

## Los idiomas nativos y el cine en el Cono Sur

por Yanet Aguilera\*

**Resumen:** El presente artículo reflexiona sobre la relación que se estableció históricamente entre idiomas nativos y cine en América Latina. Se analiza este fenómeno en algunos filmes del cine brasileño, peruano, boliviano, argentino y paraguayo. Las lenguas autóctonas aparecen desde el inicio del cine sonoro, en general, como un elemento exótico o como un instrumento político. El exotismo se manifiesta en la relación distante que se estableció entre gran parte de los habitantes latinoamericanos y los idiomas nativos. El abordaje político se bifurca en dos direcciones: primero, en la búsqueda, a través de la valorización de la lengua nativa, de una identidad “auténtica” que se contraponga a los esquemas opresores, heredados de la conquista y de la época colonial, y que se expresan por medio del español o el portugués; segundo, en una reflexión que no separa la cuestión de las lenguas indígenas de las problemáticas del propio cine, que pueden ser resumidas en las complejas relaciones entre mostrar y decir.

**Palabras claves:** Cine, bilingüismo, política, América Latina.

**Abstract:** This article analyzes the historical relation between native languages and Latin American cinema by way of selected Brazilian, Peruvian, Bolivian, Argentinean and Paraguayan films. Indigenous languages, present since the beginning of the talkies, usually appear as an exotic element or a political tool. Exoticism shows the distance between a large part of the Latin American population and native languages. The political approach forks in two directions: first, in the pursuit, through a revalorization of the native language and the “authentic” identity vis-à-vis the hegemonic Spanish or Portuguese ideologies inherited from the conquest and colonization; second, in a reflection that does not separate the question of Indigenous languages from the issues of cinema itself, summarized by the complex relation between show and tell.

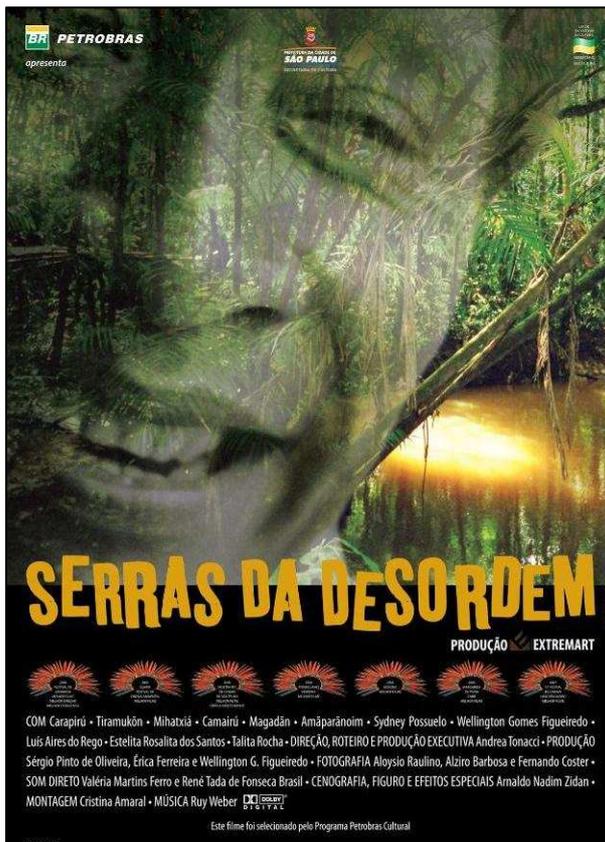
**Keywords:** Moving pictures, bilingualism, politics, Latin America.

