La multitud se para silenciosa alrededor del ataúd oyendo sus palabras. La cámara con lente normal se coloca en la primera fila enfocando en contrapicado y así engrandeciendo a este líder, mostrándolo poderoso.

Continúa: "Los mapuches estamos con pena, estamos firmes aquí, ¡con la frente en alto!". Configura así un metacolectivo singular (VERÓN; 1986) que es el pueblo mapuche apenado, sufrido pero firme, se incluye a él y a quienes lo acompañan en ese momento pero no deja de ser un "estamos" exclusivo ya que el alocutario no conforma ese metacolectivo, sino que es un espectador de esa pena, a quien se le están narrando los hechos. Al repetir "estamos" se crea una figura retórica que tiene que ver precisamente con la reiteración para poner énfasis y contraponer que están con pena con que están firmes y destaca esta segunda idea con modalidad exclamativa agregando "¡con la frente

en alto!", metáfora que hace alegoría al honor y al orgullo del pueblo a pesar de las situaciones que supieron sortear. El discurso prosigue y ahora el enunciado adquiere una modalidad deóntica, asociada con el deber pero acompañada de la modalidad afectiva: "En momentos como éste, de dolor y tristeza, debemos revivir las esperanzas, debemos estrechar los lazos, debemos darnos fuerzas para seguir levantándonos". "Momentos como éste" es una forma vacía que recupera su valor en momentos "de dolor y tristeza" mediante una anáfora. No sólo recurre a la modalidad deóntica del enunciado sino que se apela a la repetición del "debemos", que tiene como efecto darle más fuerza a su discurso, ya que su alocutario no tiene más opción que acatar la intimación que se hace al nivel de la enunciación: es una provocación que exige acción por parte del alocutario. Esto se acompaña de metáforas como "revivir las esperanzas", prosopopeya que presume de la muerte de las esperanzas; "estrechar los lazos" en referencia a que el pueblo debe estar más unido que nunca y finalmente insiste con la idea de levantarse: "debemos darnos fuerzas para seguir levantándonos", en un mensaje de aliento que busca provocar sensaciones que movilicen al alocutario, que se construye aquí como alguien que comparte estos ideales con el metaenunciador. Y luego procede: "Nos han golpeado fuerte, ¿dejaremos así nomás que esto pase? ¡No puede quedar así!" enunciando una pregunta retórica que se contesta él mismo, con un mensaje desafiante que insta a reaccionar, a cambiar el rumbo de las cosas, como si fuera un deber, una obligación impuesta por una voluntad divina, por la voz del olimpo.

Finalmente, concluye el discurso del líder mapuche con las siguientes palabras: "Hermanos, si hay aquí luchadores presentes, los invitamos a luchar ¡hasta vencer! (...) ¡Que se unan todos los que quieran guerrear! ¡Hermanos y luchadores, que tengan mucha fuerza!". Cierra su discurso de la misma manera en que lo inició, apelando directamente a sus "hermanos", y los insta a luchar, a "guerrear", "hasta vencer", reviviendo así y reconfigurando la concepción de *pueblo indomable* que han conseguido los mapuches por la feroz resistencia que han ofrecido desde tiempos de la conquista. Por "todos los que quieran guerrear" se refiere a los "hermanos y luchadores", y finalmente el enunciado adquiere cierta modalidad volitiva desiderativa con la construcción "que tengan mucha fuerza". Este discurso fue completamente configurado en lengua mapuche lo que nos habla además de la clara existencia de polifonía y heterogeneidad constitutiva (Authier, 1982) de que se dirige a un alocutario específico, a su metacolectivo, su propio pueblo, aquellos que seguramente entenderán la lengua en la que se expresa ese discurso.



A través de un plano conjunto, se permite que el engrandecimiento sea de todas las personas enfocadas de la ronda, no solo del líder; lo muestra a todos por igual. Al lado del líder observamos a una señora con una ofrenda de alimento en su mano y a una señora aún mayor, que según la presentación y la ubicación que tienen, se deduce que se trata de la viuda y la madre del difunto.

Al concluir sus palabras, el traslado del cajón desde el lugar hacía el terreno para el entierro es filmado desde muchos puntos de vista, siempre mostrando la cantidad de personas comprometidas con la lucha y que comparten el mismo dolor. Una cámara filma por fuera del predio y registra cómo organizados y pacientes, pero cada vez más eufóricos abandonan el lugar y llevan el ataúd al lugar del entierro. Esta escena se enlaza con otra filmada por otra cámara desde adentro del predio y con una inclinación en picado por encima de todas las cabezas, de la misma manera que al entrar con el cajón, sin moverse de lugar y con la cámara quieta muestra como abandonan el lugar.

La narración continúa, ahora con el recurso de la voz en off, la misma voz que dio inicio al relato de este filme, ahora en castellano, construyendo contradictoriamente un alocutario más universal: "Vendrán días mejores. Mientras el dolor y la impotencia cubren nuestro corazón mapuche cabizbajo, gritando justicia te llevamos Melinao". En la primera oración, construida en el tiempo anterior de la narración, que anticipa los hechos se da un mensaje esperanzador, a nivel enuncivo se crea una pausa en la narración, es decir el discurso continúa pero la narración se detiene a reflexionar, a describir. En la oración que le sigue se plantean dos temporalidades anexadas por el "mientras" del principio, que une un presente que en verdad es inasible donde metafóricamente impotencia y dolor cubren los corazones mapuches con un presente paralelo donde van "gritando justicia", nuevamente empleando una figura retórica ya que en ese grito de justicia se comprende la existencia del difunto, y al ejercer ese grito se reclama por la justicia perseguida. Al enunciar "te llevamos" redirecciona el discurso, hablándole al guerrero caído, y continúa de este modo, orientando el discurso hacia él, construyéndolo como alocutario momentáneamente: "Míranos, vinimos a honrarte, guerrero. De los cuatro puntos cardinales vino tu pueblo. (...) Que tu pueblo jamás se entriztesca, tu pueblo hoy es más grande que nunca. (...) Dejaremos al cielo que lllore y que la lluvia lave nuestras lágrimas para que el *winka* no vea nuestras lágrimas, sólo escuche nuestros gritos de guerra. ¡*Marichiweu!*" Hay aquí por un lado intimación al alocutario a través de la exclamación "míranos" que recupera su valor referencial en un nosotros exclusivo y que se dirige a un "guerrero". La construcción presenta múltiples subjetivemas que dan al enunciado una modalidad principalmente

afectiva y aseverativa, inscribiéndose en un tipo discursivo poético y literario, que se refuerza acudiendo a la personificación del cielo y de la lluvia: "dejaremos que el cielo lllore y que la lluvia lave nuestras lágrimas" en significación de la tristeza que siente la pachamama porque ha perdido a uno de sus defensores, el cielo llorará por el dolor que siente el pueblo mapuche, en este discurso, la naturaleza, la tierra, el cielo, son efectivamente mapuches, al igual que la lluvia, que según esta metáfora, los ayudará en la lucha contra los *winkas*, término que se traduce como los blancos, es decir, el enemigo. Otra figura que observamos en el mismo término es la sinécdoque, en este caso de la parte por el todo, al nombrar al *winka*, en verdad se está hablando de todos sus enemigos: el gobierno, los terratenientes, los represores, los latifundistas y los forestales. Hacia el final de este enunciado desea que el enemigo oiga los gritos de guerra y lo remata con la exclamación ¡*Marichiweu!* ("cien veces venceremos") el propio grito de guerra mapuche, realizando así una sobreaserción, poniendo énfasis en el mismo.

Luego del monólogo previamente analizado, se vuelve al funeral y se toma el testimonio del hermano del difunto Rodrigo Melinao que expresa: "Cuando estos hechos suceden a los particulares, latifundistas, a los forestales, el gobierno inmediatamente recurre a sus instancias, a sus leyes fraudulentas para conseguir oprimir inmediatamente culpando a las comunidades sin una previa investigación. Sin embargo, cuando un hermano mapuche es asesinado por su institución represiva, al contrario, ellos lo minimizan y lo tergiversan". Lo más destacable de esta enunciación es la comparación que realiza poniendo a ambos bandos en una misma situación hipotética, configurando a través de subjetivas y conectores argumentativos a un gobierno que oprime, que es corrupto, fraudulento, represivo, burocrático y asesino. "Sin embargo" es un conector concesivo que enfrenta a ambas ideas pero que termina en darle mayor peso a la segunda.

Mientras se describe la situación a través de los recursos fílmicos se oye una voz en off que enuncia: "La dictadura no terminó para nosotros. Siguió con los gobiernos que se dicen ser democráticos". Con este enunciado sentencia al gobierno de Piñera, calificándolo de represor de derechos, de dictador. Este breve enunciado impacta porque realiza una denuncia, a nivel del enunciado posee una modalidad intelectual aseverativa, además, se trata de una negación, que es por naturaleza polifónica (Ducrot, 1986) y refuta la idea de que se vive en democracia.

La cámara registra ahora, la vuelta del entierro, por eso se posiciona en el mismo camino pero de frente a los protagonistas que se acercan continuando su camino. Se observa un

plano general que muestra a algunos jóvenes con la cara cubierta danzando, a las mujeres y a los jóvenes guerreros en la línea de formación final, a caballo. También se usan planos detalle de pies descalzos, ponchos, las máscaras que se utilizan para cubrir los rostros y de la juventud alarmante de los guerreros a caballo, generando un mensaje esperanzador.

Se integran planos generales que muestran a las personas más dispersas, no tan juntas, y más calmas mientras retornan del entierro.

"Sentimos a la tierra como nuestra madre, es un sufrimiento. El problema del agua ya no lo vemos solamente como comunidad mapuche, el problema del agua es un problema de todos, al final el problema de las forestales es un problema para toda la comunidad también. Los chilenos no quieren entender que es un problema también para ellos que viven acá". Este es otro testimonio de uno de los asistentes al funeral que se expone a él como miembro de la comunidad mapuche, y deja ver que los problemas de contaminación de la tierra y el agua ya no sólo preocupan a su pueblo, sino que son un problema compartido con la comunidad chilena entera, a quienes se refiere como necios, diciendo que "no quieren entender". Esto nos habla de un posible nuevo vínculo que empieza a gestarse entre el blanco y el indígena, donde a causa del agotamiento de recursos y contaminación del suelo comparten preocupaciones y deben trabajar juntos por ocuparse y resolverlas. Observamos así mismo el paratexto en una pancarta donde se lee: "Recuperando nuestra tierra reconstruimos la nación mapuche", afirmación constativa que refuerza la idea principal del documental: la lucha por la tierra.

Se registró en un principio un momento cumbre (Carmona, 1996) de mucha euforia, y al enterrar el cuerpo sólo se percibe un silencio perturbador en señal de respeto. Cambia el cromatismo e integra más blanco y colores pasteles de las coronas de flores. Se trata de un momento solemne. Se agrega sonido diegético de pájaros en la posproducción y se hacen planos detalles de los pañuelos de las señoras que despiden a Rodrigo. Hacia el final del documental se instala un clima de tristeza y nostalgia.

El filme concluye con un fundido a negro de la pantalla donde se inscribe el texto: "En memoria de Rodrigo Melinao. Y de todos los caídos por la represión", que es acompañado por un tema musical interpretado por un grupo de rock mapuche aunque cantado en castellano, el cual analizaremos brevemente:

*La tierra te pide*

*que no des ni un paso atrás*

*Vamos hermano,*

*levantate, sigue con dignidad*

*En la lucha, la tierra*

*te pide que no retrocedas*

*recuerda que*

*son muchos los hermanos*

*que en el tiempo han caído*

*Nuestra historia, nuestra sangre*

*nos empuja y nos lleva a la victoria*

*Por cada mapuche que se caiga,*

*diez weichafes se levantarán,*

*nuestra sangre nos empuja*

*y nos lleva a la victoria.*

El realizador se apropia del discurso propiciado por esta letra que refuerza los ideales de lucha por la tierra, honor, dignidad y victoria. La tierra es personificada, ya que se le atribuye la capacidad de hablar, de pedir "que no des ni un paso atrás", es decir, que no se retroceda en la lucha, que al contrario, se siga hacia adelante. La canción se orienta a un "hermano", a otro mapuche y lo insta a recordar, de manera exhortativa que muchos han caído a lo largo del tiempo, haciendo referencia al tiempo monumental que existió entre la conquista de 1492 hasta la actualidad pero desde el tiempo vivido de ese metacolectivo que es el pueblo indígena ya que habla de "nuestra historia, nuestra sangre", donde inevitablemente se expresa un nosotros exclusivo que conoce la otra historia la experiencia vivida dentro de ese tiempo monumental histórico que conoce la gran mayoría sólo por fuera y no por vivencia propia. A su vez la historia y la sangre se personifican y adquieren la posibilidad de empujar a los guerreros, es decir de llevarlos hacia adelante. "Por cada mapuche que se caiga, diez *weichafes* se levantarán" es la misma frase con la que se inicia el filme, cerrando de esta manera un ciclo, como si la

narración hubiese ocurrido en un tiempo paralelo que fue introducido por la misma frase que le pone fin.

