

QVR

QUO VADIS ROMANIA? ZEITSCHRIFT FÜR EINE AKTUELLE ROMANISTIK

Las culturas indígenas en el cine latinoamericano

AUTORINNEN

Tunico Amâncio / Kerstin Plass / Petra Reitböck / Carolina Sanabria / Kathrin Sartingen / Freya Schiwy

VARIA

Gisèle Avome MBA / Anna-Christine Weirich

REZENSIONEN

Catherine Parayre

Redaktion:

Peter Cichon (Leitung, Finanzen), Barbara Czernilofsky-Basalka (technische Ausführung), Max Doppelbauer, Astrid Hönigsperger, Georg Kremnitz, Fabio Longoni, Kathrin Sartingen, Heinrich Stiehler, Robert Tanzmeister
korrespondierende Redaktionsmitglieder: Catherine Parayre, Thomas Widrich

Administration: David Stockhammer

Grafik: Astrid Young

Druck der Separata: Riegelnik

Internationaler wissenschaftlicher Beirat:

Roberto Bein (Universidad de Buenos Aires), Joachim Born (Universität Gießen), Jürgen Erfurt (Universität Frankfurt/Main), Ulrich Hoinkes (Universität Kiel), Thede Kahl (Universität Jena), Georges Kleiber (Université de Strasbourg), Philippe Martel (Université de Montpellier), Rosa Maria Medina Granda (Universidad de Oviedo), Henrique Monteagudo (Universidade de Santiago de Compostela), François Pic (Université de Toulouse), Patrick Sauzet (Université de Toulouse), Falk Seiler (Universität Gießen)

Adresse der Redaktion:

QVR-Homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

E-Mail: quovadisromania.ifr@univie.ac.at

Quo vadis, Romania?
Institut für Romanistik
Universität Wien
Universitätscampus AAKH
Garnisongasse 13, Hof 8
A-1090 Wien

Bankverbindung: Bank Austria Wien

IBAN: AT 94 1100 0032 3049 4100

BIC: BKAUATWW

Mit Förderung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität
Wien.

ISSN: 1022-3169

QVR 46/2015

Inhaltsverzeichnis

Präsentation:

Kathrin SARTINGEN & Petra REITBÖCK, Las culturas indígenas en el cine latinoamericano	5
---	---

Artikel:

Tunico AMÂNCIO, Redes e fios indígenas nas telas brasileiras - imagens em (des)construção.....	10
Kerstin PLASS, ¿Superando los estereotipos? – La representación cinematográfica de los pueblos originarios en el documental contemporáneo de Argentina	25
Petra REITBÖCK, ¿Narrar para sobrevivir? Mitos prehispánicos en <i>Hamaca paraguaya</i> de Paz Encina.	39
Carolina SANABRIA, La asimilación del otro en <i>Cabeza de Vaca</i>	54
Freya SCHIWY, ‘Cuando el ruido se hace discurso.’ Los medios indígenas y las geopolíticas del conocimiento.....	70

Varia:

Gisèle AVOME MBA, <i>El desalojo en la calle de los negros: Identidad, Subalternidad y Resistencia</i> de Jorge Emilio Cardoso.....	84
Anna-Christine WEIRICH, Einige Gedanken zu aktuellen Entwicklungen des Glottonymstreits in der Republik Moldova.....	106

Rezension:

Catherine PARAYRE: Mbomío Bacheng, Joaquín, 2015. <i>Malabo Littoral</i> . Préface de Max Doppelbauer et Mischa G. Hendel. Lyon: L'atelier du tilde, 125pp.	130
Sobre los autores.....	133

Las culturas indígenas en el cine latinoamericano

Kathrin SARTINGEN & Petra REITBÖCK, Viena

La composición híbrida y pluricultural de las sociedades poscoloniales de América Latina constituye el fundamento de su riqueza y diversidad culturales. Un aporte esencial a este patrimonio cultural proviene de la población indígena que se estima en la actualidad cercana a los 45 millones de personas, siendo los países con los mayores porcentajes de esta Bolivia, Guatemala, Perú y México (véase Del Popolo/ Jaspers 2014: 42). Los derechos humanos, la emergencia política, la visibilidad y la recuperación de las raíces culturales de los pueblos originarios son temas que se han ido revalorizando en las décadas pasadas en la vida política y social lo que se refleja tanto en los Estudios Culturales (véase Peeler 2010) como en la cultura y las artes mismas. Surgido de este contexto, el presente número monotemático de *Quo vadis, Romania* “Las culturas indígenas en el cine latinoamericano” se propone analizar de qué modo son escenificadas las culturas indígenas, como se representan a los protagonistas indígenas, cuáles son los elementos mitológicos insertados en los textos fílmicos, cuál es el rol de la(s) lengua(s) indígena(s) y, por último, detectar las imágenes de lo indígena que las películas o videos transmiten.

