

Nosotros con ellos: de modalidades participativas de producción audiovisual a estrategias enunciativas en documentales argentinos sobre pueblos originarios.¹

Eje temático: Comunicación, cultura y poder

Autora: Corina Ilardo
[cilardo@gmail.com]

Resumen

Partiendo de la caracterización de la modalidad participativa documental como metodología de trabajo tal como la desarrolla Bill Nichols (1997), se observa su actualización particular en el campo audiovisual argentino; entendiendo al mismo tiempo que, el recurso a la modalidad participativa, supone la puesta en práctica de ciertas estrategias comunicativas, de manera tal que favorezcan la intervención, el aporte de los sujetos involucrados en la acción a registrar. A su vez, el uso de estas estrategias se manifiesta en ciertas modalidades enunciativas en los documentales.

Nos interesa, en esta oportunidad, desde una perspectiva sociosemiótica veroniana (Verón, 1998), indagar en los documentales, materias sensibles significantes, las “huellas” del proceso de producción social de sentido con el que aquellos se invisten.

Desde este marco, analizamos dos documentales realizados en distintas comunidades indígenas pero que comparten rasgos participativos en el modo de producción: *Originarios*

¹Incluyo bajo este título algunas ideas desarrolladas en el marco de mi tesis, para aspirar al Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (UNC), que se titula: “Miradas de uno y otros: Modalidades de enunciación en el documental etnográfico argentino contemporáneo”; la misma fue dirigida por la Dra. Ximena Triquell y, actualmente, se encuentra en evaluación.

(2005) dirigido por Silvina Cumán y Aníbal Garisto y *Tekoa Arandú* (2006) dirigido por Fernando Nogueira. Al mismo tiempo, recurrimos a categorías de análisis provenientes, especialmente, de la narratología francesa (Genette, 1972), del estructuralismo (Greimás y Courtés, 1982) y de los estudios de cine (Gaudreault y Jost, 1995) para la consideración de los textos audiovisuales en particular.

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

Desarrollo

1. Introducción

Los estudios de cine documental tienen como uno de sus referentes principales a Bill Nichols. Este teórico estadounidense, en *La representación social de la realidad*, distingue los modos de representación documentales como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997:65) y caracteriza cuatro modalidades predominantes en torno a las cuales se adecuan la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Retomamos aquí sus conceptos no sólo porque sirven para identificar los textos documentales en los que concentrar la mirada sino también porque este autor, desde una perspectiva foucaultiana, reconoce la incidencia de ciertas prácticas sociales en la elaboración de documentales y cómo estos son productos de procesos atravesados de poder.

2. Los modos básicos de representación documental

Bill Nichols propone cuatro modalidades de representación documental que resultaron fundamentales en el campo cinematográfico para la identificación y agrupamiento de los textos, de aquí que, a continuación, los citamos brevemente.

En la modalidad expositiva, el texto documental se dirige “directamente” al receptor. La argumentación orienta el desarrollo de distintos elementos del texto audiovisual: las voces y las imágenes son seleccionadas en función de ilustrar o contraponerse a aquélla; el montaje obedece antes bien a la continuidad retórica que a la espacial o temporal. Para Nichols el valor de esta modalidad radica en que reproduce: certezas interpersonales, expresiones que, en un momento dado, se perciben como “de sentido común” lo que permite desarrollar un tema desde un marco de referencia incuestionable y favorece las generalizaciones (cfr. Nichols, 1997:69).

En esta modalidad se reconoce el predominio de la voz que lleva adelante la argumentación en el texto mientras que a las personas que participan del documental expositivo se propone un lugar secundario, este el rasgo contra el que van a reaccionar las otras tres modalidades de representación.

En segundo lugar, Nichols presenta la modalidad de observación. Ésta supone “la no intervención del realizador” en los sucesos que se desarrollan frente a cámara (Nichols, 1997:72). En esta modalidad, prevalecen “el sonido sincronizado y las tomas relativamente largas”, en las que no siempre necesariamente ocurre algo pero que sirven para representar los ritmos de la vida cotidiana en “tiempo presente” y permite vincularlos a un espacio-tiempo histórico determinados (cfr. Nichols, 1997: 74-75). Las opciones del montaje contribuyen al mantenimiento de la continuidad espacio-temporal.