### **Análisis global de Eluwun, el Funeral de un Guerrero**

La pieza documental previamente analizada mantiene un ritmo normal a lo largo del filme, en donde solo se vuelve un poco más lento con las escenas extensas como la del discurso del líder mapuche en el funeral, o las de la multitud ingresando en el predio.

Los personajes descubren la cámara mientras realizan sus actividades, mostrando la ausencia de un guión pautado previamente, y la filmación improvisada de la ocasión. Uno se siente parte del proceso hasta que da cuenta de que ha sido percibido por los protagonistas, quienes reconocen la presencia de la cámara. De todas maneras, el espectador se mantiene a una considerable distancia del hecho representado.

En cuanto a los testimonios, los protagonistas hablan frente y a la cámara, siendo capturados desde una inclinación en contrapicado que engrandece su discurso y fortalece su postura. De todas maneras, en algunos testimonios el documentalista se deja ver y escuchar mientras entrevista al protagonista. Ellos contestan con mayor fluidez al sentir y ver la presencia frente a cámara de este personaje (documentalista).

Con respecto a la utilización de planos, durante la primer secuencia se incorporan escenas tomadas desde una cámara con lente ojo de pez, que al ser utilizada durante el ingreso de la comunidad mapuche al funeral, suma fuerza y euforia al comienzo de la narración. Permite al espectador ver la enorme multitud que presenciara la ceremonia, añadiendo más interés por seguir viendo qué es lo que pasará.

El plano más usado durante el documental es el panorámico con inclinación en picado, que permite ver la mayor cantidad de personas posibles. Sin embargo, el plano detalle es otro de los planos mayormente usados durante el documental, al cual se lo muestra con movimientos de cámara: paneos hacia arriba, abajo o hacia los costados, siempre partiendo del detalle. Este se ve con los instrumentos que tocan, banderas, entre otros elementos mostrados.

El cromatismo que se mantiene a lo largo del filme es el de luz natural, que tiende a los colores marrones por sus vestimentas, pero azul y gris por el día nublado que se presenta.

Gracias al análisis realizado podemos asegurar que se construye al gobierno chileno como figura opresora, pero se trata de un opresor que es, en este discurso la no persona (Benveniste, 1986) ya que no se le brinda la oportunidad de refutar este discurso, lo que demuestra un claro efecto subjetivante que se genera por la enunciación desde el eje deíctico del metaenunciador. Se configura al Estado chileno como asesino de Rodrigo Melinao, como corrupto, que tiene leyes fraudulentas a las cuales sólo acude si necesita tergiversar alguna situación para obtener beneficio y salir limpio de ella. Se habla de intendentes que tienen porciones de empresas multinacionales que desalojan a los indígenas del territorio, de la familia de un funcionario público que posee la misma cantidad de hectáreas que todo el pueblo mapuche. Además, los integrantes de este gobierno se perciben como hipócritas que se dicen ser democráticos cuando en realidad sus acciones reflejan dictadura, represión y aristocracia. Por otro lado se configura también a un gris, el chileno blanco, la población promedio que se niega a escuchar sus voces de reclamo, que no comprenden la causa de su lucha y que los afecta a ellos por igual.

El recurso discursivo que más se destaca es la metáfora que se entabla en casi todos los enunciados que se analizaron: hay prosopopeyas, hipérboles, metáforas, comparaciones y antítesis. El otro recurso que resalta es el de la autonomía que se expresa a través de la cantidad de testimonios que surgen en esta situación enunciativa. La modalidad en la que se inscribe el discurso es de carácter intelectual aseverativa acompañada de la modalidad afectiva y también deóntica. En cuanto a la escena enunciativa observamos que en el plano de lo englobante estamos ante un tipo discursivo político-literario; en cuanto a la escena genérica, es género instituido: cine documental.

Toda la escena enunciativa se apoya en la escena validada de dolor y tristeza que apareja la ceremonia de un funeral donde se despide a un ser querido y en este caso a un representante reconocido y querido de la comunidad.

La voz que emerge de la enunciación compone al ethos (Mainguenu, 2000) del oprimido, un oprimido que se muestra como sufrido, dolido y triste pero también como eufórico, valiente y dispuesto a luchar por lo que cree justo, orientándose al *pathos*. El mapuche se construye como un guerrero firme y decidido a guerrear, que no puede tolerar las injusticias impartidas hacia su pueblo. Se establece una identidad que adquiere mucha fuerza a través de los recursos narrativos fílmicos. Se posicionan como sabios, superiores al gobierno y al hombre blanco intelectual y espiritualmente, como un pueblo amenazador

pero respetuoso que sólo habla de venganza y violencia pero que no la demuestra. El ethos que se conforma es el del espíritu del pueblo mapuche como pueblo indomable, bravo y temido, apoderado por el rencor y sediento de venganza.

El vínculo que se construye con el opresor es conflictivo de tipo confrontativo y violento, se establece un odio mutuo que se proyecta hacia el enemigo. Por otro lado, se plasma un nuevo vínculo con aquellos descendientes de los colonos, el hombre blanco chileno, por el cual este enunciador siente compasión y siente la necesidad de adoctrinarlo y hacerle entender que todo lo que el pueblo mapuche reclama afecta directamente también a ese ciudadano que al ignorarlos los oprime de alguna manera, por eso se observa a su vez cierto rencor hacia ellos.

### **Por el Territorio Wichi**

El siguiente documental, dirigido por Emilio Cartoy Diaz, producido por las comunidades wichi de la ruta 86 de la provincia de Salta, Argentina en narra el desencadenamiento de un conflicto entre la comunidad Wichi de Caraguata, en la provincia de Salta y la Policía y el Gobierno provincial de Salta (antagonistas). El conflicto principal es el desalojo de la comunidad de su territorio a través del usurpamiento de las viviendas con máquinas/topadoras pertenecientes a una empresa privada. A raíz de este conflicto mayor, se desprenden otros reclamos previos de las comunidades Wichi que vinculan al Gobierno de Salta y a los “millonarios que tienen el poder” quienes oprimen e invaden desde hace tiempo su naturaleza y territorio.

El film está dividido en tres secuencias: la primera que narra la descripción de la vida en la comunidad y presentación del conflicto principal (aparición de máquinas/topadoras y policías en sus viviendas), por otro lado la secuencia de la negociación entre comunidad Wichi y Gobierno y Policía de Salta, y la tercer y última que trata sobre la resolución del conflicto que concluye con un ganador y un perdedor.

De esta manera pueden analizarse dos grandes puntos de giro en la narración que se presentan con una misma música extra diegética con la que también comienza el documental, una canción instrumental leiv motiv. Ésta aparece en tres momentos: introduciendo el documental y la vida en comunidad, antes de la negociación principal del cacique Cabana con el Secretario, y durante la espera de la comunidad para que les liberen el territorio que da paso a la negociación (las topadoras y policías se retiran del lugar).

En un principio presentan su vida en comunidad incorporando música instrumental Wichí de fondo, a la que se le suma sonido ambiente y ruido de pájaros, mostrando también escenas lentas con planos en contrapicado que engrandecen al lugar y a las personas. Muestran también escenas de chicos jugando, en la escuela, y otras que muestran cómo trabajan, comen y viven de lo que producen (ejemplo de plano detalle que muestra un panal de miel y le sigue un plano medio de niño comiendo miel). Este ritmo introductorio deja al espectador el tiempo suficiente para adoptar la tranquilidad de la vida Wichí, la vida en comunidad, y el fuerte lazo con la naturaleza. Esta tranquilidad se ve interrumpida y es contrastada con el enlace de escenas muy cortas y rápidas de un total de 20 segundos, que no permiten que el espectador llegue a ver las tomas por completo, tan solo permite quedarse con una sensación. Este enlace psicológico (Carmona, 1996) adopta escenas de destrucción, la llama del fuego prendido en el terreno, *flashforward* de discusión con policías de Salta, una bandera argentina flameando, ruido e imagen de máquinas y topadoras en funcionamiento, y un incómodo y ensordecedor sonido agudo que se mantiene a lo largo de este enlace. Este contraste puede verse técnicamente también en cuanto a la duración, mientras la vida en la comunidad se presenta a través de largas escenas durando un total aproximado de minuto y medio, el enlace conflictivo e incómodo que le sigue dura tan solo 20 segundos. Este último enlace termina con una escena en contrapicado que muestra cadenas tiradas sobre un terreno de tierra, y detrás el humo del fuego, pudiendo analizar que las cadenas de las topadoras/máquinas simbolizan la quita del territorio por parte de las empresas, quemando la vida de la comunidad también.

Luego el documental muestra de espaldas, como llegan a sus casas los miembros de la comunidad, bajándose de un camión todos juntos. La cámara en mano y el seguimiento de los protagonistas por detrás muestra a un narrador testigo del momento, incluyendo al espectador en el lugar y en el conflicto, como si estuvieran ahí.

En seguida empiezan a discutir protagonistas y antagonistas, y es posible ver como esta situación es capturada con dos cámaras, ya que en un momento hay un plano general con angulación en picado y se ve a un camarógrafo dentro de la concentración de gente enfocando al policía mientras habla. El plano general con inclinación en picado muestra la escena desde el lado de la comunidad enfrentando a los policías, generando un sentido de fuerza dominadora sobre los opresores, y dejando en el espectador una sensación de control de la situación.

Es luego de estas escenas, que uno de los policías presenta al protagonista principal y líder comunicador de la comunidad en el conflicto narrado: el cacique Cabana. Desde un



plano medio y con la cámara en angulación normal, a la misma altura que él, ángulo paralelo al suelo, para continuar con el tipo de narrador testigo (Carmona, 1996), se lo muestra a Cabana iniciando una negociación explicándole a uno de los policías por qué deben retirarse. Se incorpora en escena la misma canción instrumental de la presentación acompañada nuevamente por el enfocando de terrenos vacíos y dando lugar a un testimonio de un integrante de edad mayor de la comunidad, cortando así con la tensión y dando tiempo al espectador para analizar lo antes ocurrido, y entender la postura Wichi. Es luego de este testimonio que da el paso para el primer punto de giro (Carmona, 1996) marcando un giro en la narración, incorporando un desafío para que no les tomen las tierras, el intento de resolver el problema, comienza la lucha por recuperar su territorio y la negociación.

Al volver al presente de la narración que consiste en el desalojo de topadoras y policías de su terreno, uno de los oficiales llama a Cabana y le comunica que el Secretario de Gobierno de Salta quiere hablar con él. Mientras se dirigen a uno de los *trailers* de los opresores para atender la llamada, la cámara sigue por detrás a ambos Cabana y el oficial, mostrando una vez más el rol testigo que maneja y que descubre los acontecimientos junto con los protagonistas. Mediante un enlace seco de escenas, comienza la charla telefónica del Secretario con Cabana. El integrante wichi es capturado por la cámara desde un plano medio permitiendo apreciar con claridad las expresiones de este personaje pero manteniendo una distancia que siga mostrando el contexto (Carmona, 1996), y a través de una angulación en contrapicado que lo engrandece y lo muestra con mucha presencia y seguridad al hablar. Durante la conversación se mantiene esta plano, pero en dos ocasiones en las que Cabana le hace una pregunta, mediante enlace seco se pasa a un primer plano para poder deducir mediante las expresiones del personaje la respuesta del Secretario (no se oye nada de lo que dice). La conversación no es mostrada completa, y es visible la edición de esta escena por las posiciones del cuerpo de Cabana que cambian en los diferentes planos enlazados. Esta edición posterior marca una postura y discurso planificado por parte de la producción indígena.

Al momento de negociar esto es lo que dice el cacique: “Usted me está presionando. (...) Escúcheme doctor, ¿usted tiene el poder para solucionar esto, no? (..) Usted quiere que yo me muera, yo estoy muriendo adentro”. Aquí el espectador vivencia una situación de tensión entre ambas partes: el represor y el reprimido. Pero se trata de un reprimido que no se autocensura, sino que pone en evidencia a su interlocutor, lo intimida y a través de su enunciación, direccionada hacia el Dr. Medina de manera formal a través de las

localizaciones discursivas como “usted” y “nosotros” que recuperan su valor ya no en el cotexto, sino que en el contexto de la enunciación (AUTOR), realiza una aseveración en el plano del enunciado ya que la construcción contiene deixis, subjetivemas y hasta una construcción metafórica que tiene que ver con la hipérbole cuando expresa “usted quiere que yo muera, yo estoy muriendo adentro”, forma de exagerar el sentimiento de angustia que el protagonista tiene en ese momento.

A su vez, esta figura retórica de la hipérbole se entrelaza con las imágenes que va proyectando la narración, donde se ve la tala de árboles, la destrucción del lugar; se podría decir entonces, que el nativo wichi llega a comparar ese dolor que siente la tierra con el suyo propio, afirmando que a él le duele que destruyan su territorio y por ende, si éste muere, él morirá. Por otro lado, el mensaje contiene a su vez una pregunta retórica: “¿usted tiene el poder para solucionar esto, no?” que lejos de esperar una respuesta intenta evidenciar a su contrincante, con construye como alguien poderoso y al mismo tiempo, al hacerle esta pregunta lo desafía a solucionar la situación, es decir que a través de su enunciación intima a su alocutario a realizar una acción (AUTOR). Así mismo, este fragmento de la enunciación posee una negación dentro de la pregunta retórica, que por esta última cualidad de ser retórica ya no es más la negación de una afirmación, sino que por su naturaleza es la sobreaserción de una afirmación, la cual presupone sería ingenuo negar; es decir, que plantear que “el Dr. Medina no tiene el poder para solucionar esto” sería una incoherencia para quien enuncia y se hace cargo de esta pregunta retórica, que contiene en sí ironía y por ende polifonía implícita que se relaciona con este encadenamiento de supuestos enunciados que habitan este discurso que tiene un efecto subjetivante, busca hacer del alocutario, un partidario más de la causa.