Son pocas las películas en las que se habla una lengua nativa latinoamericana. En 1937, Humberto Mauro introdujo algunas frases en tupí en el filme *Descobrimento do Brasil*, con el objetivo de formular un mito fundador que reuniera el indio, el portugués y sus respectivos idiomas como origen del pueblo brasileño (Morettin, 2000). Esta película estaba en el proyecto del Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que seguía las directrices de las políticas del Estado Novo. El gobierno de Getúlio Vargas promovió la imagen del indio como un personaje fundamental para la formación de una identidad brasileña. Una de las críticas a esa política es la de intentar borrar la figura del negro, mucho más presente en la realidad brasileña de la época que el propio indio. Pero, como se trataba de algunas frases cortas y sin ningún subtítulo que las tradujese, el uso del tupí aparecía como un detalle exótico dentro del filme. Humberto Mauro fue considerado, luego, una especie de padre fundador del Cine Nuevo Brasileño por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro y otros.

En 1971, Nelson Pereira dos Santos le pidió a Humberto Mauro que tradujera al tupí lo que los indios hablarían en *Como era gostoso meu francês* (Nagib, 2002). Independiente del hecho de ser bastante chistoso atribuir el papel de traductor a un cineasta, la utilización de esa lengua nativa por Pereira dos Santos jugaba con ese carácter exótico del tupí, dejando clara la distancia que existe en el Brasil entre la población no indígena y sus idiomas nativos. Hoy no se habla ninguno de los dos en los centros urbanos. Las aldeas indígenas parecen un mundo aparte de la realidad brasileña, a pesar de ser el indio un tema bastante frecuente en la televisión y de estar presente en numerosos trabajos antropológicos de relevancia (Viveiros de Castro, 2004; Cesarino, 2011). Es muy raro que los habitantes del Brasil entren en contacto con algunas de esas lenguas.

Casi treinta años después, en 1999, Luís Alberto Pereira realiza *Hans Staden* con la pretensión de hacer una reconstrucción lingüística e histórica – los personajes indígenas hablan tupí arcaico. Pero lo que era extrañamiento en el filme de Nelson, se torna exotismo en el de Luís Alberto Pereira, pues las

figuras de los indígenas están totalmente mediadas por la mirada “superior” del europeo Staden y las imágenes fueron construidas a partir de la iconografía occidental de los primeros viajeros blancos que visitaron América del Sur, como explicó bien Lucia Nagib.



En 2010, en *Serras da desordem*, Andrea Tonacci reconstruyó la historia de un indio guayá cuya tribu fue exterminada casi completamente, en 1970, por ladrones de tierra del Maranhão. Huyendo de los asesinos, el guayá se esconde durante diez años en el monte hasta el momento en que es acogido en un pueblito por una familia de campesinos. Parte de los personajes son representados por las personas que vivieron ese episodio de la historia del Brasil. El espectador es informado de estos acontecimientos a través de

entrevistas, noticieros de la época y una serie de reconstituciones. Se escenifica la masacre de la tribu, la vida del protagonista en el pueblito donde fue acogido, la relación con el “sertanista” que lo llevó a la reserva indígena y el reencuentro con uno de sus hijos, también sobreviviente de la matanza. Carapirú, el indio guayá, también nos cuenta su versión de la historia, pero como no habla portugués y lo que él dice no tiene subtítulos, el público brasileño no tuvo acceso a su discurso. En un encuentro en la Cinemateca Brasileña, en São Paulo, el día 19 de junio de 2011, Tonacci relató que algunos críticos lo acusaron de haberle quitado la palabra a los indios. Sin embargo, el hecho de que el público no entienda lo que Carapirú y sus compañeros dicen,

no implica necesariamente que se les secuestró el habla. Al contrario, no dejar que los espectadores entiendan lo que ellos cuentan puede decir mucho. Puede verse en la falta de traducción un deseo de mantener la distancia con relación a la figura del indio, dejando claro cuan extraña ella es para la mayor parte de la población brasileña. Así, el extrañamiento muestra la imposibilidad de hablar directamente del otro, en el sentido de descifrar quién es él. Pero si Carapirú y los otros guayás permanecen para los espectadores “intraducibles”, esto acaba revelando una serie de discursos sobre el contexto cultural, político y económico que circundan las comunidades indígenas y que explica el motivo de tal distanciamiento entre el Brasil y sus lenguas nativas.