Acercándonos a una definición de lo que constituye lo indígena, se debe primero indicar que este término pretende subsumir todos los pueblos originarios de Latinoamérica en una palabra - de los que se registran hoy más de 800 (véase Del Popolo/ Jaspers 2014: 44), suponiendo que pertenecen todos a una cultura. Ya que se precisa, no obstante, un término general para la investigación, es preferible hablar de *las culturas de los pueblos originarios*, aunque no siempre sea posible evitar el uso de lo indígena para mostrar paralelismos generales en Latinoamérica.

Al plantearse la temática central de este número, lanzamos ciertas hipótesis y preguntas que servirían de hilo conductor para esta edición. Nuestro interés de investigación se concentra en saber, observar y verificar si el cine retoma los estereotipos dominantes de la sociedad reproduciendo imágenes anticuadas que son a menudo marcadas por un exotismo o una falta de comprensión. ¿O bien alcanza mediante su deconstrucción una nueva mirada crítica diseñando nuevas imágenes de lo indígena? Trazamos por un lado las huellas que el legado de los pueblos originarios ha dejado en el

imaginario cultural de la memoria colectiva y por consiguiente en el cine latinoamericano. Por otro lado, se presenta un bello abanico de las más diversificadas formas de expresión cinematográfica de lo que se entiende hoy por cultura indígena. Y por último, nos preguntamos cuál es la función de la inserción de lo indígena en el medio del cine, mejor dicho, cuál es la contribución semántica y estética de lo indígena a las diferentes películas.

Analizamos la visión del encuentro con lo otro oscilando entre los conceptos de identidad y alteridad, y su desarrollo desde la época de la conquista hasta las sociedades poscoloniales en la actualidad.

Seguimos los discursos científicos sobre lo indígena desde la dicotomía extrema de la *civilización y barbarie* y *el buen salvaje*¹ hasta conceptos modernos de *subalternidad*² (Spivak 1988), *colonialidad del poder* y *descolonización*³ (Mignolo 2011). A continuación se pondrá en relación con estas teorías la mirada cinematográfica sobre lo indígena determinando también la perspectiva narrativa de los filmes.

Tiene suma importancia para el análisis fílmico detectar primero la mirada occidental o eurocentrista sobre individuos, grupos o culturas indígenas y, en un segundo paso, distinguirla de la autorrepresentación por parte de realizadores o directores indígenas. Planteamos pues la cuestión de si el cine refleja el discurso hegemónico o eurocentrista o si construye un discurso propio con nuevas propuestas. En este contexto es relevante examinar - retomando la pregunta de Spivak - si las voces indígenas disponen de capacidad de acción (de *agency*, en el sentido de Foucault 1988) y de una voz propia para (auto-)representarse en el cine. Esto implica también que los protagonistas indígenas hablen en una lengua nativa y que la película se dedique o no a transmitir una imagen 'auténtica' (o sea, una autenticidad fingida), dirigida y producida - por lo menos parcialmente - por indígenas. O si ellos se verbalizan en los idiomas de los colonizadores o no tienen ninguna voz en el filme, siendo reducidos al rol de meros extras completando el paisaje exótico. ¿Estará el cine contemporáneo latinoamericano dispuesto (¿y capaz?) de visibilizar los pueblos originarios y darles nuevos lugares de enunciación? Desde su inicio el cine (sobre lo) indígena ha estado siempre marcado por ciertas actitudes políticas, por lo que no deben faltar en su análisis las reivindicaciones implicadas en las películas y los posibles cambios al respecto en la diacronía histórica y política.

¹ Véase los artículos de Tunico Amâncio, Kerstin Plass y Carolina Sanabria en este número.

² Véase los ensayos de Petra Reitböck y Freya Schiwiy.

³ Véase el ensayo de Freya Schiwiy.

Presentamos una visión general sobre el cine brasileño e hispanoamericano enfocando la temática indígena, desde los primeros pasos del documental etnográfico al *Cine Indigenista* y al *Cinema Novo*, desde los videos documentales hasta los largometrajes del nuevo milenio que buscan nuevas vías de representación de los pueblos originarios entre tradición y modernidad. Se identifican temáticas paralelas y se abordan cuestiones de lengua y lenguaje, de la voz propia y la posición social subalterna – por último, su acceso al mundo moderno de la comunicación.

Con los artículos aquí reunidos echamos una mirada detallada a la variedad de modalidades mediante las que representan las culturas indígenas en el cine latinoamericano, incluyendo tanto los videos y filmes documentales como el cine de ficción. Estamos muy contentas de haber recibido contribuciones de investigadores no solo de Austria, sino también de California, Costa Rica y Brasil, quienes han analizado filmes mexicanos, argentinos, paraguayos, andinos y brasileños.