Al terminar la conversación telefónica, Cabana regresa con la comunidad para comunicarles lo hablado, y pueden verse nuevamente la utilización de las dos cámaras para mostrar dos puntos de vista diferentes: uno que comienza con el PG para volver a contextualizar al espectador en la situación, y otra que lo enfoca de frente en un plano americano permitiendo que se vean a los costados otros integrantes de la comunidad. Luego la cámara que enfocaba el PG en picado aparece de costado mostrando a Cabana de perfil y por momento muestra primeros planos de otros indígenas, dando lugar a que se vean sus claras expresiones de preocupación y espera de lo que dirá Cabana. Esto puede registrarse ya que mediante un enlace seco de dos planos en diferentes ángulos se puede seguir el discurso del protagonista sin interrumpirlo.

A continuación, el protagonista conversa en su lengua madre con sus compañeros de la comunidad, contándoles lo que había negociado con su enemigo. Curiosamente, esta escena no posee subtítulos, lo que nos habla de la construcción de un alocutario que va dejando sus huellas, de un alocutario, al menos, entendido de la lengua indígena. Ahora, el protagonista redirecciona su discurso a los policías y cuenta de la presencia de la cámara en la escena; retoma el castellano: “Desde hoy nosotros morimos, desde hoy perdemos nuestra vida, porque nosotros necesitamos de la tierra”. “Desde hoy” es un deíctico de tiempo que trata de capturar un presente inasible, proyectando a un futuro, a un tiempo anterior de la narración. Se hace uso de la repetición de esta construcción que establece un punto de partida hacia adelante y que tiene una finalidad de énfasis que genera cierta inclinación hacia el discurso literario, que se acentúa con la utilización de más hipérbolos: “nosotros morimos”, “perdemos nuestra vida”, que en verdad contiene también metonimia (AUTOR) ya que reemplaza el término tierra por vida para exagerar a través de la hipérbole que al perder la tierra, ellos perderán la vida, aunque esto en verdad no suceda. Luego, con el conector argumentativo “porque” sobrejustifica esa idea exagerada, incluyéndose en un nosotros exclusivo que necesita de la tierra en disputa. Una voz en off narra: “El gobierno de la provincia no nos da respuesta (...) Como si fuéramos animales que no tienen dueño: nosotros somos como perros, los que tienen apoyo son los millonarios”. Dicha construcción está repleta de figuras retóricas: por un lado hay una prosopopeya que personifica al “gobierno de la provincia”, en reemplazo de los gobernantes de la provincia que no dan respuesta. Vale destacar que en el “no nos da respuesta”, el “nos” recupera su valor referencial en el contexto de la enunciación, y se refiere a las comunidades wichi de la ruta 86, y que se trata de una negación de una afirmación previa (Ducrot, 1986) que pone en evidencia a los gobernantes negligentes. Por otro lado, existe la figura retórica de la cosificación (Benveniste, 1978) de la figura humana y la comparación entre ésta y la de los “animales que no tienen dueño”, metáfora que busca conmover al alocutario y comparar la situación de los perros de la calle, que tienen que rebuscarse la vida para sobrevivir con la propia, en contraposición a la situación que viven los millonarios que “tienen apoyo”, que se da a entender, es apoyo de ese gobierno al que se denuncia primeramente; este contraste es logrado a través de la antítesis de las figuras que se comparan hacia la segunda parte del enunciado. Enunciado en el que podemos observar una clara heterogeneidad constitutiva del discurso, más específicamente connotación autonímica ya que contiene recursos como la negación y la ironía, que no aclaran en ningún momento que se ha apropiado de la voz ajena.

Él deja en claro que no van a moverse del lugar, y que “realmente Dios sabe lo que va a pasar hoy”. Luego de esta frase reaparece la canción *leiv motiv* acompañada nuevamente por planos panorámicos y movimientos de cámara panorámicos horizontales de paisajes y terrenos vacíos ocupados por máquinas, que vuelve a marcar un tiempo de reflexión de las escenas anteriores. También, utiliza el mismo recurso que en primer punto de giro, la incorporación de testimonios luego de los segundos reflexivos, lo que genera que estos discursos sean recibidos más fácilmente y con un ritmo más pausado. Estos testimonios son realizados por Cabana primero, y luego por otra mujer que conforma la comunidad. Ambos son tomados desde planos medios con angulación normal, que nos permiten ver que fueron filmados durante la espera del desalojo de las máquinas.

A través de la siguiente oración pronunciada por Cabana de este testimonio previamente dicho, se plasma el carácter pragmático del discurso, los protagonistas se plantan en lucha contra el poderoso a través de la enunciación del propio discurso: “Estamos esperando que salgan las máquinas, y si no salen, la gente tomará otras medidas”. “Que salgan las máquinas” es un caso de sinécdoque, ya que se refieren no sólo a las máquinas, aquí los wichi están reclamando que se vayan las topadoras, los empresarios, los policías, en otras palabras, los colonos y todo su sistema de usurpación de tierras. Por otro lado, se trata de un enunciado que adquiere forma de amenaza “estamos esperando”, “y si no salen”, “la gente tomará otras medidas”, planteando de esta manera, que si deciden continuar hacia adelante con la ocupación del territorio habrá consecuencias de las cuales se está advirtiendo.

Luego del testimonio de Cabana, aparece en escena un audio de archivo que no está acompañado por ningún título que especifique quién habla. Una voz en off hace una comparación de la situación con la de la campaña del desierto: “Los aborígenes dijeron que no, se terminó, no más mentiras, si hay que morir, van a morir en su lugar, donde han vivido siempre. Parece como la Campaña al Desierto de hace unos cuantos años, ¿no? Digo, se está buscando una reacción en cadena de los hermanos aborígenes”. Hacia el principio del mensaje, la voz del enunciador se distancia del grupo al expresar “los aborígenes dijeron”, construcción mediante la cual se los cosifica y pasan a ser una no persona sin derecho a réplica (Benveniste, 1978). Efectúa una negación “dijeron que no” que se refiere al conflicto planteado en este contexto, es decir que dijeron que no a quienes querían instalarse en su territorio, luego reafirma esta negación: “se terminó, no más mentiras” donde se genera una pasivación del mensaje que pone énfasis en la acción y genera un efecto objetivante, al decir que se terminó, se refiere en forma de

anáfora a las mentiras impuestas. Luego le da un giro a la frase y la complementa acertando: “si hay que morir, van a morir en su lugar, donde han vivido siempre”. Aquí el enunciador sigue distanciándose y diferenciándose de la no persona “aborígenes” e introduce al enunciado en un tipo literario que juega con la metáfora de la vida y la muerte, contrastando ambas ideas y expresando una situación hipotética que designa lo que se hará a futuro si debe ser hecho. Además utiliza formas impersonales como “si hay que morir”, creando una verdad irrefutable, incapaz de ser modificada. “Su lugar” recupera su valor en forma de anáfora en “donde han vivido siempre” y por otro lado en forma de catáfora al decir que es el lugar de los aborígenes. Luego, remata la frase con una comparación avasalladora de la situación que el espectador ha observado con uno de los hechos históricos más violentos de la historia de la Argentina, la de la Campaña al Desierto, expresión que ablanda mediante una pregunta retórica en forma de negación, que interpela al alocutario para buscar su aprobación, se lo encierra en una afirmación de la cual no puede salir ya que se trata de una pregunta sin respuesta, lo que hace que automáticamente esa idea expresada se instale como realidad para el alocutario. A continuación, se sobrejustifica con la expresión “digo”, donde por primera vez aparece un deíctico de persona que indica la presencia de un sujeto enunciador que emerge del discurso, factor que resta objetividad al enunciado que le sigue: “se está buscando una reacción en cadena de los hermanos aborígenes”, donde por primera vez también se posiciona dentro del metacolectivo aborígenes, al llamarlos sus hermanos.

Esta voz en off se reproduce sobre un enlace de escenas que muestran a integrantes de la comunidad (ancianos, hombre, mujeres, niños, bebés) esperando. Estas escenas muestran a los aborígenes cansados, con calor, pero resistiendo en unidad: primeros planos de bebés durmiendo, mujeres mojándose la cabeza, hombres descansando en la sombra debajo de las topadoras.

Finalmente la narración presenta a través de la canción instrumental lei motiv el tercer y último punto de giro, la resolución de la negociación. Se incorpora una voz en off primero de Cabana y luego de una mujer que relatan testimonios de victoria, sobre tomas de las máquinas abandonado el lugar, desde atrás y con planos en contrapicado mostrando como se van del terreno las grandes topadoras dejando tierra libre.

Con la flamante victoria, Cabana enuncia en relación a lo que hubieran sido capaces de hacer: “Yo estaba dispuesto a derramar sangre y me prendo fuego dentro de una topadora para así algún día el de arriba va a decir: “ha muerto un macaco ahí dentro, arriba de una maquina”. Con este mensaje, Cabana se hace responsable de su propia enunciación y hace presente a un yo hablado que simula ser el yo hablante (AUTOR) refiriéndose a un

tiempo ulterior de la narración en “estaba dispuesto a derramar sangre”. Se recurre a una nueva metáfora donde derramar sangre significa que estaba dispuesto a morir si fuera necesario para vencer, metáfora que reafirma a través de una aseveración “y me prendo fuego dentro de una topadora para así algún día el de arriba va a decir “ha muerto un macaco ahí dentro, arriba de una máquina”. Observamos aquí ironía y por ende connotación autonímica que configura a los colonos a través de una sinécdoque de la parte por el todo con “el de arriba” como seres que se creen superiores, que denominarían a uno de sus compañeros indígenas “macaco”, acepción negativa que hace referencia a una persona que es considerada insignificante física o moralmente (AUTOR), dejando en claro que sufren de discriminación por parte de ese sector de la sociedad que desea colonizarlos, pero también explicita que son un pueblo que se construye como luchador, que si precisa prenderse fuego a sí mismo para ganar la guerra lo hará y será esa su forma de resistir, apelando a lo que más les duele a los conquistadores, el escándalo de escracharlos como salvajes, por haber permitido que una persona muriera en el proceso, impidiendo continuar con el desalojo.

Al testimonio de Cabana, le sigue el de una mujer que asegura: “Ganamos, ganamos porque los hemos echado del lugar. Pensamos que íbamos a morir ahí, porque ellos tienen las armas. (...) Sentimos que somos dueños de la tierra”. Con este enunciado esperanzador y de victoria se da fin al documental, dejando al espectador la sensación de una guerra que se ha ganado, figura que se construye por medio de subjetivemas, donde también se construye a un “ellos”, los enemigos, los que “tienen las armas” pero que son los que han perdido la batalla y se construye a un “nosotros” que es naturalmente exclusivo y reitera que han ganado y cómo lo han logrado, argumentando “porque los echamos del lugar”; se trata de un nosotros que pensaba que tendría las de perder ya que se configuran como desarmados, pero que finalmente gana y puede afirmar que se siente “dueño de la tierra” con todo lo que ser dueño significa. Quiere decir que lograron resistir y conservar su territorio.

Luego de este testimonio, la música *leiv motiv* vuelva aparecer para dar final al documental. El ritmo comienza a pausarse y volverse más lento mientras un enlace seco de cortas escenas aparece en *slowmotion*, un desacelerado del movimiento real. Estas escenas muestran niños jugando connotan la tranquilidad que lograron al ganar la lucha y recuperar su territorio, pero de igual manera deben continuar resistiendo para conservarlo. Una última toma muestra a Cabana de perfil y a contra luz, viendo tan solo su sombra, con una cámara que lo enfoca entero y a través de una inclinación en contrapicado.

Engrandecido por la angulación de la cámara y por la música que va adquiriendo cada vez más volumen, y su perfil mirando al horizonte pero con los pies en la tierra, muestran al pueblo firme en su territorio. Mirando al futuro de la comunidad, a la cuál deberán preservar y defender de nuevos opresores.

## **Análisis global de Por el Territorio Wichi**

El siguiente documental presenta recursos cinematográficos que fueron administrados a lo largo del film de manera armónica, y siguiendo una narrativa lineal y de rápida comprensión. Las escenas tienen una duración más larga cuando se trata de testimonios wichi que cuando se muestran imágenes de conflicto entre ambas partes (policías y comunidad). Esto permite que el espectador tenga más tiempo de análisis y reflexión durante las escenas en las que los wichi afirman y comunican su postura, que en las escenas conflictivas, por ejemplo a través del enlace psicológico del principio del filme que no deja tiempo para analizar, tan solo deja una sensación de máquinas invadiendo.