Existen también los filmes hechos por antropólogos y por los propios indios ([www.videonasaldeias.org.com](http://www.videonasaldeias.org.com)), tanto en el Brasil como en otros países. Pero, dada la cantidad de la producción y como esta parcela reclama un enfoque que considere la relación entre el discurso etnográfico y cinematográfico como parte fundamental del análisis, debe ser estudiada aparte, en otro momento. Este artículo se limita a pensar la cuestión de los idiomas nativos en las películas de directores que abordaron el asunto de forma no especializada. Se trata del inicio de una investigación que pretende mapear y reflexionar sobre esta cuestión paso a paso, pues este asunto no puede ser resuelto de manera profunda y consistente en apenas un artículo. El recorte se limitó a pensar como este tema fue abordado por cineastas de cuatro países – Brasil, Bolivia, Perú y Paraguay. En los tres últimos países una parte considerable de la población habla los idiomas nativos, tanto en el contexto urbano como el rural. A pesar de que las lenguas nativas no están tan presentes como en los otros tres países, en el Brasil esta cuestión siempre tuvo mucha visibilidad, pues varios gobiernos intentaron crear un mito fundador del carácter brasileño por medio de la figura y las lenguas indígenas. Este trabajo, vale insistir, es apenas el inicio de un campo que es bastante amplio y complejo.

La situación de los idiomas nativos en algunos países latinoamericanos hispanohablantes es diferente al panorama brasileño. Por ejemplo, en el Perú y

en Bolivia, una gran parte de la población es bilingüe – español y alguna lengua quechua y aimara. Pero, a pesar de que se haya reconocido esos idiomas oficialmente, la destitución de las lenguas nativas como valor cultural todavía se mantiene, pues es el español el que se habla y escribe en los espacios institucionales. Además, hubo muchas alfabetizaciones en ese idioma en el perímetro rural a partir de la década de 1970. Mismo en el presente, en las ciudades, las escuelas raramente enseñan alguna lengua local.



En *La teta asustada*, (Claudia Llosa, 2009), la protagonista, Fausta, canta en español para su patrona una canción que había terminado de cantar en quechua. Pero, no es apenas en el espacio institucional – en el trabajo, en el hospital etc. – que eso sucede, pues hasta los personajes de los barrios alejados se comunican en español. La película sugiere que la lengua indígena se está perdiendo en el cotidiano de los indios que viven en las periferias urbanas. Ese dato sociológico refuerza la idea que su valor social es muy bajo. Pero el filme se opone a esa forma de desvalorización de la lengua nativa y

constata su poco uso como una pérdida, atribuyéndole una importancia afectiva y cultural. Fausta habla quechua con las personas con las cuales tiene un vínculo afectivo – su madre muerta, su tío y su amigo jardinero. Compone sus canciones en esa lengua para dejar de temer las relaciones sociales que la ciudad la obliga a establecer y, principalmente, para vencer los pavores que le provocan la idea de la violencia y de la muerte. La canción “inventada” por la protagonista habla sobre un indio que engaña a la sirena de la muerte dándole un puñado de quinua. Se enfatiza la belleza de la fábula y de la melodía por el hecho de que su atributo artístico es reconocido en un ambiente que, en general, no atribuye valor a la cultura indígena: la patrona pianista roba la melodía de la canción y la asume como una creación suya, consagrándose ante su público erudito. Pero la melodía sin la fábula torna vacío el éxito de la pianista. Es una falsa victoria, pues sabe que la “artista creadora” no es ella. Ya para Fausta, como se dijo, cantar es una manera de relacionarse con los afectos, la vida y la muerte. Por esa razón, más que un genio artístico individual, lo que ella crea remite a la sabiduría de toda una cultura que se manifiesta principalmente por su lengua y que se revela extremadamente rica, dejando claro el preconceito de aquellos que la menosprecian.