Según este autor, la cámara testimonia su presencia en el mundo al modo de “un auténtico observador/participante”, de manera tal que los “actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara” (Nichols, 1997: 73-74), entre otras particularidades. En relación a los sujetos registrados, este autor los designa como “actores sociales” en el sentido de «individuos» o «personas» “que se representan a sí mismos frente a otros” (Nichols, 1997: 76).

Nichols afirma que el documental de observación estimula la creencia en que: “«La vida es así, ¿verdad?»” (Nichols, 1997:77). El efecto de transparencia de la representación se debe, entre otros rasgos ya mencionados, a la “presencia ausente” del realizador que nos muestra y nos deja oír pero a quien no vemos ni escuchamos.

En tercer lugar, Nichols expone la modalidad interactiva cuyo surgimiento asocia, a fines de los cincuenta, con la aparición de equipos de registro sonoro sincronizado ligeros. La disponibilidad de equipos con estas características permitió el intercambio de voces entre el equipo realizador y los sujetos registrados in situ. Nichols, relaciona la innovación tecnológica con varios rasgos propios de esta modalidad: el predominio de “imágenes de testimonio o intercambio verbal”, “imágenes de demostración”, de “varias formas de

monólogo y diálogo (real o aparente)”; el desplazamiento de la autoridad textual hacia los sujetos participantes, sus expresiones como “parte esencial de la argumentación de la película” (Nichols, 1997: 79).

Esta modalidad, pone el énfasis en las acciones de reunir información, construir conocimiento, interpretar la realidad e interactuar con otros, llevadas adelante por los actores sociales y realizadores, simultáneamente. La interacción se vuelve fundamental puesto que tanto el realizador como los actores sociales negocian sus “términos y condiciones” (Nichols, 1997: 84). El espectador se ve conducido en la lectura entre “dos puntos de autoridad, autoría y persuasión retórica” (Nichols, 1997:89).

Al contrario de los documentales expositivos y de observación, las películas interactivas y reflexivas, evidencian las tareas de producción, los efectos de la presencia de la cámara en la situación registrada y el proceso de enunciación. Estas estrategias evidenciadoras, refuerzan en el espectador la percepción de que es “testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él” (Nichols, 1997:92).

Finalmente, Nichols desarrolla la modalidad reflexiva. Los documentales de esta modalidad antes que hablar acerca del mundo histórico abordan la cuestión de cómo se habla acerca del mundo histórico. Según Nichols, mediante yuxtaposiciones inesperadas, el montaje genera un efecto de extrañamiento de lo familiar atrayendo la mirada no sobre el mundo histórico sino sobre el mundo cinematográfico (cfr. Nichols, 1997:97). Esta modalidad cuestiona desde el conocimiento transmitido hasta las condiciones de autenticidad de la imagen y el sonido del texto mismo, pasando por el lugar de los sujetos que enuncian y aparecen representados en él. Por esto, su característica principal consiste en que la representación de la realidad se contrarresta simultáneamente con el cuestionamiento de la realidad de la representación en sí (cfr. Nichols, 1997:100).

En todas estas modalidades, la presentación del otro y del mundo implica, igualmente, la representación de uno mismo ya sea de manera velada o más notoria. Es así que las variaciones en los modos de representar a los sujetos –tanto a realizadores como a

sujetos “nativos”– en un documental, y no sólo las diversas formas de representar la realidad, también asumen diversas modalidades. Sobre estas diversas maneras de mostrar/se y de contar de/a los otros y de si mismo en los documentales realizados en y sobre pueblos originarios nos centraremos en las líneas siguientes.

3. Otras consideraciones sobre la modalidad participativa

En este apartado, queremos sentar posición sobre algunas particularidades -además de las mencionadas en las líneas anteriores- que puede adoptar la modalidad interactiva, según Nichols, y que nosotros denominamos participativa, siguiendo a Ardévol Piera y Pérez Tolón (1995). Entendemos esta modalidad como aquella que promueve la disminución de las diferencias de acceso al lenguaje audiovisual para, de alguna manera, desplazar al “otro” del lugar de “objeto” de la representación al de sujeto de auto-representación.