Además se pudo analizar que en las escenas conflictivas en las que se enfrentan la comunidad tanto con los policías como con el Secretario del Gobierno, sólo se muestran las escenas con los argumentos mapuches, y en ningún momento el espectador tiene la oportunidad de analizar los discursos de ambas partes, ya que el opresor está cosificado. La escena del primer enfrentamiento entre postura mapuche contra los policías de Salta es tomada por dos cámaras al mismo tiempo, herramienta que les sirve como testigo del momento y también para poder mostrarlo desde dos planos diferentes (permite ver diferentes expresiones, contrastes).

El documental presenta una amplia variedad de planos. En su mayoría son plano generales y panorámicos que muestran terrenos vacíos, el suelo, a la comunidad enfrentando a los policías que quieren desalojarlos, paisajes y naturaleza, enriqueciendo al concepto de la cosmovisión indígena que muestra su adoración por la naturaleza. Estos planos generales son en su mayoría en contrapicado, muestran desde el suelo con la cámara para arriba enfocando también el cielo.

También aplican planos medios y primeros planos para los testimonios o para mostrar a los miembros de la comunidad realizando alguna actividad a la que quieren que el espectador le preste atención (ej. cortando madera, mojándose la cabeza para no sufrir calor). En cuanto a los movimientos de la cámara, el director opta por la utilización de cámara en mano sin soporte, y la cámara fija solo para mostrar paisajes o acciones sin voz. También recurre al *zoom in* y *zoom out* durante la filmación de una misma escena,

con planos movidos, que generan clima de realidad (no ficción) y dan credibilidad a las situaciones filmadas.

En la mayoría de las escenas se deja el sonido ambiente para remarcar el estilo de realidad, pero si incorporan una misma música en los tres puntos de giro del documental. Estos serían en el comienzo del film en el que muestran e introducen como es la vida en comunidad indígena. Otro punto de giro es cuando, luego de que observan a la policía que los quiere desalojar (se presenta el problema principal) vuelve a presentarse la misma música instrumental del principio que crea un giro, un desafío para que no les tomen las tierras, el intento de resolver el problema, comienza la lucha por recuperar su territorio. Luego, el tercer punto de giro cuando logran recuperar las tierras, presentan una conclusión (voz en off) con esta misma banda musical.

En los momentos de conflicto (cruce entre comunidad y policía) se ve la utilización de más de dos cámaras que registran el momento desde diferentes planos.

En muchos momentos se puede ver como Cabana intenta poner en ridículo a las autoridades haciendo uso de la ironía y preguntas retóricas. A esto se le suma la comunicación con su pueblo a través del idioma wichi (luego en el montaje se decide no subtitarlo tampoco), tomando a esto como una fortaleza, una herramienta de poder.

También fue posible analizar la victimización y exageración de la narración por parte de los protagonistas, utilizando recursos visuales y auditivos para generar culpa en las autoridades (los únicos dos testimonios aparte del de Cabana son de una mujer y un anciano).

El pueblo se siente inferior, y lo demuestra mediante comparaciones como con “perros de la calle” o “macaco”. Tanto como cuando comparan el conflicto con “la campaña del desierto” como cuando advierten de una “reacción en masa”, están haciendo referencia a todos los pueblos originarios de Latinoamérica.

Se muestran también subversivos y rebeldes, mostrando que tantos años de lucha van a terminarse en algún momento y “se tomarán otras medidas” si no se resuelve el conflicto.

Desde un primer momento no es preocupación lo que connotan sus caras y argumentos, sino que comunican cansancio de tener que pelear siempre la misma batalla. Se nota que saben que no van a tomarles los territorios.

Demuestran ser una comunidad extremista que ve al enfrentamiento como una manera de ganar o perder, vivir o morir, que los dejen en paz o se revelarán. Crean así una muralla entre la sociedad colonizada y los pueblos originarios; en ningún momento muestran relación ni intención de tenerla entre ambas partes.

Especificaremos a continuación el marco escénico: consiste en un discurso con señalador



y por ende con efecto subjetivante que en el plano de la escena englobante asume el tipo discursivo político de protesta, y en el plano de la escena genérica se inscribe dentro del género instituido cine documental. El recurso discursivo más recurrente es la figura retórica, mayormente bajo su forma de hipérbole o exageración, metáfora y comparación. Del discurso emerge un ethos orientado al *pathos*. Se construye al opresor como una figura poderosa e ilustrada, pero que deja que el poder se apropie de sí y lo devuelve como una no persona pedante, que se hace llamar “doctor” y que en verdad es un ignorante, que se deja manipular por un “macaco”, concepción que se muestra del oprimido. Se trata de un opresor que no ejerce violencia física ni verbal, sólo se da a entender que intenta hacer un “apriete” al líder de la comunidad, a través de un soborno para acallar su voz.

La figura del oprimido es muy diferente: se caracteriza a un wichi perspicaz, negociador y capaz de poner en ridículo a las autoridades opresoras, lo que lo hace adquirir un perfil poderoso que se vale de la presencia de las cámaras como testigos del suceso, que las utilizan como armas de defensa para irradiar seguridad.

Este oprimido no está tan preocupado como cansado, en algún punto tiene la certeza de que vencerá a través de la negociación, está seguro de las decisiones que hacen falta tomar. Esta figura asume la responsabilidad de ser la voz cantante no sólo del pueblo wichi sino que de todos los pueblos originarios latinoamericanos. A esto, se le agrega que generan amenazas constantemente con la intención de alejar al opresor de su territorio y se configura además como un enunciador ironista. Sin embargo, presenta sus contradicciones, ya que también se muestra como un ser inferior o menospreciado, marginado que es insignificante y a través de este recurso se victimiza y reivindica su posición de oprimido por el sistema.

Finalmente, el vínculo que se construye aquí entre opresor y oprimido está atravesado por la negociación y la diplomacia, aunque el oprimido lo vea como una guerra de ganar o perder, vivir o morir se observa una explícita muralla entre los pueblos originarios y la sociedad colonizada que es totalmente ajena al conflicto. Se trata de una relación en constante tensión y confrontación diplomática atravesada en casi todo momento por la ironía.

## **Opresores, oprimidos y la gestación de un nuevo vínculo**

A lo largo de este capítulo y un exhaustivo análisis del corpus seleccionado, se logró concluir que son varios los aspectos en los que ambos se diferencian pero también se parecen. En cuanto a la configuración del oprimido en ambos casos ellos confrontan a sus opresores, pero lo hacen a través de diferentes modalidades. Mientras que en “Eluwun, el Funeral de un Guerrero” los oprimidos enfrentan a sus opresores mediante la violencia, en “Por el Territorio Wichi” lo hacen vía de la palabra y especialmente la ironía.

La configuración del opresor presenta muchos aspectos en común, como lo es la característica de ser manipulable y corrupto. Mientras que en el documental mapuche esta corrupción del Estado y las empresas privadas adquiere un valor irrefutablemente negativo, en la producción wichi, el hecho de que los opresores sean manipulables y se destaca como fortaleza, es para los oprimidos una característica positiva ya que les permite hacer uso de su perspicacia y espíritu negociador para terminar dominándolos.

La colonización trajo consigo la idea del patriarcalismo como la pedagogía que fundó toda una cultura en base al prejuicio de interioridad estructurada sobre las diferencias raciales. Tal como lo explicaba Todorov en 1992: “Estos obstáculos en el reconocimiento de los “no-iguales” sirvieron como pretexto para que en Latinoamérica se sustituyera la autoridad monárquica por la autoridad del Estado-Nación dejando intacta la colonialidad del poder”, colonialidad que fue tan intensa que hasta el día de hoy se lucha por erradicarla. Una de las nuevas formas de luchar contra esa opresión bajo la mirada eurocentrista es a través de la realización y difusión de piezas comunicacionales como las que se analizaron aquí de cine documental.

En este último documental, por momentos la comunidad wichi de la ruta 86 (oprimidos) se configura como víctima, colocándose en un nivel inferior, aunque sea una manera de manipular a su contrincante para negociar. En el otro filme, en ningún momento se configuran de esa manera, sino que lo hacen como guerreros firmes y superiores en todo momento. En cuanto a la relación configurada entre ambas representaciones, en el caso de “Por el Territorio Wichi” se basa puramente en la constante negociación de ambas partes, mientras que en el otro documental no muestran una negociación posible.

“Los autores españoles en el siglo XVI hablaban bien de los indios pero casi nunca hablaban con los indios. Hablar con el otro es dialogar con él o ella y de esta forma reconocerle la calidad de sujeto igual al sujeto que yo soy. La igualdad implica la comprensión entre las personas, mientras que la desigualdad envuelve la idea de poder y dominación” (Carbonell Valderrama, 2012: 29) Esto se traduce a la inversa en la

actualidad, ya que pudimos observar que los indígenas construyen a sus opresores como la no persona, sin darles espacio para expresarse.

Al observar la configuración de la relación entre los dos actores sociales y el rol de cada uno en el discurso, ambos documentales lo representan como un vínculo de mucha tensión y constante confrontación. A esto se le suma que ellos se construyen como sujetos sabios, vivos, rebeldes, valientes, subversivos y plenamente confrontativos; es así como también se muestran y se sienten a la altura del opresor, un opresor poderoso y corrupto en ambos casos por igual, pero que no ha llegado a obtener su poder por su propia lucha como lo han logrado los oprimidos.

Al contrastar el contenido de los documentales con la realidad obtuvimos como conclusión preliminar que, al ser el discurso característicamente pragmático, es decir que se inscribe en la acción, el documental que contiene un discurso y que a su vez es contenido en un discurso (interactividad) además de ofrecer resistencia empieza a gestar un proceso que apunta a modificar el *status quo*. Es necesario recordar que entendemos que al *status quo* como un estado de equilibrio inalterable que se entabla sobre la existencia de una relación concreta y concisa entre una figura dominante y un dominado. Es en este contexto que, el discurso con su pragmática siempre intenta mantener, favorecer o transformar al *status quo*. En el caso presente, el discurso está en pos de transformar la realidad, modificar ese discurso hegemónico dando lugar a un discurso subyacente pero a la vez creando un nuevo vínculo entre dominante y dominado, porque por un lado, se construye a un opresor poderoso pero manipulable, lo que a largo plazo intertiría los roles convirtiéndose en actores sociales oprimidos y por otro lado, se construye al hombre blanco colonizado que vive ajeno a estos conflictos como un tipo de opresor pasivo que ignora la problemática y contribuye al atropello de derechos de los pueblos indígenas. Y es a este opresor pasivo que el indígena busca captar a través de la herramienta comunicacional documental, para concientizar, adoctrinarlo, educarlo y conformar en él a un aliado. Apela a él constantemente y haciendo referencia a los problemas indígenas como los problemas de todos, implicándolo en su enunciación e intimándolo a que si realmente quiere fluir con lo natural, con la fuerza de la vida y del universo -fenómeno social que se ha comenzado a gestar en occidente en los últimos 5 años con mayor fuerza debido al agotamiento de recursos naturales a partir del cual la población comenzó a tomar conciencia hasta desarrollar distintos movimientos tales como los relacionados con la alimentación holística, la meditación, la nutrición orgánica, el veganismo, la tendencia verde de implementar medidas de reciclado, reutilización y reducción de desechos, entre otros-. Esto comienza a forjar un nuevo vínculo entre opresores y

oprimidos, donde las voces de los indígenas y sus reclamos comienzan a tomar cada vez más fuerza, visibilidad y difusión y por otro lado se presenta un nicho dentro de esa población opresora, una parte de ese actor social que para sustentar su propio modo de vida necesita informarse y acude a los aborígenes en su conocimiento ancestral de la pachamama, y es aquí donde este discurso subyacente y subversivo comienza a infiltrarse para, tal vez, en una proximidad cercana, estemos ante una relación muy distinta entre dominante y dominado, ante un nuevo *status quo*.

## Capítulo III

### **Comunicación con identidad**

“La Comunicación Indígena es la comunicación de la naturaleza, de nuestra Pachamama, de nuestro *Wallmapu*. Nuestras culturas milenarias reflejan el canto de los pájaros, el dialogo entre las montañas y los lagos. Nuestros idiomas son puentes para transmitir de generación en generación conocimientos y sabidurías ancestrales”

*Coordinadora de Comunicación Audiovisual Indígena Argentina, 2014*

En el siguiente capítulo, de carácter más descriptivo, abordaremos el fenómeno de la comunicación indígena plasmado en la cinematografía propia de los pueblos originarios. El corpus seleccionado para su desarrollarlo comprende diversidad de pueblos tanto andinos como amazónicos del Perú.

El objetivo que se propone aquí es descifrar y caracterizar cómo se construye la figura del comunicador indígena desde la mirada endógena dentro del filme documental y establecer aspectos relevantes por fuera del celuloide que nos permitan arribar a una conclusión general sobre el tema que comprenda tanto el tratamiento dentro como fuera de la pantalla.

Para lograrlo, realizaremos un análisis narrativo y discursivo de los documentales *Voces de los Tiempos* (Perú, 2010) y *Nuestras Voces al Infinito* (Perú, 2013), en base a las conclusiones de cada uno estableceremos una relación de comparación y finalmente abordaremos nuestra conclusión.