*Ukamau* (*¡Así es!* 1966) fue uno de los primeros filmes hablado en una lengua nativa. Su director, Jorge Sanjinés, exponente destacado del denominado Nuevo Cine Latinoamericano, pertenecía a la clase media boliviana y desconocía la lengua aimara en el momento de su realización.

Como en *Ukamau*, muchas de sus películas buscaban penetrar en un mundo que, a pesar de estar formado en su mayoría por bolivianos, era completamente ajeno y desconocido para las clases medias y élites urbanas. *Ukamau* colocaba en primer plano un dato inédito, una lengua autóctona en evidencia en un vehículo valorizado como era el cine. Así como *La teta asustada* hará con el quechua algunas décadas después, *Ukamau* enfatizará la musicalidad del aimara, principalmente por aliar su ritmo melódico a una banda sonora que produce un *suspense* calcado del compás dado por el habla y los instrumentos típicos de la región – quena, sampona etc. –, de manera que la

banda destaca la lengua y viceversa. Como se trata de un filme que retrata el área rural, la confrontación con el ambiente urbano se da apenas entre los indios y un “cholo”, el cual, a pesar de asumir costumbres occidentales, es un mestizo que habla aimara.



En la segunda película de Sanjinés, *Yawar Mallku (Sangre de Cóndor- 1969)*, también se habla en aimara. Pero en este trabajo no se trata apenas de destacar la cultura indígena, pues se produce una oposición entre campo y ciudad y, en el plano

lingüístico, entre el aimara y el castellano. Los medios institucionales no atienden a los que no hablan español, la exclusión se manifiesta por la lengua. En esa época, 60% de los bolivianos eran indígenas que no hablaban castellano. El filme denuncia la discriminación sufrida por aquellos que no eran hispanohablantes como los protagonistas que son maltratados por el médico del hospital donde buscan ayuda. El indio herido por los militares, que cumplían órdenes del gobierno de matar todos los indios que habían participado de la extirpación de los miembros sexuales de dos norteamericanos. Al descubrir el verdadero objetivo del trabajo de esos “misioneros”, la comunidad indígena aplica en ellos la justicia comunitaria. Además de que no se reconocía en ese entonces a los indios ese derecho, el gobierno decidió asesinarlos sin juzgarlos oficialmente porque tenía que dar una satisfacción a los norteamericanos y no quería que se tornara público que el “trabajo” de los “misioneros” tenía la anuencia del poder local.

La sociedad boliviana fue y es todavía dual. Las élites blancas y mestizas se educan con la ilusión de forma otra raza. Evidentemente, se trata

más de un concepto etnosocial que de un abordaje fenotípico o genético. Las clases dominantes se autodenominan “gente decente” y nombran despreciativamente al otro como “indio”. En Bolivia, se les niega todo a los indios que no abandonan sus normas, ropas y, principalmente, aquellos que no dejan de hablar los idiomas autóctonos.

En *Yawar Mallku*, tres norteamericanos del *Progress Corps*, entidad con fines humanitarios, atienden en un hospital de la zona rural. Uno de ellos habla un poco de aimara y acaba ganando la confianza de los indios, pero esos personajes no cuidan de la salud de los campesinos, estaban allí para esterilizar a las mujeres indígenas. La imagen del extranjero que habla un idioma nativo no es apenas una metáfora de gran parte de los misioneros que vienen para América Latina, es una denuncia explícita de las actividades de una entidad que existió de hecho y que se llamaba *Peace Corps*. Esta asociación, financiada por la Fundación Ford, tenía como objetivo esterilizar a las mujeres pobres en América Latina, incluyendo el Brasil. Como se hablaba en aimara, *Yawar Mallku*, fue visto por varias comunidades campesinas e hizo que los indios no frecuentaran más el hospital dirigido por la institución norteamericana. En las ciudades, la película provocó la indignación del público y la *Peace Corps* tuvo que salir de Bolivia. En ese país, la densidad demográfica era crítica, una de las mayores tasas de mortalidad infantil, según datos oficiales. Pero, a pesar de eso, actividades como la del grupo norteamericano, guiadas por el puro prejuicio, eran bienvenidas por el gobierno y las clases dominantes como muestra la película.