En este caso, el recurso a la modalidad participativa, supone la puesta en práctica de ciertas estrategias, de manera tal que favorezcan la intervención, el aporte de los sujetos involucrados en la acción a registrar. Teniendo en cuenta las etapas de producción audiovisual podemos pensar distintos grados de participación ya que ésta puede darse sólo en una, en varias o en todas las etapas del proceso realizativo.

Sirve considerar, a modo de ejemplo, cómo la intervención de los sujetos a ser representados puede darse en una primera etapa de concepción del trabajo con la búsqueda, identificación y determinación de fuentes a las que se recurrirá o también, en la planificación de las etapas siguientes. En una segunda etapa, de registro, la intervención de los sujetos a ser representados puede variar desde su aparición frente a cámara, el registro de su voz, hasta la realización misma del registro audiovisual (es decir, la manipulación de la cámara que concreta el registro). En un tercer momento, los sujetos pueden sugerir o decidir respecto de la selección y el ordenamiento de los fragmentos

visuales y sonoros que conformarán el documental, o también revisar y modificar el montaje realizado por el equipo de producción. En un cuarto momento, los mismos sujetos representados en el documental pueden intervenir en el proceso de edición y post-edición del material registrado aportando a las decisiones finales de “recorte” y “pegado” de los fragmentos seleccionados, a la incorporación de efectos sonoros y visuales, entre otros.

4. Sobre particularidades de producción de los documentales

4.1. Originarios

Este documental de 60 minutos nació de la confluencia de intereses de los realizadores con necesidades de comunicación propias de la Comunidad Kvrwvwigka y de la Coordinación de Organizaciones Mapuche de Neuquén. Si bien la idea original surgió de Silvina Cuman y Aníbal Garisto, la preproducción y la elaboración del guión fueron realizadas en forma conjunta. Los créditos dan cuenta de este proceso compartido mencionando en “Guión” a Cuman, a Garisto y a la Coordinación de Organizaciones Mapuche. Salvo algunas expresiones en mapuzugun, el idioma utilizado en casi la totalidad del documental es el castellano. Sobre el modo de trabajo que llevaron adelante, Silvina Cuman nos manifestó:

Charlábamos mucho y ellos nos decían cuáles eran las cosas que sí o sí tenían que estar, como la definición de interculturalidad... Ellos también proponían a quién entrevistar y nosotros dábamos más que nada la forma.

Fueron obviamente algunos integrantes de la coordinación mapuche que participaron en el guión pero, bueno, como ellos trabajan más en conceptos de comunidad y de todos, se decidió no poner nombres, sino que la coordinación mapuche fue co-guionista. Más que nada ellos aportaban ideas en cómo hacer las preguntas, de qué manera tocar tal tema (sic).

Pero la comunidad no solo intervino en la elaboración del guión sino también en el registro con la cámara. Este estuvo a cargo de Aníbal Garisto, Silvina Cuman y de uno de los

jóvenes mapuches, Pagi Piginañ. Asimismo, otros jóvenes de la comunidad fueron los encargados de realizar las entrevistas. La naturalidad con que se desenvuelven en estas instancias nos llamó la atención y preguntamos a Silvina Cuman sobre “la forma en que trabajaron con ellos la coordinación de sus intervenciones”. Ella respondió:

“Corcho” (Aníbal Garisto), el co-realizador, sabía que los jóvenes estaban sacando una revista (...) nosotros planteamos esta idea de hacer que los chicos que sacan la revista adelante hicieran una investigación sobre estas problemáticas de Paylamenuko . Y ellos decidieron quiénes iban a ser los jóvenes que iban a participar.

Los chicos aceptaron la propuesta enseguida, les gustó la idea de que no haya un ‘otro’ que contara sobre ellos. Trabajaron de manera muy natural ya que algunos de ellos ya estaban haciendo cosas en teatro o habían tenido experiencias filmando o siendo filmados, así que la cámara no fue un obstáculo en la relación.

Fue difícil a veces que preguntaran cosas que ellos ya sabían ¿me entendés? como que nos decían: ‘¡pero cómo voy a preguntar eso si ya lo sé!’ (Porque como hacían de ellos mismos...).