## **Nuestras Voces al Infinito** (duración 13 minutos)

Perú, CHIRAPAQ Producciones

El siguiente documental narra la historia de dos comunicadoras indígenas, Leónidas y Paquita, pertenecientes a comunidades andinas y amazónicas. Ellas son las protagonistas de la narración, mientras que los antagonistas son quienes acallaron sus voces y aquellos miembros de las comunidades que pasan por una aculturización, que tienen vergüenza de su identidad y quieren concientizar para así poder trabajar sobre la preservación de la historia y las costumbres de sus pueblos. El conflicto principal es difundir mediante la comunicación (radio, altoparlante, reuniones) las noticias importantes en su idioma, traer al presente historias del pasado (cuentos y leyendas antiguas), mantener viva la cultura y la identidad. (Nichols, 1997)

El film está dividido en tres secuencias y dos puntos de giro (Carmona, 1996), en las que se alternan sucesivamente los relatos de ambas comunicadoras (empieza el documental narrando la vida de Leónidas y luego la de Paquita, y así se alternan sus discursos durante todo el cortometraje). A continuación analizaremos esas secuencias tanto en el plano narrativo como en el discursivo.

Comienza con la introducción de Leónidas, comunicadora indígena andina. Se muestra cómo es la vida en su comunidad, se hace una presentación de su familia, y se desemboca en su inserción en la Comunicación.

Esto se muestra a través de un plano panorámico, utilizado generalmente para los paisajes, zoom out y el acompañamiento de una canción instrumental típica de la comunidad andina, una primera presentación del lugar generando intriga por conocerlo. Manteniendo un ritmo lento y contemplativo por el enlace de un plano panorámico y otros planos detalle (Fernández Diez, Martínez Abadía, 1999), que se acompaña con el sonido de la guitarra, Leónidas, cuyo nombre conocemos por el paratexto que se hace presente en escena a modo de título introductorio se apropia del aparato formal de la lengua y hablando en quechua con subtítulos que traducen, dice: “Siempre me levanto de madrugada para cocinar. Ahora estoy haciendo sopa de cebada en olla de barro; estoy echando papa, apio, zanahoria, habas, después voy a echar huevo y siete semillas. Mis hijos siempre me ayudan. (...) A veces ya lo hacen solos cuando yo no estoy aquí; ya saben cocinar, porque si no les enseño, no van a aprender”. Así se presenta Leónidas, comunicadora indígena andina del Perú. “Siempre” establece una constancia en el

tiempo, que es justificada con la acción de ese momento: “ahora estoy haciendo sopa de cebada”, a través de su discurso, ella enuncia lo que está haciendo, lo afirma además de mostrarlo de manera explicativa. El enunciado está cargado de deixis que se puede observar en “me levanto”, “ahora”, “aquí”, entre otros. Además de expresar en tiempo presente sus acciones, proyecta a futuro, esto es, se observa un tiempo anterior de la narración, que anticipa: “después voy a echar huevo y siete semillas”. “Mis hijos siempre me ayudan”, es una aserción que establece una relidad, la cual es sobrejustificada en la siguiente construcción: “A veces ya lo hacen solos cuando yo no estoy aquí (...)” y luego crea una relación causa-efecto “si no les enseñé, no van a aprender”, hablando catafóricamente de enseñar a cocinar a sus hijos.

Mediante una panorámica horizontal (Carmona, 1996) que muestra que sólo se iluminan a través del sol que entra por pequeños huecos de la casa muestran cómo se levantan muy temprano en la mañana y cocinan para toda la familia, para esto utilizan planos detalle del fuego, de los ingredientes que cocinará y de las ollas de barro. La luz natural de la escena apareja cierto carácter realista (Carmona, 1996), la oscuridad de la casa acompaña al relato en el que muestra el arduo trabajo que realiza todas las mañanas y el estilo primitivo que conserva la comunidad.

Al acompañarla en sus actividades, una cámara en mano, sin estabilidad la sigue desde atrás, posicionando al espectador como un observador externo, que mira desde afuera la vida de Leónidas, mientras ella narra en con voz en off sus actividades.

Ahora comienza a enunciar en castellano: “Acá he nacido, antes no había casas, había solamente chocitas. Mi mamá vivía con sus ovejas y me han dicho que nació en esta pampa”. Con este mensaje que es una aserción, se cuenta una historia, y se aclara desde el inicio del filme la relación de Leónidas con su territorio, una relación que existe desde antes de que ella naciera. “Me han dicho” se atribuye a la voz de la doxa ya que no se hace responsable a nadie por esa enunciación que afirma que su madre nació en esa pampa. Mientras dice esto, la imagen acompaña su relato, desde un plano conjunto fijo tomado de espaldas a la protagonista donde se la puede ver caminar alejándose de la cámara guiando a sus ovejas.

Posterior a un enlace por fundido, es capturada desde un plano medio de frente, con la topografía de la montaña que contextualiza y la cámara se satura debido a luz intensa del sol natural de mediodía, generando luz blanca en escena, esto es, una toma quemada. Ahora reemplaza el recurso de la voz en off por su presencia en escena. Hasta ahora, el

documental presenta a una señora indígena que vive en la región andina y que lleva una vida tradicional con costumbres y tradiciones que respeta a rajatabla cada día, y con una historia de vida de trasfondo. Pero aquí es cuando el documental da su primer giro y comienza a ahondar en la comunicación indígena capturando el siguiente testimonio: “Llegaron unos paisanos, como reporteros comunales, que hablaban por el altoparlante y nos explicaban que hay que rescatar plantas, arbolitos, canciones. “¿No quieres participar?” me preguntaron y les dije que sí y empecé a participar y hoy me gusta la comunicación”. En este enunciado hay heterogeneidad mostrada a través de la autonomía, la cual advierte al alocutario que hay otras voces en el discurso, que fueron apropiadas y narrativizadas (Bajtín, 1982), se trata de una cita ingenua sin doble intencionalidad. Aquí hay narrativización porque Leónidas está reconstruyendo un hecho desde su eje deíctico y lo narra según su experiencia. Con este testimonio introduce al alocutario en un mundo diferente, ya no se trata de la señora de costumbres sino que se presenta la novedad, “me gusta la comunicación” afirma Leónidas en su mensaje que tiene efecto subjetivante.

Este primer testimonio termina con el congelado de un primer plano de Leónidas de perfil mirando al horizonte que transforma su cromatismo para mostrarse en blanco y negro indicando una elección significativa de parte del director intentando producir un efecto de realidad (Camona, 1996), que a su vez sirve para dejar que el alocutario de su discurso procese toda la información que acaba de dársele y pueda situarse en una nueva escena, y así poder presentarle a la otra protagonista de esta historia, Paquita.

Luego de un fundido a negro, sin música, con sonido ambiente, y el canto de un gallo, aparece la otra protagonista que se presenta, Paquita. Un paneo horizontal de las casas de la comunidad a oscuras por ser muy temprano en la mañana, nos permite entrar en la casa de Paquita que se prepara para ir a trabajar. Mientras la cámara en mano la sigue en sus actividades, de la misma manera que seguía a Leónidas en escenas anteriores, ella nos cuenta en off quién es y a qué comunidad pertenece:

“Buenos días, soy *shipiba*, vengo de la comunidad de Nueva Palestina y pertenezco a la Organización de Jóvenes Indígenas O.J.I.R.U.”. A partir de este enunciado Paquita se configura como sujeto enunciador, configura a una *shipiba* nativa de la amazonia peruana pero que pertenece a la Organización de Jóvenes Indígenas de la Región de Uycallí, se construye a su vez como una joven educada que cumple con los estándares sociales al hacerse presente con un “buen día”, dejando ver así, una marca de su alocutario, a quien direcciona su discurso.



Al terminar su presentación, pasa a contar cómo fue introducida por un amigo en el campo de la Comunicación, a través de un testimonio que deja de ser en off y ahora es de frente a la cámara: “Uno de mis compañeros que se llama Antonio, me dijo: “Oye, tenemos un espacio radial del cual tenemos que participar”, entonces yo dije “¿Qué? Yo qué voy a hacer si yo nunca he asistido a ese tipo de programas? ¿Qué voy a decir?””. Entonces él me dijo: “Tú estás estudiando la carrera de Educación Inicial entonces lo que tu aprendes allá vas a ir a compartir un poco en la radio”. En este fragmento hay nuevamente una narrativización de los hechos ya que Paquita reconstruye una escena acontecida entre ella y su amigo Antonio, al cual presenta luego de decir “uno de mis compañeros”, forma que recupera su valor referencial en Antonio en forma de anáfora. Este enunciado es la representación más explícita de polifonía analizada hasta el momento en el presente trabajo. Se observan aquí marcas de heterogeneidad mostrada en forma de autonomía, se relata un diálogo, existe una cristalización de voces que emergen del discurso. Paralelamente, se presenta la situación de pánico que sintió la protagonista a ser invitada a difundir sus ideas, a hacer escuchar su voz ya que no estaba acostumbrada a que eso sucediera, factor que vemos se repite a la hora de mencionar la comunicación indígena, ya que muchos testimonios afirman que previo a desenvolverse con soltura en el medio, sintieron miedo o vergüenza.

En esta escena pueden verse enlaces secos de planos medios y primeros planos, y nuevamente una selección y edición sobre el relato, lo que nos deja ver que al momento las palabras del testimonio no fueron preparadas, pero sí hay un discurso definido que quieren promover. Como se dio a conocer sobre escenas anteriores, durante todo el film la cámara sigue por detrás a las protagonistas durante sus rutinas y actividades, colocando al espectador como testigo de los hechos, de la rutina diaria; un claro ejemplo del espectador como testigo puede verse cuando Paquita ingresa a la radio para hablar y la cámara que la sigue por detrás se sienta en la mesa de la radio como si fuese un comunicador más del programa.

Comienza una nueva escena en la que un joven al micrófono en un estudio radial presenta a Paquita y le da la bienvenida al programa “Voz Amazónica”. El joven que la presenta es, según lo que se recupera del contexto, su compañero Antonio, que sin hablar directamente a la cámara conforma el discurso que la misma quiere transmitir. Ella toma el micrófono y habla en idioma shipibo: “Hemos venido a hablar un poco sobre identidad, lo que muchas veces nosotros como jóvenes shipiba estamos perdiendo. Identidad se puede decir que es identificarse uno mismo con lo que es”, mientras esta opinión en

expresada, adquiere la forma sonora de voz en off mientras que por la pantalla corren escenas validadas (Mainguenau, 2000) asociadas a la identidad indígena. Paquita se presenta al micrófono detrás de un nosotros exclusivo “hemos venido”, localización que recupera su valor en el cotexto, en “jóvenes shipiba”. Justamente el tema a desarrollar es la identidad del pueblo y da una aproximación subjetiva de lo que para ella es identidad. Mientras desarrolla este tópico al aire, la voz pasa a off, las escenas validadas a las que recurre el filme son de niños jugando descalzos, jóvenes trabajando, ancianas bordando o confeccionando accesorios con semillas. Todo se proyecta sobre un tema musical instrumental amazónico. El volumen aumenta hasta envolver por completo la voz de Paquita, y la escena termina con el plano congelado de un hombre en un bote de madera sobre el agua, que a modo de reiteración pasa al cromatismo blanco y negro, y se funde con la escena que da comienzo a otra secuencia.

En esta segunda secuencia de la narración podemos observar el primer punto de giro, que pasa de las escenas previas de una primera secuencia en donde se introducen a las protagonistas y las vinculan con la comunicación, a un nuevo tema: de qué manera comunican y por qué, qué herramientas implementan para lograrlo. Comienza el desarrollo del tema principal. Nuevamente se muestra un plano general en contrapicado de la comunidad, sobre una canción instrumental acústica que pasa a ser un símbolo que representa a Leónidas ya que se utiliza cada vez que ella ingresa en escena, y *zoom in* para volver a entrar en esa historia pero ahora desde arriba, situando al espectador nuevamente en el pueblo de la primera comunicadora que se presentó.

Leónidas reflexiona sobre los usos del fenómeno comunicacional: “La comunicación sirve para comunicarnos, identificarnos y defendernos. (...) Utilizamos la comunicación para hablar de los derechos de los pueblos”. Estamos en presencia de un enunciado que se construye desde un nosotros exclusivo, que hace referencia a las comunidades indígenas y al uso que realizan del servicio que es la comunicación. El metaenunciador no pierde oportunidad para plasmar que hay que defenderse porque hay un enemigo que ataca, hay que estar listos para contraatacar y que la comunicación es una herramienta para lograr vencer, para lograr ser y conservar la identidad; al estar en presente, el efecto que genera es el de convencer al alocutario de que esas cosas realmente están sucediendo y que hay que trabajarlas, sin siquiera tener que denunciarlas explícitamente, sino que lo logran a través de la convergencia de discursos en el entramado discursivo.

La protagonista vuelve a hablar frente a la cámara en la misma angulación que en el primer testimonio, otra manera en la que se demuestra que su testimonio fue largo, y

luego de elegir la narración y cómo se va dividir el documental, editaron y seleccionaron que fragmentos iban a mostrarse en las diferentes secuencias, construyendo así el discurso bien administrado. Leónidas cuenta cómo ejercen la comunicación primeramente desde reuniones entre las madres y la comunidad en general, y el uso del altoparlante para comunicar tanto estas reuniones como las noticias más relevantes.