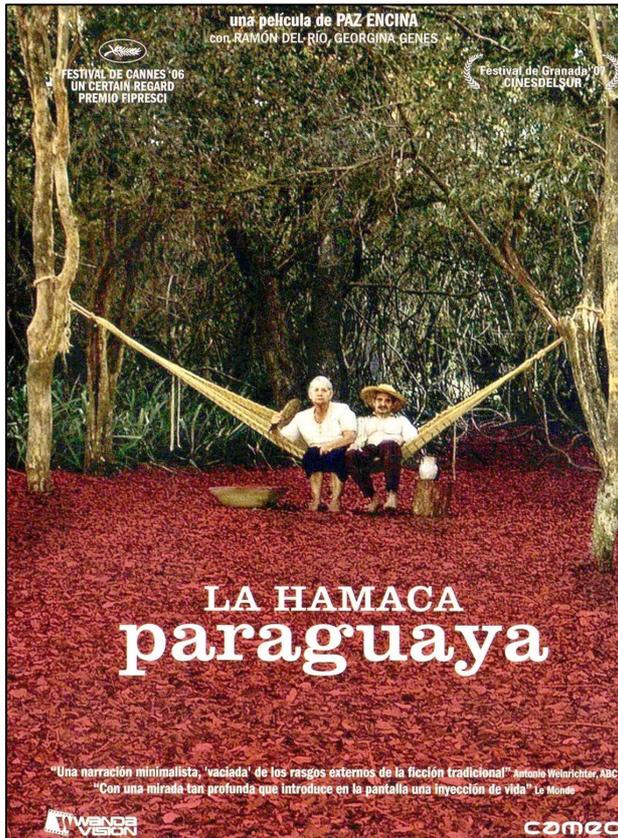
El mutismo del indio ante los extranjeros es uno de los temas principales del filme. Una práctica fundamental del proceso de colonización fue la de prohibir y menospreciar socialmente las lenguas nativas. Ello tuvo repercusiones significativas, principalmente, en la manera como se trató oficialmente y culturalmente esa cuestión en los periodos posteriores. Gran parte de la literatura de la primera mitad del siglo XX busca establecer una relación directa entre el subdesarrollo y el hecho que la mayoría de los indios no habla castellano, es el caso de los libros de Alcides Arguedas, *Pueblo*

*enfermo* y *Raza de bronce*, de Carlos Medinacelli, *La Chasqañawy*, y otros.

Sanjinés transformó el alzamiento de los indios ante la ignominia de la esterilización en un momento de reapropiación del habla autóctono. Así, *Yawar Mallku* se afilia a los movimientos milenaristas y mesiánicos del comienzo del siglo XX que surgieron en casi todos los países latinoamericanos de habla hispánica. Esos movimientos colocaron los idiomas nativos como elemento fundamental para la formación de una identidad latinoamericana y, por lo tanto, como arma de resistencia al poder del colonizador que se perpetuaba en las relaciones sociales y en la manera de gobernar de las primeras repúblicas americanas.

*¡Fuera de aquí!*, de 1977, fue hecho en el exilio, en el Perú. Sanjinés denuncia nuevamente al extranjero que se apodera de la lengua y la cultura nativas para dominar mejor al indígena. La película denuncia que los predicadores de iglesias protestantes de los Estados Unidos, por medio de su discurso religioso, quieren convencer a los indios de no reaccionar cuando son despojados de sus tierras por empresas multinacionales. La conversión religiosa de los campesinos se efectúa, principalmente, porque los pastores norteamericanos sermonean en quechua. Una vez más, la rebelión indígena se manifiesta en la reapropiación del idioma nativo. *La Nación Clandestina*, de 1989, trata la cuestión del idioma en la militancia de izquierda y critica a las clases medias intelectualizadas y europeizadas. El militante que consiguió escapar de la prisión de los militares es asesinado por sus torturadores porque no se hace entender por los indios que encuentra en el camino y porque los menosprecia de la misma forma que los integrantes de las fuerza de la represión de la dictadura: pide al indio que le venda el poncho que está usando para poder protegerse del frío, sin darse cuenta que éste también pasaría frío; tampoco entiende que esa vestimenta es un bien cultural que marca la identidad de cada comunidad indígena, es una herencia de familia que pasa de padres a hijos. No hablar aimara lo torna completamente extraño al mundo y a la realidad de los indios bolivianos, y por eso acaba muriendo. Ese acontecimiento puede ser interpretado como una metáfora de los movimientos