Originarios fue estrenado el 12 de octubre del 2005 en el Malba de Buenos Aires y, a partir de ese momento participó de distintas muestras. Además, integra la lista de películas sugeridas en el Diseño Curricular para la Educación Secundaria Construcción de Ciudadanía, 1° a 3er. Año (2008), texto elaborado por la Dirección General de Cultura y Educación del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

4.2. Tekoa Arandú, comunidad de la sabiduría

El título original de este documental, de ciento treinta y dos minutos de duración, es *Tekoa Arandú, comunidad de la sabiduría*². El mismo fue realizado en Pozo Azul –provincia de Misiones- en 2006, bajo la dirección de Fernando Nogueira y la producción general de María Cabrejas. El documental se presenta como una producción realizada en forma conjunta entre blancos y la comunidad Tekoa Arandú.

² En adelante referiremos a este documental como *Tekoa Arandú*.

Según escribe Oscar Ranzani (2006), a partir de una entrevista a Nogueiras y Cabrejas, el documental requirió de una serie de viajes para su preproducción y casi un año de registro audiovisual. Este periodista, señala que “todo el contenido de la película contó con la aprobación de la comunidad Tekoa Arandú y que fue debatido en asambleas comunitarias”.

La gestión financiera estuvo a cargo de la organización no gubernamental ProjectARG gracias al auspicio del Fondo de Donaciones para Pueblos Indígenas del Banco Mundial. Esta oportunidad fue la primera en que esa entidad internacional otorgó un subsidio a un proyecto cinematográfico como resultado de un proceso de selección concretado entre 500 proyectos originados en cincuenta y ocho países diferentes (Ranzani, 2006).

Es posible inferir, a partir de los datos aportados por la ficha técnica (que acompaña la difusión del documental en el blog del cine ambulante *Rodando Patagonia*) y los créditos del mismo documental, el grado de participación de la comunidad en la realización del documental. Así, en esa ficha se menciona en el rubro “Guión” a “María Cabrejas” junto con “Tekoa Arandú”, en tanto que el rubro “Música” es atribuido en su totalidad a la comunidad. Cabe destacar que se indica como idioma original el Guaraní Mbyá y con subtítulos en español. En relación a este ítem, al final del documental se indica que la “traducción” estuvo a cargo de: José Fernández, Benjamín Benítez y Nicanor Benítez, de quienes se señala su pertenencia a la comunidad de Tekoa Arandú.

Tekoa Arandú recibió, en el 2007, la Mención al Mejor tratamiento temático, narrativo y audiovisual en el *VI Festival Internacional Tres Continentes del Documental*, organizado por el Movimiento de Documentalistas, Vive TV y la Cinemateca Nacional de Venezuela.

Las consideraciones desarrolladas hasta aquí, se refieren al proceso de elaboración/producción del documental pero, a los fines de este trabajo, es necesario avanzar, igualmente, sobre el análisis de los textos audiovisuales seleccionados y las estrategias enunciativas que los mismos manifiestan.

5. Algunas cuestiones metodológicas para el abordaje de los documentales³

Para delimitar brevemente qué observaremos en los documentales elegidos, recurrimos a algunas sistematizaciones sobre la configuración del enunciador en la enunciación audiovisual⁴ que realiza Ximena Triquell (2003) a partir de la trasposición al cine que hacen André Gaudreault y François Jost (1995), entre otros, de las categorías propuestas por Gérard Genette (1972) para el discurso literario.

Desde la lectura de Triquell, Genette en *Figures III* (1972) utiliza tres categorías para el análisis literario: *tiempo* (que incluye consideraciones sobre duración, orden y frecuencia), *modo* (que permite responder a cuestiones sobre representación teniendo en cuenta distancia y perspectiva, es decir, ¿quién ve?) y *voz* (que da cuenta de la relación entre narración y relato correspondiente a la pregunta ¿quién habla?).