Luego, la cámara la sigue desde atrás como testigo mientras ella nos muestra cómo es que comunica. Al ingresar en un galpón un plano detalle muestra el regulador del alto parlante, y un plano general mostrando el vacío de la casa en la que se encuentra el micrófono, y otra vez, los recursos básicos que usan para ejercer esta comunicación -un plano general del lugar muestra a la protagonista sentada en una esquina de la habitación con una pequeña mesa enfrente que le sirve de sostén para apoyar el micrófono y el regulador de sonido). La luz ambiente aporta realidad pero también hace que la escena sea oscura y primitiva. Nuevamente, se elige el recurso de la imagen congelada en blanco y negro de Leónidas, pero esta vez ella está de espaldas, dejando que la cámara vea con ella hacia donde ven sus ojos, en contraposición a la última vez que la cámara conversó con ella y agregó dramatismo al profundizar en su mirada. Ahora, la narración nos devuelve al amazonas peruano, y se sirve del recurso de la música que tal como la anterior a Leónidas, pasa a representar a Paquita, y a anticiparla.

Este segundo testimonio de Paquita es más breve, tiene un ritmo más acelerado infundido por la combinación de planos de corta duración (Fernández Diez, Martínez Abadía, 1999), y puntualiza en un único tema: la comunicadora explica cómo ejercen la comunicación y por qué. Escenas cortas de planos medios se enlazan mediante cortes secos mostrando personas hablando por radio, comunicando, y dan lugar al testimonio de Paquita que al igual que con el de Leónidas, fue recortado y dividido a lo largo del film. La música baja gradualmente su volumen y sobre sonido ambiente, lo que permite que el espectador se detenga y se concentre en lo que comenta la protagonista, ella dice que su objetivo es que quienes sí tienen la posibilidad de estudiar puedan comunicar a los que no. Paquita observa este objeto que tiene que ver con el fenómeno comunicacional indígena desde su propio punto de vista: “Cuando tú haces este tipo de trabajo, las personas que viven en las comunidades dicen 'están aprendiendo y no están siendo egoístas con lo que aprenden’”. En esta oportunidad, se hace uso del sujeto arbitrario, forma impersonal “tú” en sustitución del yo que interpela directamente al alocutario, generando una relación más cercana de empatía que lo obliga a posicionarse inconscientemente en ese lugar que se le es propuesto. Por “este tipo de trabajo” se refiere al trabajo en la radio que se fue mostrando en el contexto del discurso, y luego

nombra a los miembros de las comunidades y pone en sus bocas palabras que emergen de este yo hablante siempre oculto, citando una frase que tal vez escucharon en algún momento y que transmite orgullo, que parece ser una auto-felicitación y que, por otro lado, configura a estos comunicadores indígenas como sujetos sabios y solidarios, que comparten sus saberes con la comunidad que los crió y de la cual son parte, como retribuir a su comunidad en este ciclo que se forma, del cual ellos emergen y al cual vuelven, algo así como salir al mundo a adquirir nuevos conocimientos y facilitarlos a sus compañeros.

Es en este momento en el que la narración toma un segundo y último punto de giro, dando lugar a la tercera secuencia de conclusiones y final de la narración. El ritmo de estas últimas escenas es cada vez más acelerado por sus cortos planos y corta duración, tal como hacía Giffith “en sus salvamentos en el último minuto reducía la duración de los planos a medida que se acercaba el desenlace” (Fernández Diez, Martínez Abadía, 1999). Ahora que el discurso gira en pos de los efectos de la comunicación. Paquita cuenta: “Veo a muchos jóvenes que ya no se sienten tan marginados, que ya no se sienten tan avergonzados de lo que son porque han entendido que lo que uno es, lo que uno vive es algo que nadie lo puede quitar”. Existe una modalidad intelectual de aserción en este mensaje que muestra signos visibles del yo que enuncia “veo”, insistiendo desde un primer momento en que se trata de la cosmovisión, del punto de vista de quien toma la palabra para describir la situación de los jóvenes shipiba que “ya no se sienten tan marginados, que ya no se sienten tan avergonzados de los que son” con esta afirmación construye una realidad para el alocutario y para sí misma, en la que expresa una negación, que es siempre una forma de polifonía, en este caso implícita a una situación que en cierto momento del pasado fue realmente así, donde los jóvenes se sentían según los subjetivemas utilizados “avergonzados” y “marginados”, aunque no dice que ya no se sientan de esa manera sino que ahora existe una gradación, un cambio en la consciencia que atenúa esos sentimientos de desprecio para con ellos mismos. Sobrejustifica esta idea aludiendo a que “han entendido que lo que uno es, lo que uno vive es algo que nadie lo puede quitar”. Por un lado, “han” recupera su valor en los jóvenes shipiba avergonzados y marginados, por otro lado, al utilizar el sujeto arbitrario “uno”, Paquita toma distancia del alocutario pero se identifica con estos jóvenes; a su vez realiza una reiteración que resulta literaria o poética ya que tiene como fin embellecer el mensaje y poner énfasis en ese “uno”, que representa ya no sólo a los jóvenes shipiba sino que también a todos los miembros de la comunidad indígena, y hasta podría el alocutario

identificarse con ese “uno” que da lugar a la reflexión sobre lo que se es en base a lo que se vive. Luego se congela la imagen en blanco y negro de un hombre trabajando en un telar, donde a través de la angulación de la cámara, que plantea un plano contrapicado, se lo engrandece, para resaltar esa identidad de la que habla la comunicadora.

El filme concluye con el fundido hacia una pantalla en negro donde se lee el mensaje: “Nuestras voces fluyen como ríos y van con el viento, siendo vida y naturaleza, nuestras voces surgen de la madre tierra. Somos uno con el universo...somos infinito”. Se trata quizás del mensaje más impactante de todo el discurso, el que engloba el discurso entero en un fragmento. “Nuestras voces” es deíctico de las voces indígenas, es un nosotros exclusivo que juega con la modalidad afectiva del enunciado y lo inscribe en un tipo discursivo literario al hacer uso de figuras retóricas como metáforas, comparaciones y personificaciones, todo en un sólo fragmento. Este enunciado deja en claro cuál es la cosmovisión que tienen los comunicadores indígenas, quiénes son y hacia dónde van. Configuran un ethos discursivo orientado más al *pathos* que al *logos* ya que apelan a la emoción, pero también se configuran sabios, como parte de la naturaleza, hijos de la tierra, se construyen como la propia vida, como agua del río, como viento, como universo y como infinito, demostrando así que sus voces hablan a través de todos estos elementos naturales, que ellos están en cada rincón y que sus voces son inagotables como el infinito.

### **Análisis global de Nuestras Voces al Infinito**

Luego de haber realizado este análisis exhaustivo tanto en carácter narrativo como discursivo, podemos afirmar que se trata de dos historias paralelas que se narran alternadamente, bajo las mismas temáticas, respetando los puntos de giro y climas que presentan la diferencia que existe entre el tipo de comunicación y el estilo de vida que hay entre dos comunidades muy diferentes como son los indígenas de la amazonia comparados con los del altiplano.

Los testimonios siempre se dan en plano medio y a través de enlace seco o *zoom in* lleva al primer plano cuando quieren resaltar una parte del discurso. El montaje realizado permite detenernos en que al momento de obtener los crudos se filmó sólo un extenso testimonio de cada protagonista y se alteró con la edición para armar la narración de manera que favoreciera al discurso que se persigue en este documental.

A lo largo de toda la pieza comunicacional se utilizó luz natural, lo que dio la sensación de realismo. Cuando muestra el interior de la casa de Leónidas ayuda a mostrar que no

tienen luz eléctrica en la comunidad, y connota sacrificio, trabajo, costumbres primitivas, humildad y tranquilidad.

Siguiendo con este lineamiento por el cual analizamos tanto imagen como sonido y ese último incluye sonido ambiente, música y palabra, pasaremos a concluir que la musicalización tiene como característica trascendental que es instrumental extra diegética y que representa a cada figura protagonista, que a su vez está en representación de cada comunidad.

Hacia el inicio del documental y hasta el primer punto de giro se trata de escenas de presentación e introducción donde el ritmo es lento, las escenas son de duración normal a extensa, esto sirve para mostrar la tranquilidad de vivir conformando una parte de la naturaleza, idea que se representa a través de la plenitud de planos detalle de alimentos, plantas, y paneos horizontales lentos de paisajes y horizontes.

Después del primer giro de la narración las escenas son más cortas y no muestran tantos paneos y topografía sino que ésta acompaña a las protagonistas en sus actividades lo cual le da dinamismo a las escenas. Y a partir del segundo punto de giro las escenas son aún más breves. El ritmo va adquiriendo más vertiginosidad a medida que se acerca el punto cúlmine (Carmona, 1996) de la narración.

Al terminar cada secuencia se incorpora una escena que se congela, que torna su cromatismo hacia el blanco y negro y conjuntamente con un fundido que encadena las imágenes dan paso a la siguiente escena. Esto permite que el espectador tenga unos segundos de reflexión sobre lo narrado anteriormente, y a través de las imágenes de paisajes o situacionales que aparecen en cada parte, tengan un tiempo para procesar esa información y enfocarse en lo que vendrá.

En el plano discursivo, al tratarse de sólo dos protagonistas que hablan a la cámara dando su testimonio observamos la reiteración del recurso de narrativización, ya que se reconstruyen los hechos desde la propia experiencia, lo que nos lleva a comentar también la basta presencia de deixis en el discurso que tiene un efecto subjetivante. En cuanto a la configuración del marco escénico podemos concluir que dentro de escena englobante, tenemos un tipo discursivo literario orientado a contar una historia y en cuanto a la escena genérica, estamos ante el género cine documental, un género propiamente instituido. De la escenografía mostrada deducimos que de este discurso emerge un ethos discursivo orientado al *pathos*. Se configura al comunicador indígena como un sujeto proactivo, un

defensor de los derechos indígenas que conoce sus valores y los respeta, que toma como un valor esencial a la educación que le ha dado las herramientas para poder desenvolverse en el ámbito comunicacional. Se entiende por comunicador indígena a una persona práctica al servicio de la comunidad, siempre dispuesta a conversar y a ayudar, una figura que la comunidad entera adopta como líder por el simple hecho de ser los luchadores del momento, los agentes de cambio que buscan perpetuar su identidad y educar a las nuevas generaciones. Son personas sabias dentro de su comunidad y comunican por y para ellas, en base a sus necesidades a través de recursos comunicativos simples como pueden ser un altoparlante o una reunión, lo menos tradicional o medio más novedoso que se utiliza es la radio. Se conforma además, a una figura que no duda en salir de su zona de confort, una figura sufriente que se sacrifica para lograr lo que ha logrado. Estos comunicadores son el nexo entre la comunidad indígena y el hombre blanco, pero también dan cuenta de un proceso que han transitado: en principio tomaron del hombre blanco una herramienta que para ellos era hasta ese momento desconocida, por eso decimos que se salen de su zona de confort, ya que se plantean nuevos desafíos, exponiéndose con nuevas herramientas que no manejan a la perfección, pero de las cuales se van empoderando lentamente, venciendo el pudor o la vergüenza que la marginalidad instaló en sus concepciones, por eso son fuertes a la vez que son frágiles, y eligen padecer esta situación y exponerse en pos de jugarse por su comunidad, de general algún cambio positivo y compartir sus conocimientos.

### **Voces de los Tiempos**

(duración 23 minutos 33 segundos)

de CHIRAPAQ producciones

El siguiente documental narra la historia de un grupo de comunicadores indígenas peruanos, ejerciendo el rol de protagonistas, y se presenta el conflicto de la lucha contra la censura que reciben por parte de los medios masivos de comunicación de Perú (antagonistas de la narración). De este conflicto principal, se desprenden otros problemas tales como la imagen distorsionada que ofrecen estos medios masivos tradicionales sobre los pueblos originarios, tanto andinos como amazónicos. Es por eso que durante este film, los protagonistas trabajan para mostrar cómo logran combatir esta censura día a día, utilizando medios de comunicación generados por ellos para el resto de la comunidad,

principalmente trabajando el soporte que ofrece la radiofonía.

El cortometraje documental “Voces de los tiempos” inicia con una pantalla en negro en la que se puede leer el texto gráfico: “Millones nos escucharán hablar de nuestros saberes, de la tierra, de la vida. Nuestras voces serán portadoras de la defensa y el ejercicio de nuestros derechos como pueblos y culturas”. Este mensaje, que parece ser una profecía está inscripto en la modalidad intelectual aseverativa del enunciado dada por los subjetivemas y la presencia clara de deixis. Desde aquí se configura un nosotros exclusivo, un nosotros que es vocero de un pueblo y una cultura que tiene que ver con la sabiduría, lo ancestral, la naturaleza y los derechos. El tiempo de esta narración es anterior, ya que refiere a los hechos que sucederán. Además, se utiliza como recurso la figura retórica que consiste en la prosopopeya, atribuyendo a sus voces la capacidad de accionar, de portar saberes y modificar la historia, como si fueran independientes de ellos mismos. Desde el inicio del filme se establece que la comunicación será esencial, y que se vehiculizará a través de las voces indígenas que transmitirán saberes y lucharán por sus derechos.