urbanos de izquierda, que ya habían hecho la revolución de 1952. En esa época se consiguió el voto universal, se hizo la primera reforma agraria del continente, pero estos cambios no terminaron con la sociedad dual que discrimina el indio, identificándolo, principalmente, por el idioma y las ropas.



En 2003, Lía Dansker, cineasta argentina, rodó *Estudio para una siesta paraguaya*, en la cual la protagonista habla en guaraní. Esta película tiene como tema la relación entre paraguayos emigrantes y argentinos. Las declaraciones dichas en guaraní torna más aguda la denuncia de la endeble vida de la campesina como inmigrante. Se enfatiza la musicalidad de la lengua nativa como lo hizo *Ukamau* y *La teta asustada*. De manera que el guaraní adquiere un peso de resistencia afectiva ante el vacío

provocado por el sentimiento de desapego que implica la emigración por motivos económicos. De esta forma, en *Estudio para una siesta paraguaya*, la situación de la protagonista puede ser vista como una metáfora de todos los latinoamericanos que son obligados a emigrar.

La extraña musicalidad de guaraní es un factor emocional más en la película que no se agota, en un primer momento, en un abordaje político o reflexivo sobre la situación de las lenguas nativas en el contexto latinoamericano. Sin embargo, el filme ilumina el hecho de que en el Paraguay todos los habitantes hablan guaraní, a pesar de que en los espacios institucionales el español sea el idioma oficial.

El guaraní ocupa un lugar destacado en la vida de todos los paraguayos,

pero recién en los años sesenta se hicieron los primeros cortometrajes hablados en ese idioma. Se trató de una producción mínima que no prosperó. Uno de ellos tiene como guionista a Augusto Roa Bastos.

En 2006, aparece *Hamaca Paraguaya*. Esta película muestra un nuevo enfoque en la manera de representar la cuestión de las lenguas nativas en el cine. (Paz Encina escribió el guión en español y después lo tradujo al guaraní).

*Hamaca Paraguaya* es visualmente simple, tiene ocho largos planos-secuencias con la cámara inmóvil. Cinco de sus encuadres se asemejan a las vistas de los primeros filmes mudos: planos generales bastante distanciados que no permiten acceder a las expresiones faciales de los personajes (Gunning, 1996). Se satiriza la propia visibilidad de la escena, una cuestión que remite a aquella del cine paraguayo así como a la de gran parte del cine latinoamericano. La mención a la imagen cinematográfica del periodo mudo es bastante irónica, hace alusión a la definición de primitivismo, concepto atribuido tanto al primer cine como a las culturas nativas de las Américas. Dos planos medios aproximan los protagonistas al espectador, pero los personajes no son mostrados interactuando entre sí, están de perfil, inmóviles y completamente ensimismados. El cambio de plano y de tamaño del encuadre muestra que las imágenes no están allí para realizar una narrativa de acción. Los diálogos que se escuchan mal pueden ser atribuidos a las figuras que aparecen en la pantalla, es como si las palabras dichas en guaraní fueran una rememoración o una voz interior. En el único primer plano, repetido innumerables veces, solo se enfocan nubes oscuras, parece vacío. Así, en la asociación entre los planos no hay un sentido claro.