Según Triquell, para el análisis de un texto cinematográfico –y, por extensión, un texto audiovisual– es necesario desdoblar la categoría de *modo* en: ¿quién sabe?, ¿quién ve? y ¿quién escucha? Aquí, Triquell parte de la distinción que hacen Gaudreault y Jost (1995) entre: *focalización*, término con el que estos designan la perspectiva cognitiva; *ocularización*, término con el que refieren al punto de vista óptico; y *auricularización*, con el cual hacen referencia al punto de escucha.

³ El desarrollo de este apartado integra, en parte, mi artículo “Sobre sujetos, identificaciones y modalidades de representación en el documental etnográfico” (Ilardo, 2011) publicado en Triquell y Ruiz (2011: 69-85).

⁴ Desde los estudios de Benveniste (1978), es posible distinguir la enunciación del enunciado, así como también las caracterizaciones que adquieren el locutor / enunciador y el auditor / enunciatario en una situación comunicativa determinada. Por su parte, estas cuestiones fueron retomadas, profundizadas y re-elaboradas, en distinto modo, por Julien A. Greimás y Joseph Courtés (1982), Patrick Charaudeau (1983) y Eliseo Verón (1984), entre otros. Estos teóricos, si bien con diferencias entre sí, reflexionan sobre diversas formas de la comunicación verbal (oral y escrita).

A la vez, la categoría de voz debe dar cuenta no sólo de ¿quién habla? (con palabras) sino también de ¿quien cuenta? (con imágenes). Este doble cuestionamiento permite distinguir la instancia de la narración de la enunciación. La primera se vincula a la “aparición, no siempre presente, de una instancia narradora” que puede adoptar diversas formas, entre ellas, la de *voice-over*, en tanto que la segunda corresponde a una instancia más general, de producción del discurso que *marca* el enunciado “desde la puesta en cuadro de una toma hasta la organización general en secuencias y episodios” (Triquell, 2003: s/p.).

A partir del desarrollo de estas distinciones, Triquell explica cómo el sujeto de la enunciación principal, el enunciador cinematográfico, estaría conformado por la acumulación de cuatro capacidades diferentes: el uso de la palabra configura un sujeto de un decir (narrador), la posesión de la información determina un sujeto de saber (focalizador), quien ve define el sujeto de una mirada (ocularizador) y quien oye establece un sujeto de una escucha (auricularizador). De esta manera, consideramos tanto en *Originarios* como en *Tekoa Arandú*, los alcances de las capacidades mencionadas para reconocer cómo se configura el enunciador principal en dichos textos audiovisuales.

6. Sobre las estrategias enunciativas utilizadas en los documentales

6.1. en *Originarios*

La elaboración de una revista⁵ por parte de los jóvenes mapuches urbanos que habitan en Neuquén, sirve de punto de partida del documental para abordar dos problemáticas que afectan en distinto grado al pueblo mapuche en esa provincia.

⁵ Cabe destacar que, según aparece en los Agradecimientos en *Originarios*, la revista que los jóvenes efectivamente elaboran se denomina *Kona Revista Tayiñ Rakizuan*.

La primera de las problemáticas que la Comunidad Kvrwigka y la Coordinación de Organizaciones Mapuche de Neuquén decidieron exponer en Originarios es la disputa en el centro escolar de Puente Blanco generada a partir de la demanda mapuche de una educación intercultural. La segunda problemática abordada se relaciona con el conflicto en el Cerro Chapelco iniciado a partir de reclamos en contra de la contaminación (con aguas servidas sin ningún tratamiento) de los arroyos Quitrahue y Trahunco (que son los que abastecen a la comunidad). Dichos reclamos se articularon con denuncias por la tala de bosques para el tendido de caños para aguas servidas y para la ampliación del centro de esquí ubicado en la zona. Dadas la complejidad y la articulación de las demandas, así como también los distintos intereses en pugna (privados nacionales y extranjeros, estatales), la Comunidad Kvrwigka decidió exigir la administración del Centro de esquí. Para hacer referencia a esas problemáticas en el marco de la revista, cuatro jóvenes se trasladan a las comunidades en busca de información sobre los conflictos generados. Una vez llegados a esos lugares, los jóvenes entrevistan a algunos de los involucrados en la resolución de aquellos conflictos.