Mediante un enlace seco a la próxima escena, un niño tomado desde el primer plano que permite ver sus expresiones y en contrapicado engrandeciéndolo, hace sonar una “flauta” dando el pie para un enlace psicológico. Éste logra mediante el enlace y la consecución de cortas escenas dejar una sensación particular en el espectador, sin dejarlo prestar atención a cada toma en particular. Un fundido entre una bandera de los pueblos originarios con planos acercados de los picos de la montaña, y el sonido del viento soplando, nos muestra la posesión de sus territorios naturales desde hace mucho siglos atrás (tiempos originarios pre colonización). A estas escenas les siguen a modo de flashforward, algunos recortes de imágenes que se verán a lo largo de todo el documental, en la que los comunicadores indígenas se muestran ejerciendo la comunicación; generando así intriga y vinculando al espectador con la trama. Este último enlace es mostrado sobre una música instrumental de las comunidades (producida por el músico Lucho Quequezana) que la da un ritmo alegre y acelerado a esta primera introducción, es por eso que al ser incorporada luego en la edición es considerada extra diegética.

Se introduce una placa negra con el título del documental, y mediante enlace seco se pasa a narrar la primera historia de la comunicadora Yene Bellido de localidad de Huamanga. El ritmo de estas escenas es muy acelerado por la corta duración de sus tomas, la música que acompaña el rápido paso de la protagonista, y el relato también de rápida velocidad que incorpora Yene a través del recurso de voz en off. La cámara la



presenta a través de un primer plano que permite ver las facciones de la mujer que está hablando en off, y luego la sigue en su camino al trabajo: primero es tomada de frente, luego de costado, y finalmente por detrás con un plano general que permite ver que entra a la radio a trabajar. Los planos elegidos en la dirección varían entre primeros planos, medios y enteros, lo cual permite tener un panorama completo de la protagonista. Antes de mostrar cómo trabaja, se introduce un plano medio de la protagonista diciendo frente a cámara en el testimonio la última frase de la presentación en off, permitiendo así identificar todo el relato anterior con una situación espacio temporal de grabación. Luego se realiza un montaje en donde se puede ver a la protagonista realizando sus tareas como comunicadora. La primera escena la toma a ella en un plano medio que nos permite ver sus claras expresiones, desde un perfil hablando en la radio, y permitiendo que el espectador escuche cómo ella habla en su programa, donde informa sobre la biodiversidad, las comidas, los animales, y cambio climático, entre otras temáticas. Esta narración no siempre se muestra sobre imagen de la protagonista hablándolo en la radio, sino que es enlazada con cortas tomas que muestran de lo que habla; un claro ejemplo es cuando Yene aclara que van a tratar temas como las plantas que cultivan y en seguida es enlazada mediante un corte seco un paneo vertical de cajones de verduras. Este recurso hace que el ritmo acelerado se sostenga, y el espectador no se distraiga, sino que mantenga la atención del relato.

En su lengua madre se la escucha decir por la radio: “Desde nuestro programa *Sapichikmanta* (desde nuestras raíces) hablaremos acerca de la biodiversidad, del cambio climático y de nuestra soberanía alimentaria. (...) En nuestra región tenemos rica variedad en animales, plantas, en todo lo que cultivamos. Tenemos que cuidar todo esto hermanos (...) desde nuestra mirada todo tiene vida, los seres vivos estamos integrados en este mundo”. Mediante este enunciado, se configura a una comunidad indígena preocupada y ocupada en transmitir valores relacionados con la naturaleza, en recordar la identidad colectiva orientada a la integración en el ecosistema que es el mundo. Ya en este momento se enuncian entonces una serie de valores que establecen cierta responsabilidad hacia la pachamama por parte de la comunidad sin necesidad de decirlo directamente a la cámara, sino que ésta lo registra como si el alocutario finalmente lo oyera por accidente.

Luego, comienza hablar frente a cámara y ya no más en la radio, sobre su rol de comunicadora indígena, mostrando mediante tomas filmadas desde atrás cómo entrevista personas, escribe notas en la computadora, entre otras actividades. Al elegir éste ángulo

de posición de la cámara, muestra cómo ve Yene a quienes entrevista y cómo lleva a cabo su trabajo, muestra una mirada personal, mostrándonos cómo lo ve ella.

Para pasar al siguiente testimonio y la siguiente historia, el director elige un fundido que muestra una toma del altoparlante ubicado en Estanciapata. Éste introduce una nueva historia, la del comunicador Kariel Vilcapoma de la Red de Comunicadores Indígenas de Ayacucho, marcando y diferenciándola a través de otra canción instrumental propia de su comunidad.

Kariel se presenta a través de voz en off, pero mostrándose mediante escenas tomadas desde un primer plano mientras trabaja como comunicador: “Para nosotros tiene mucha importancia la comunicación. Aquí tenemos altoparlantes que nos sirven bastante para comunicar”. Este mensaje se enuncia desde el eje deíctico del enunciador que establece un nosotros exclusivo que recupera su valor en el paratexto que indica previamente “Red de Comunicadores Indígenas de Ayacucho”. Esta enunciación es una aserción, ya que construye una realidad, establece que la comunicación es muy importante para los pueblos originarios.

Explica que es muy importante el rol de la comunicación en su comunidad, y la función del altoparlante. A través de la edición de posproducción, el director elige contrastar con el relato del protagonista, tomas de los habitantes de Estanciapata filmadas desde planos enteros y generales lo que permite ver mucho terreno y espacio vacío y a las personas en tamaño pequeño, dejando la sensación de la poca cantidad de población del lugar. A esto se le suma el cromatismo, que al utilizar luz natural, es azul y gris, manteniendo colores oscuros y fríos que denotan soledad. A través de planos detalle que permiten ver y concentrarse en la imagen, se muestran las herramientas comunicacionales que utilizan como el microcomponente, alto parlante, micrófono, recursos antiguos que marcan una sociedad primitiva y que se inicia hace poco tiempo en el campo tecnológico y comunicacional.

Utilizando el mismo recurso al que se recurrió para presentar el testimonio anterior, se presenta uno nuevo, en la ciudad de Vilcashuamán. A través de un fundido se incorpora una toma de un satélite por el cual se emiten las ondas radiales, tomándola nuevamente a través de un paneo vertical de abajo para arriba. El sonido extra diegético cambia también, marcando con un sonido de flauta, el cambio de testimonio y pueblo también. Luego de esta pausa que permite que el espectador pueda tomar noción de lo visto en el anterior testimonio, la canción comienza a incorporar sonidos más acelerados y agudos como el de un gaita, lo que hace que el ritmo vuelva a apurarse incorporando a la par el

testimonio de Leónidas Rodríguez, comunicadora indígena. Ella también brinda su testimonio frente a cámara pero mientras habla van enlazándose escenas que representan a su comunidad. Por lo general éstas son tomadas desde planos enteros, en donde podemos ver a los animales que crían, a las personas caminar, y que la población parece mayor que la de Estanciapata.

Ella expresa: “Yo estoy participando desde 2004 como comunicadora, y mucho he aprendido. Estamos comunicando sobre discriminación, derechos, identidad. Mi sueño es cambiar mi comunidad, cambiar nuestros derechos y salir adelante con nuestra identidad”. Aquí observamos un yo hablado que simula ser un yo hablante que se hace responsable de esta enunciación que es asertiva. Al decir “mucho he aprendido” se da un hipérbaton (Barthes, 1986) figura retórica que consiste en alterar el orden de las oraciones para darle mayor énfasis e inscribirlas dentro del tipo discursivo poético, sin embargo, no deja de ser una aserción a nivel enunciativo y una aseveración a nivel enuncivo. Nuevamente se retoman las temáticas que se tratan en la comunicación indígena “discriminación, derechos, identidad”. Luego, habla de su sueño, y aquí entra en escena la modalidad afectiva que proyecta un cambio a futuro que tiene que ver con mejorar la calidad de vida de su comunidad.

Una voz en off da pausa a las presentaciones y da el siguiente mensaje: “La comunicación nos sirve para salir adelante y para defender nuestros derechos como pueblos indígenas que somos”. “Nos”, localización textual de persona, recupera su valor referencial en forma de anáfora en “pueblos indígenas”, idea en la que se pone énfasis hacia el final de la frase con la expresión “como pueblos indígenas que somos”, de esta manera se construye a un pueblo muy seguro de si mismo que hace uso de la comunicación para defender los derechos indígenas. La modalidad de este enunciado es asertiva.

La música frena y el ritmo se desacelera, a través de un *fade out* aparece la toma en picado de un plano panorámico que muestra la vista de los montes de Cajamarca, presentando al lugar, atribuyéndole inmensidad de terreno. Una canción instrumental vuelve a aparecer luego de estas escenas, para dar lugar a primeros planos y planos medios de niños, adultos y ancianos de la comunidad, mostrando así que el pueblo tiene historia de hace muchos años. Se la presenta así a la siguiente comunicadora indígena, Dalila Morales, que empieza su narración desde voz en off mientras se la muestra siguiéndola en sus actividades como periodista. Luego, la narración retoma las presentaciones y continúa con Dalila Morales, Comunicadora en Rondas Campesinas en Cajamarca: “Nos dimos cuenta de que el único medio, la única forma para poder decir las

cosas que pasaban era la radio. Así una puede decirles a las señoras: ¿Hasta cuándo? ¿Hasta qué momento podemos callar?”. En este enunciado vemos un nosotros exclusivo que plantea una revelación relacionada con la radio como medio de comunicación que permite expresar ese “nosotros” libremente. “Las cosas que pasaban” al estar inscripto en un tiempo ulterior a la enunciación hace a la idea de un tiempo vivido compartido, como si sólo ese nosotros exclusivo fuese capaz de comprender qué cosas pasaban. Por otro lado, se hace uso del sujeto arbitrario “uno”, construcción que tiene como característica alejar al alocutario del locutor, establecer cierta distancia, donde ese “uno” quiere decir “yo”, contrariamente a lo que ocurre en los casos en que el sujeto arbitrario que reemplaza al “yo” es un “tú”, que tiene como consecuencia crear cierto grado de empatía que acerca al locutor con el alocutario. En la misma frase observamos autonimia, al plantearse los interrogantes finales que además, son preguntas retóricas que se relacionan con los reclamos que se vienen presentando a lo largo del documental, afiliados con la lucha de derechos, que requiere precisamente de hacer todo lo contrario a callar, requiere que se tome la palabra como arma. En este sentido podemos afirmar que no es casualidad la utilización de la construcción “¿Hasta cuándo? ¿Hasta qué momento podemos callar?”, sino que logra un efecto de sensibilización en el alocutario y replantea la lucha a través de la palabra.

Dalila agrega: “Promocionamos lo que es la cultura, revaloramos lo que es propio de Cajamarca: la música, la vestimenta, las costumbres, para que a través de la comunicación conozcan a la comunidad”. Nuevamente, se insiste en los temas a tratar dentro de la radio indígena, destinando un mensaje comunicacional orientado a rescatar la identidad cultural de ese grupo.

El recorrido continúa y ahora se presenta Iris Mahuanca, comunicadora indígena de la región de Satipo. Iris confiesa: “Yo era una que vivía en la chacra, cuidaba a mis hijos, trabajaba y tenía que salir adelante porque no iba a estar en la chacra siempre. Me encantó muchísimo aprender lo que no sabía: manejar la computadora, la consola, hablar al micrófono. El objetivo que yo tengo es rescatar la cultura para que los niños también sigan con las costumbres como antes”. Habla de un pasado ulterior al tiempo de la enunciación, y se refiere a ella misma con “una”, término que utiliza para referirse a un tipo de persona, y a partir del cual establece una escenografía que se basa en una escena validada de la madre que trabaja en la chacra, cuida a sus hijos y tiene estos dos objetivos como máximas de vida. Luego, contrasta esta idea, expresa que necesitaba “salir adelante” y configura una nueva realidad en la que se construye como comunicadora indígena, a partir de la cual adquirió nuevos conocimientos y nuevas

máximas de vida, a través de un nuevo objetivo que se propuso: “rescatar la cultura”. Esta enunciación posee marcas claras de deixis, subjetivemas y modalidad afectiva que generan un efecto subjetivante.

Ahora toman la palabra un grupo de adolescentes a quienes se los introduce como los integrantes de Contacto Educativo, una transmisora escolar. “En nuestras manos está cambiar el futuro, nosotros sí podemos. De nosotros depende que la nación aymara salga adelante”, afirman. En este mensaje se configuran como el sector de la nueva generación que guiará a sus compañeros para lograr el cambio, el hecho de que “cambiar el futuro” esté en sus manos, es una metáfora, seguida de una sobreaserción que reafirma una idea que en algún momento fue negada y rechazada, la retoma para reestablecerla como verdad absoluta; no se plantean dudas sino certezas, se habla de una posibilidad más que latente. Este enunciador niega la idea negativa que en algún momento fue expresada por otro enunciador, que a su vez fue generada por un enunciado previo que afirmaba lo mismo que se reafirma aquí, así analizamos la presencia clara de una heterogeneidad constitutiva del discurso, de una polifonía implícita que se da a partir del entramado de discursos en movimientos que conforma a la red discursiva, compuesta por la cristalización de voces (Verón, 1986).