Al contrario de los pocos encuadres, el sonido es muy importante en la película. Casi nada vemos, pero escuchamos muchos ruidos – el ladrido de la perra, el canto de los pájaros, truenos, golpes de machete cortando la caña de azúcar, el agua de río corriendo, la ropa siendo lavada etc. El sonido ambiente anticipa y acompaña lo que se dice en guaraní, de manera que pauta todo el filme. Los diálogos entre los personajes son independientes de las imágenes,

pues todo lo que se dice parece ser *off*, no se ven dos de los personajes que dialogan en la película. Se escucha al hijo conversar con sus padres, ya ancianos, pero su figura nunca aparece en los encuadres – está muerto; no se ve tampoco al cartero que trae la noticia de la muerte del joven. La forma simplificada y simétrica de los encuadres impide las lecturas psicológicas o subjetivas, es un obstáculo para atribuir la voz del fallecido a momentos de rememoración de los ancianos. En vez de una narrativa continua hay repeticiones que pautan rítmicamente la escena de forma casi paramétrica. Los parámetros que se insinúan en las imágenes destacan la carga emocional del tono arrastrado y melancólico de los personajes, que además de contextualizar lo que se dice, problematiza la propia lengua en la que se está hablando. El idioma autóctono no es apenas un tema, está intrínsecamente ligado a la forma y a la estética de la película. Largos planos generales distantes abren y cierran el filme, los personajes vienen del fondo, colocan la hamaca y se sientan para después de una interminable charla levantarse y salir por donde vinieron. Enseguida se encuadra a los ancianos en sus lugares de trabajo, en cuatro planos generales. En los dos primeros planos, el padre está en la cosecha de caña de azúcar y la madre lava ropa en el riachuelo, ambos están de espaldas para el espectador. Después, en los dos últimos planos, se muestra al padre con otros cortadores de caña y a la señora con otras lavanderas.

Hay una nueva ecuación entre mostrar y decir. Esta simplificación escenográfica desecha la narrativa meramente subjetiva y coloca el guaraní como protagonista. Se puede reconstruir por medio de los diálogos una reflexión compleja de ese dato histórico tan peculiar: la única lengua nativa, en las Américas, hablada por todo un país.

Lingüistas, antropólogos y otros estudiosos siempre buscaron entender porqué el guaraní se mantuvo vivo para casi todos los paraguayos. Se piensa que su permanencia se debió a la acción de la figura materna, vista por varios antropólogos y lingüistas como principal vínculo entre el mundo indígena y el del colonizador. Pocas mujeres europeas vinieron para el Paraguay y los pocos españoles que se instalaron allí se casaron o juntaron con indias que, sin

hablar español, habrían diseminado el guaraní hasta en las clases pudientes. Sin embargo, como Maria Carolina Zucolillo afirma, la idea de una resistencia afectiva por medio del idioma transmitido por la figura femenina es un mito que esconde formas violentas de dominación con que los europeos subyugaron los indígenas, que no dejaron de usar el español como proceso de opresión. Antropólogos como Pierre Clastres (1974) ven en la permanencia de la lengua autóctona la fuerza de los mitos que están estrechamente ligados a ella: los guaraníes se autodenominaban señores de la palabra, guardianes de las primeras bellas palabras otorgadas por los dioses.

En *Hamaca Paraguaya*, la reflexión sobre el guaraní es bastante sobria y política. Como no podemos identificar a los personajes que hablan, no hay posibilidad de un abordaje emocional como en *Estudio para una siesta paraguaya*. Encina no deja de aludir también al uso que se hizo del guaraní para promover el nacionalismo que llevó a la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia. Es éste el asunto de todos los diálogos y la causa de los acontecimientos. Si el padre emplea un discurso nacionalista para encorajar al hijo a ir a la lucha, las palabras de su mujer incitan a la rebelión, ella no se identifica con el patriotismo que sabe vacío y sin sentido. Pero la mujer no consigue convencer al hijo de no ir a la guerra, ya que ante la madre, éste reproduce el discurso patriótico y machista del padre. El discurso femenino, a pesar de lúcido, se revela socialmente inferior y coloca un problema de género. Otra cuestión que se vislumbra es la relación entre el espacio urbano y el rural. El cartero, único personaje urbano, mal sabe donde está, desconoce geográficamente el campo. La relación entre los padres del soldado y él es marcada por estas diferencias, a pesar de que todos se comunican en guaraní. Hay una enorme distancia entre el campo y la ciudad, el anciano no sabía que la guerra había terminado. El idioma nativo no es ninguna garantía de que se trata de una comunidad fraternalmente unida. El guaraní no es necesariamente factor de identidad como el viejo nacionalismo pregonaba. Al contrario, este fenómeno, único en las Américas, puede ser usado como simulación de una identidad capaz de llevar a los jóvenes campesinos a luchar hasta la muerte en