La cámara muestra a los jóvenes ciudadanos que deciden dirigirse a las comunidades del interior neuquino, cómo llegan a estos lugares, las entrevistas que realizan, algunos momentos de desgrabación de las entrevistas y de puesta en común sobre la información obtenida, además de algunos momentos de elaboración de la revista.

En la banda sonora, escuchamos las voces de los jóvenes mapuches, de sus entrevistados, en su mayoría mapuche. Las voces que se manifiestan en tanto que pertenecientes a blancos corresponden a una maestra de la escuela de Payla Menuco y a algunos sujetos blancos que se opusieron a los reclamos que la comunidad llevó adelante en Cerro Chapelco. Es necesario señalar que si bien se escuchan música y cantos mapuches no se atribuye su autoría a ninguna persona, grupo o colectivo a lo largo del documental.

Este documental presenta, además, un breve segmento con textos y animaciones sencillas al principio e imágenes de archivo de la comunidad realizadas durante la disputa en la escuela y el conflicto en el Chapelco (que incluyó el corte del acceso al Cerro en plena temporada invernal). Los textos y animaciones describen sintéticamente el desarrollo del pueblo mapuche desde su origen hasta el presente del documental. Las imágenes de archivo dan cuenta de ciertos momentos de las disputas mencionadas. Mediante aquéllas y las voces de algunos de sus protagonistas, los espectadores accedemos a la información relativa a ambos conflictos en un montaje alternado. A lo largo de *Originarios*, aparecen textos sobreimpresos que aportan algunas veces información geográfica al espectador otras, referencias idiomáticas y, otras veces, se informa la fuente de la que se han obtenido las imágenes (“material de archivo”).

Entendemos que este documental construye, en el texto, un enunciador principal que distribuye el aporte de información entre: textos escritos, imágenes de archivo, jóvenes entrevistadores y entrevistados. En el mismo sentido, delega el uso de la palabra en estos últimos, quienes se configuran como enunciadores secundarios, y sólo recupera su lugar principal al subtítular algunas expresiones mapuches. Mientras que, en relación al punto de vista de la mirada, en el texto, el enunciador principal concentra la misma dado que no se evidencia una distribución del uso de la cámara. En tanto que en relación al punto de escucha, se conforma un auricularizador que toma partido por la posición mapuche puesto que son estas voces y sus reclamos los que predominan.

6.2. en Tekoa Arandú

Este documental, con un montaje narrativo lineal, trata sobre la vida cotidiana de la comunidad de Tekoa Arandú, el modo en que deciden las cuestiones comunitarias, la escuela bilingüe y la relación con sus maestros, las creencias propias en conflicto con otras creencias, las dificultades que se le presentan a la comunidad en torno a la salud, la concepción mbya de la justicia, la obtención de la posesión legal de la tierra, sus

particularidades y quienes colaboraron para ello, la denuncia que la comunidad hace por el robo de maderas en sus tierras.

La cámara presenta imágenes de: las casas de madera de la comunidad, la escuela, la salita, el Hospital de Eldorado, la ruta que atraviesa y divide en dos las tierras comunitarias, una iglesia presbiteriana coreana instalada a pocos metros de Tekoa Arandú, la selva, la huerta, el desmonte, camiones cargados con troncos, aserradero. En el documental igualmente se ven imágenes de danzas y celebraciones, de asambleas, de conversaciones (madre-hija, maestros-alumnos, hermana perteneciente a la Pastoral social, enfermero/médico-paciente).

En Tekoa Arandú, la cámara no parece haber sido manipulada por alguien que desconoce el modo de usarla, no se muestra quien la usa y en los créditos no se hace referencia a la comunidad en este rubro. De aquí inferimos que para la realización de los registros no se ha cedido la cámara a los integrantes de la comunidad registrada. No obstante, la cámara accede a situaciones particulares tales como: la consulta médica, una conversación entre una madre y su hija sobre la pérdida del bebé de esta última, un segmento de un acto escolar en el que el auxiliar mbya se dirige a los alumnos mbya en su lengua y los alienta a conservar y crecer en la cultura propia mientras aprenden el castellano.

A nivel sonoro, se perciben voces hablando en lengua guaraní mbya (traducidas al español con subtítulos), voces que hablan en castellano (un maestro, una maestra, una hermana, un médico, el enfermero), cantos y música ejecutada por integrantes de la comunidad.