Por su parte, Florencia Condori, comunicadora indígena de Santa Rosa, Puno, opina: “Salir en un medio de comunicación es una manera de capacitar y dar a conocer a los demás que sí tenemos nuestros derechos, tenemos voz y voto para hablar”. Observamos una nueva sobreaserción, en respuesta a un encadenamiento de enunciados positivos/negativos que se presenta en forma de polifonía implícita, y en este fragmento discursivo, resalta la característica pragmática del discurso (Verón, 1986) que ejecuta una acción al apropiarse de la lengua y ejecutarla; al afirmar que tienen sus derechos y que tienen voz y voto para hablar, se está configurando como una persona que posee todas estas cualidades comunicativas e indefectiblemente las está ejerciendo, es decir, al expresar que tiene la capacidad de reclamar por sus derechos, los está reclamando indirectamente.

En cambio, Ángela Chillsa es capturada por la cámara opinando a través de un micrófono en la radio, hablando en lengua aymara y presentando un conflicto hasta ahora desconocido para el alocutario de este filme: “En Perú están clausurando a las emisoras que no tienen autorización de funcionamiento; al mismo tiempo hay un interés por acallar nuestras voces, por eso las están clausurando”. Se sitúa al alocutario en un lugar, Perú y se lo introduce a una situación problemática que pretende inscribirse en un tiempo presente, que resulta ser un pasado inminente debido a la imposibilidad de capturar al

presente inasible, incluso se juega con la múltiple temporalidad, estableciendo dos líneas: una que construye una realidad en la que se están clausurando emisoras en Perú y otra en la que se demuestra la intencionalidad en ese mismo acto, el interés por acallar la voz de los pueblos originarios. El enunciado presenta modalizadores que lo inscriben dentro de la modalidad intelectual constatativa que presenta borraduras del yo enunciador, incluso se hace uso de la forma impersonal “hay”, enálage que establece una verdad desde el olimpo, como si fuera irrefutable, como si se tratara de la única verdad.

Finalmente, Maribel Quispe, comunicadora de Pitumarca, Cusco nos introduce a un nuevo conflicto y una nueva forma de resolverlo, a la incidencia que tiene la comunicación en el rol ya no sólo del originario, sino de la mujer indígena: “Les comunico a las mamitas para que ellas se animen, quiero que sean escuchadas las mujeres, que ya no sean así, pisoteadas como antes”. Por “ellas” y “mamitas” se refiere a las mujeres que fueron “pisoteadas” subjetivema que hace alusión a ideas planteadas previamente en este documental que tienen que ver con acallar las voces de las mujeres, como pudimos observar en expresiones como “tener voz y voto” sobreacertando y en contraposición de “no tener voz ni voto”. Así, se deja abierto un camino por recorrer, el de las mujeres indígenas que se sirven de las facultades comunicacionales para resolver sus propios destinos.

### **Análisis global de Voces de los Tiempos**

En este documental el recurso discursivo que más se destaca es en de la autonomía que tiene que ver con el dialogismo del discurso que está en constante interactividad más allá de la interacción con otros discursos (Bajtín, 1982), lo que se ve reflejado en la incorporación de fragmentos de testimonios que conforman un nuevo discurso que se apropia de los discursos insurgentes.

Dentro del plano narrativo, se observa un ritmo vertiginoso, un material que ha sido procesado con la edición y el montaje de imagen y sonido para crear este discurso subyacente. El ritmo está dado por tomas y escenas de corta duración, enlaces secos, música y testimonios que se superponen con sonidos diegéticos, de esta manera, es posible apreciar que en el breve tiempo de duración del documental múltiples discursos interactúan para generar uno nuevo sin dar tiempo ni espacio al alocutario de procesar los datos que les son dados, como una lluvia de información.

Se trata de un discurso con señalador que tiene efecto subjetivante. La modalidad que prevalece es la constatativa en el plano del enunciado y la asertiva en el plano de la enunciación.

No menor, es el detalle de que Leónidas figura en ambos documentales como pieza fundamental para unir el discurso, aunque representada de dos maneras totalmente distintas, mientras en uno se la muestra con más fuerza, como una mujer independiente y decidida, en otro se la muestra como una paisana más del montón que se ha decidido por experimentar en la comunicación.

La escena enunciativa se apoya sobre las escenas validadas que se componen de comunicadores al micrófono transmitiendo su mensaje para construir la escenografía del discurso.

El género presentado es cine documental, un género instituido y el tipo discursivo es político-literario, de esta manera se conforma el marco escénico.

De esta escenografía emerge un ethos discursivo orientado al *logos*, se construye la figura del comunicador indígena como un enunciador humilde, seguro de sí mismo pero a su vez reserva cierta timidez al exponerse a través de un medio de comunicación que hasta no hace mucho tiempo fue para él, desconocido, un medio que toman del hombre blanco para redimirse y dar batalla, para contrarrestar la información errónea que dan los medios tradicionales.

Se constituye como un sujeto inquieto y curioso, de buenas intenciones al servicio de su comunidad y conectado con otras comunidades indígenas, de buena voluntad, preocupado y ocupado en defender sus derechos, luchar por lo que cree es justo y perpetuar su identidad comunicando.

### **Comunicadores indígenas**

En ambos documentales se construye a la figura del comunicador indígena como un sujeto solidario, humilde e involucrado con una causa social y siempre bien predispuesto al servicio de su comunidad. Se lo configura como alguien que desea reavivar la identidad ancestral en las nuevas generaciones, curioso y deseoso de adquirir nuevos conocimientos para compartir con su comunidad.

Mientras en Voces de los Tiempos lo que se muestra es un grupo de comunicadores indígenas organizados y dispersos por todo el territorio peruano, en Nuestras Voces al Infinito se muestra lo opuesto, a los comunicadores indígenas como figuras excepcionales, como líderes indiscutibles de sus comunidades, además se muestra sólo a dos en un basto espacio, lo que connota soledad y distancia.

Otro aspecto relevante es que en ambos se deja ver cierto pudor hacia las herramientas que utilizan para comunicar y que han tomado del hombre blanco, y que han adaptado; quizás este pudor o vergüenza se entable en la humillación que sufrieron por tantos años

por parte del hombre blanco, en exponerse a través de un medio que fue creado por él, por más que esté adaptado y apropiado, el indígena de alguna manera se está expresando a través de ese hombre blanco, proveedor de las herramientas necesarias para la comunicación.

Sin embargo, al emplear las Tecnologías de Información y Comunicación como medio de expresión para la reconstrucción y difusión de la identidad y de la cultura ancestral indígena, desde la cosmovisión de los propios protagonistas de la historia proponen configuran su propia soberanía audiovisual.

Aquí debemos mencionar a la Teoría de los Usos y Gratificaciones que establece que los individuos utilizan a los medios de comunicación para satisfacer distintas necesidades, y que en este caso derivará en nuevas conclusiones. Al apropiarse de un medio, los aborígenes están, por un lado, satisfaciendo una necesidad del tipo de integración social. En esta teoría, la audiencia es considerada como un sujeto activo que se gratificará al consumir el producto del cine indígena para satisfacer sus propias necesidades personales. Pero la mayor gratificación por parte de los pueblos originarios que son comunicadores y consumidores de su propio discurso consiste en configurarse a ellos mismos como soberanos de su propio discurso, esa es su mayor dicha, recuperar su discurso, configurar su voz como una voz propia y erradicar la comunicación errónea que los medios de comunicación masivos tradicionales impartieron durante siglos. Tenemos entonces a un indígena que pelea por sus derechos y por su identidad y lo hace a través de su propia lengua, y que de este modo da un paso hacia adelante en la conquista de la comunicación, que lo lleva a la reconfiguración y reconstrucción de su propia nación, que le devuelve una capacidad que perdió hace siglos por la opresión y represión ejercida para acallarlo. El comunicador indígena es soberano, es voz que fluye con la naturaleza, es, en definitiva, discurso.



## Conclusión

Mediante la configuración del ethos (Mainguenu, 2000) que emerge del discurso indígena pudimos identificar que los pueblos originarios latinoamericanos si bien son muy diferentes entre sí, tienen puntos de contacto que se compararon previamente. En cuanto a la conformación de su carácter podemos afirmar que se muestran superiores moral y espiritualmente por sobre sus opresores, dejando ver esta fuerza a través de recursos narrativos como por ejemplo la inclinación de cámara en contrapicado (Carmona, 1996) en la mayoría de sus testimonios frente a cámara. A través de dichos testimonios, se muestran como víctimas de un daño generado. La repetición de las constantes opresiones a los pueblos, hacen que se muestren en la actualidad como un pueblo oportunista, que deja atrás una debilidad e ingenuidad que a diferencia de ellos, sí presentaban sus ancestros.

A partir de su discurso de conforman como sujetos confrontativos, configurando así un escenario (Mainguenu, 2000) de guerra en la que se gana o se pierde, y ellos creen tener el poder de vencer. Caracterizándose como pueblos reaccionarios, muestran valentía en todo momento, más allá de mostrar en mayor o menos medida los miedos e incertidumbres que los rodean, los terminan enfrentando de todas maneras, y al lograr mostrar que sienten miedo pero que aún así lo enfrentan se constituyen como sujetos invencibles. Esta última caracterización se relaciona también con la manera en la que se configuran como luchadores, como pueblos que fueron y son actualmente marginados y es por eso que deben defenderse y tomar una postura reaccionaria. Esta exclusión se presenta como una realidad en la que también conviven los ciudadanos imparciales que prefieren mantenerse ajenos al conflicto. Se utilizan recursos retóricos (Barthes, 1986) como la metáfora, la antítesis, la hipérbole, el hipérbaton entre otros para configurar su ethos como pueblo guerrero y luchador. Tomando noción de esto, buscan a estos personajes pasivos mediante esta resistencia comunicacional (cine documental), para captarlo, para influirlos y tornar esa parcialidad en su beneficio.

Dentro de la narrativa documental, los pueblos muestran diferentes medidas de resistencia, en algunos casos mediante la violencia y en otros de modo pacífico. Resisten a la contaminación de sus recursos naturales, la usurpación de sus territorios, la discriminación cultural y a la permanente violación de sus derechos. En su defensa,

configuran a un discurso, portador de su palabra, su arma principal, configurando así un mensaje que intenta reconstruir algo que les fue quitado.

Se hace muy presente el recurso de la heterogeneidad mostrada (Authier, 1982) al incluir citas y testimonios al mismo tiempo que paratextualidad, para conformar el discurso propiamente indígena. Al incluir bastos testimonios también es una regla general la presencia de narrativización (Bajtín, 1982) que permite observar el dialogismo latente en cada discurso.

Se observa también la utilización de los medios de comunicación como arma de resistencia, en donde se expresan mediante la apropiación de su lengua nativa (Benveniste, 1978). Es así como sostienen y validan la muralla existente entre pueblos originarios y el resto del mundo, una división que no están interesados en modificar. Aunque no se muestran con intención de derrumbar este muro, algunos sí optan por adquirir el poder de la negociación, ya que saben que existe una relación de interdependencia entre ambos lados. Esta interdependencia la muestran desde la adopción del lenguaje español por algunos indígenas, hasta la misma cámara adaptada para realizar la pieza documental, y la dependencia económica inevitable que deben afrontar al momento de dar difusión a sus piezas comunicacionales.

Por otro lado, surge la imagen de sujetos que se sienten parte de la naturaleza, que la conforman con su mera existencia y que por ende, al realizar sus reclamos se posicionan como “los buenos” ya que existe una previa concepción de la naturaleza como lo ideal, lo positivo, la ley que entabla a todas las demás.

## **Bibliografía**

### **Libros**

CALVO GARCÍA, Manuel. *Identidades culturales y derechos humanos*. 3a ed. Madrid: Dykinson, Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñati, 2002, 289 p. Sociología. I.S.B.N.: 84-8155-971-7.

CARMONA, RAMÓN. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, 2010, 10-300 p. Narrativa. I.S.B.N.: ISBN 978-843-76-0963-8.

DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. 1a ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1986, 50-120 p. Semiótica. I.S.B.N.: 84-750-9403-1.

GRAMSCI, Antonio. *Oprimidos y opresores*. 1a ed.. Buenos Aires: Dunken, 2010. 112 p. Filosofía. I.S.B.N.: 978-987-02-4620-6.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. 1a ed. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2002, 78 p. Historia. I.S.B.N.: 84-206-3515-4.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997, 12- 170 p. I.S.B.N.: 84-493-0435-0

REGGINS, Stephen H. *Ethnic minority media: An international perspective*. 1a ed. Newbury Park, California: SAGE Publications, 1992, 304. Social Media. I.S.B.N.: 0-8039-4723-2.

REGGINS, Stephen H. (1992). *Ethnic minority media: An international perspective*. Newbury Park, California. Sage, pp. 8-11.

### **Artículos académicos**

CASTELLS i Talens, A. (Diciembre 2003). "Cine indígena y resistencia cultural". *Chasqui* 84, 50-57.