una guerra sin sentido y que no tiene ninguna ligación con ellos. En la guerra del Chaco murieron innúmeros guaraníes, del lado paraguayo, y tupíes, quechuas y aimaras, del lado boliviano (Quejerazu, 1975). Los discursos oficiales en la guerra de la Triple Alianza – Brasil, Argentina y Uruguay contra el Paraguay (1863) – también usaron el habla nativa para construir un sentimiento de nacionalidad. Así como Solano López en el siglo XIX, el dictador Stroessner también instrumentalizó el guaraní. En ese periodo dictatorial se instituyó la enseñanza obligatoria de la lengua autóctona en las escuelas, un hecho relevante y extremadamente positivo. Sin embargo, los opositores del régimen fueron acallados porque se consiguió que fueran tachados como enemigos que menospreciaban el guaraní, de la misma manera como los otros dictadores del pasado lo hicieron.

Así, más que una glorificación antropológica del indio que tiene orgullo de su lengua, considerada divina, se entrevé una reflexión histórica que cuestiona una serie de relaciones solapadas por el tan celebrado bilingüismo. Los diálogos están llenos de palabras en español, el guaraní que se habla actualmente está lejos de ser aquel de la época de la colonia. La recusa de instrumentalizar la lengua nativa para construir una identidad paraguaya que se oponga al idioma del colonizador también se manifiesta en el hecho de que los subtítulos de las primeras copias de la película traducen los diálogos en guaraní para un español “paraguayo” y no en la norma “culto”. Los subtítulos dejan de ser elementos externos a la película, están dentro del plano y se relacionan de una forma peculiar con lo que se está diciendo y mostrando. Los subtítulos aparecen desde las películas mudas, pero nunca se los consideró como un elemento interno al filme. Encina torna la cuestión de la lengua nativa una reflexión sobre elementos que a pesar de constantes en la historia del cine son poco considerados.

## **Bibliografía**

Clastres, Pierre (1974). *Le grand parler*, Paris Seuil.

De Niemeyer, Pedro Cesarino (2011). *Oniska – Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Perspectiva.

Gunning Tom. “Cinema e História – ‘Fotografias animadas’, contos do esquecido futuro cinema”. En Xavier, Ismail (org.)(1996) *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago.

Morettin, Victorio Eduardo (2000). “Produção e forma de circulação do termo Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro”. En *Revista Brasileira de Historia*. Vol. 20, Nº 39, São Paulo.

Nagib, Lúcia. (2000, 1ª Edição) *Utopia do Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgias, Distopias*. São Paulo, Cosac Naify.

Quejerazu, Roberto (1975). *Historia Política Diplomática y Militar de la Guerra del Chaco*. La Paz, Editora Masamaclay.

Viveiros de Castro (2004), Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac Naify.

Zuccolillo, Carolina Maria (2000). *Língua, Nação, Nacionalismo – Um estudo sobre o guarani no Paraguai*. Tesis de Doctorado. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas.

---

\* Yanet Aguilera (nombre literario). Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos Profesora de Historia del cine del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Federal de São Paulo. Dirección electrónica: [yanetaquileracunifesp@gmail.com](mailto:yanetaquileracunifesp@gmail.com) Teléfonos: (55) (11) 38654486 / 89601898