Tanto al principio como al final aparecen placas negras sobre las que se superimprimen textos en lenguaje verbal escrito. Al comienzo del documental, el texto aporta información geográfica, poblacional y de contenido. Al final, el texto remite a la Constitución Nacional, sus referencias a la pre-existencia de los pueblos indígenas, ciertos derechos que les reconocen a estos y, diferencia aquel marco jurídico de la constitución provincial en la que ni siquiera se menciona a estos pueblos. En el desarrollo de *Tekoa Arandú*, aparecen

también datos que permiten situar al espectador en un aspecto geográfico, por ejemplo: “Hospital de Eldorado a 60 kilómetros de la comunidad”; así como también, se subtítulan todas las expresiones en guaraní mbya.

A partir de la descripción que acabamos de hacer respecto a las cuatro funciones/capacidades que desarrolla el enunciador, podemos inferir los alcances de su configuración en el texto enunciado. En relación a cómo se constituye la capacidad de saber del enunciador principal, este delega su función de aportar información, en forma predominante, en los sujetos que testimonian frente a cámara. Las imágenes sirven como de-mostración de lo que se argumenta. En lo que respecta al uso de la palabra, esta es dividida en oral y escrita. En relación a la primera forma, se delega su uso, en su totalidad, a los distintos sujetos que hablan frente a la cámara sean mbya, sean blancos; en tanto que, en referencia a la palabra escrita se configura de manera primordial un enunciador principal que traduce la lengua mbya al castellano. De modo semejante a *Originarios*, en cuanto al punto de vista de la cámara se refiere, el mismo se presenta como único. Y -al igual que en el documental anterior- en *Tekoa Arandú*, la cámara se ubica, generalmente, entre quienes testimonian o a su misma altura. En el mismo sentido que en el primer documental analizado, a partir del punto de escucha presentado en el segundo documental considerado, se configura un auricularizador que toma partido por la posición mbya dado que las voces que se escuchan son las provenientes de los integrantes de este pueblo y de quienes no siéndolo lo apoyan en sus requerimientos.

8. Algunas consideraciones sobre las modalidades de enunciación presentes en los documentales de producción participativa analizados

Siguiendo a Nichols y a Ardévol Piera, ambos documentales considerados comparten algunas particularidades del modo de producción participativo y se distinguen en otras. En lo que respecta a los rasgos en común en referencia al modo en que se realizó el proceso de producción de los dos textos audiovisuales mencionados, en una primera etapa, los

integrantes de las comunidades participaron en la decisión respecto a quienes hablarían a la cámara y qué temas se tratarían en el documental. En una segunda etapa, ciertos integrantes de las comunidades se mostraron frente a cámara, otros brindaron su testimonio y, a diferencia del segundo documental, en *Originarios*, incluso formularon preguntas, coordinaron las interacciones y uno de ellos realizó registros. De los datos reunidos, es posible inferir que si bien los sujetos pertenecientes a las comunidades registradas no intervinieron en el montaje, la edición y la post-edición propiamente dichos, si tuvieron alguna participación en las decisiones respecto del contenido y el orden de los segmentos del documental, así como también, en ambas comunidades los documentales fueron mostrados y aprobados una vez concluidos.

En cuanto a la modalidad de representación y las estrategias de enunciación que cada uno de los documentales presenta, encontramos algunas diferencias en lo relativo al nivel de participación manifestado en el texto en sí mismo.

En *Originarios*, si bien la cámara es cedida a un integrante de la comunidad mapuche, esto no se evidencia en el texto (salvo que atribuyamos cierta desprolijidad en lo estético al resultado de la acción mencionada, lo que no estamos en condiciones de sostener). Del mismo modo, en *Tekoa Arandú* no se evidencia en el texto la cesión de la cámara a un integrante de la comunidad (aunque en este caso, es posible corroborar esto con la información provista por los créditos del documental). Por lo que, en lo relativo a la perspectiva visual de las estrategias enunciativas adoptadas en cada caso, ambos documentales se parecen.

En lo que respecta al punto de vista cognitivo, en el primer documental analizado el enunciador principal es complejo: por una parte, comparte la información que posee a través del aporte de imágenes y textos y, por otra parte, delega la función de brindar información a los sujetos integrantes de las comunidades mapuches involucradas en las problemáticas mencionadas, estos sujetos representados devienen, en el texto, enunciadores secundarios. Al contrario, en el segundo documental considerado el

enunciador principal delega casi en su totalidad la función de aportar información a los sujetos que se expresan frente a la cámara, es decir es más simple. No obstante las diferencias señaladas, los sujetos representados en ambos documentales logran un alto grado de participación en la configuración de esta capacidad dado que en ellos se delega, fundamentalmente, la función de saber.

A su vez, dado que ambos documentales ceden el uso de la palabra a los sujetos representados estos devienen sujetos del decir, es decir que en el texto cumplen la función (delegada por el enunciador principal) de narradores. Cabe destacar que, en *Tekoa Arandú*, la utilización de la lengua propia por parte de los sujetos entrevistados, el guaraní mbya, aumenta el valor antropológico de los registros y al mismo tiempo, condiciona a los espectadores quienes deben conocer esa lengua para comprender a sus hablantes. Por esto, la presencia de los subtítulos permite configurar un enunciador principal, en el texto, que actúa de traductor entre una lengua y otra, al tiempo que se construye un enunciatario, a quien se dirige el texto, que es posible desdoblar en aquel que conoce la lengua mbya y aquel que desconoce esa lengua y lee el castellano. En *Originarios*, se utilizan pocas expresiones mapuches por lo que la incidencia de la traducción realizada por el enunciador principal del mapuzungun al castellano es bastante menor en comparación a la importancia observada en la misma operación realizada por el enunciador principal en *Tekoa Arandú*.

En tanto que, como se expresó, tanto el primer documental analizado como el segundo comparten la configuración de un sujeto de escucha, un auricularizador, que toma partido por la posición del pueblo originario representado en cada caso.

Para concluir, consideramos que, en general, los modos de producción documental no se corresponden directamente con los modos de representación documental. En particular, observamos cómo ciertos modos de producción logran aumentar la participación de los sujetos integrantes de las comunidades originarias en el proceso documental, al mismo

tiempo, se traducen en el texto, en estrategias enunciativas que atenúan esa participación.

9. Bibliografía

- Ardévol Piera, E. y Pérez Tolón, L. (eds.) (1995). *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. España: Diputación Provincial de Granada.
- Benveniste. É. (1978). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- Charaudeau, P. (1983). *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*. Paris: Hachette-Université.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. 1ª ed. en cast. Barcelona: Paidós. Trad.: Núria Pujol.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Éditions Du Seuil.
- Greimás, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. 1ª ed. en español. Madrid: Gredos. Trad.: E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión.
- Ilardo, C. (2011). Sobre sujetos, identificaciones y modalidades de representación en el documental etnográfico. En Triquell, X. y Ruiz, S. (comp.). *Fuera de cuadro: Discursos Audiovisuales desde los márgenes* (pp. 69-85). Villa María: EDUVIM
- Nichols, B. (1997) [1991]: La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el documental, 1ª edición en español, Paidós, Barcelona.
- Triquell, X. (2003) [2000]: "Algunas consideraciones sobre la enunciación cinematográfica" en Cuadernillo de Apuntes, Cátedra de Semiótica Aplicada, Escuela de Ciencias de la Información - Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Mimeo.
- Verón, E. (1984). Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica. En Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido* (pp. 171-191). Barcelona: Gedisa.
- _____ (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

9.1. Otras fuentes consultadas

Ranzani, O. (26 de noviembre de 2006). Ojalá algún día se empiece a celebrar el Día del Aborigen. *Página 12*, consultado en línea, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-4575-2006-11-24.html>

9.2. Documentales citados⁶

Cuman, S. y Garisto, A. (2005). *Originarios*. [DVD]. Buenos Aires, Argentina.

Nogueira, F. (2006). *Tekoa Arandú, comunidad de la sabiduría*. [DVD]. Buenos Aires, Argentina.

⁶ Apellido y nombre del/de los directores, año de estreno, título del documental, formato en el que se accede al documental, lugar de edición.