En el primer artículo titulado “Redes e fios indígenas nas telas brasileiras - imagens em (des)construção” Tunico Amâncio presenta una introducción general a nuestra temática detectando elementos indígenas en el cine brasileño. Acercándose primero a lo que se entendía y se entiende hoy por la denominación ‘indio / indígena’, traza el desarrollo histórico del cine de ficción y del documental brasileño. Aparte de abordar obras emblemáticas como *O Guaraní* o *Tracema*, el autor hace hincapié sobre la importancia de facilitar el acceso a la tecnología del video a las comunidades indígenas, un reto que inició en 1986 el proyecto ambicioso de “Vídeo nas Aldeias” para promover su autorrepresentación y libertad de expresión, permitiendo la transmisión de su identidad cultural y de sus reivindicaciones.

Con el ensayo de Kerstin Plass “¿Superando los estereotipos? La representación cinematográfica de los pueblos originarios en el documental contemporáneo de Argentina” cruzamos la frontera nacional y lingüística hacia Hispanoamérica. El debate central de su investigación se cuestiona si los pueblos originarios han logrado, mediante su presencia en documentales, aumentar su visibilidad social y transmitir sus propias imágenes superando los estereotipos que la mirada desde afuera solía reproducir. La autora resume también temáticas recurrentes en los filmes como luchas territoriales, folklorización y marginación.

Después volvemos la vista hacia narraciones más antiguas, los mitos prehispánicos, cuyas huellas se dejan trazar hasta el cine contemporáneo según el ensayo de Petra Reitböck “¿Narrar para sobrevivir? Mitos prehispánicos en *Hamaca paraguaya* de Paz Encina”. En base a un análisis del lar-

gometraje paraguayo de 2006, ella propone una lectura del cine que incluya el sustrato cultural del legado indígena para llegar a una comprensión más profunda de películas latinoamericanas.

Carolina Sanabria interroga en su artículo “La asimilación del otro en *Cabeza de Vaca*”, si el filme mexicano de 1991 acerca del encuentro entre los conquistadores y la población autóctona logra situarse en un revisionismo histórico crítico o más bien en una posición que retoma los discursos heroicos de la conquista. La autora cuestiona si las representaciones indígenas en el filme superan el exotismo o si recurren a los típicos clisés del mundo precolombino.

A modo de una mirada crítica concluyente, Freya Schiwy observa en “Cuando el ruido se hace discurso. Medios indígenas y las geopolíticas del conocimiento” la investigación reciente de los medios audiovisuales indígenas, resaltando - más allá de una expresión propia desde lo indígena que asegura su sobrevivencia cultural - su dimensión epistémica. En su ensayo subraya las propuestas que los medios indígenas ofrecen para la teoría cultural, desafiando los parámetros tradicionales de los estudios etnográficos y literarios de la subalternidad y de las geopolíticas del conocimiento. El artículo presenta posibles caminos y desafíos del cine latinoamericano (sobre lo) indígena en el futuro.

Dos ensayos en la sección “Varia” cierran este número: Gisèle Avome Mba analiza los temas de la identidad, subalternidad y resistencia en la obra de teatro “El desalojo de la calle de los negros” de Jorge Emilio Cardoso, un dramaturgo afro-uruguayo. La contribución de Anna-Christine Weirich con el título “Aktuelle Entwicklungen des Glottonymstreits in der Republik Moldova”, examina el desarrollo lingüístico de la lengua moldava.

Concluimos con una reseña de Catherine Parayre de *Malabo Littoral*, la recién publicada traducción francesa de la novela *Huellas bajo tierra* del autor Joaquín Mbomío Bacheng de Guinea Ecuatorial.

Referencias bibliográficas:

- Del Popolo, Fabiana/ Jaspers, Dirk, 2014. Los Pueblos Indígenas en América Latina. Avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos. CEPAL-Naciones Unidas.
- Foucault, Michel, 1988. "El sujeto y el poder", en: Revista mexicana de sociología, 50 (3), 3-20.
- Mignolo, Walter, 2011. The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options. Durham: Duke UP.

- Peeler, John, 2010. "The Academic Uses of Lo Indígena", en: *Latin American Research Review*, 45(1), 233-243.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 1988. "Can the subaltern speak?", en: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 271-313.

Redes e fios indígenas nas telas brasileiras - imagens em (des)construção

Tunico AMÂNCIO, Niterói (RJ)

Palavras-chave:

midia indígena - video nas aldeias - filme de índio

El término indio, fruto del error de Colón y objeto de fuerte discriminación hasta el día de hoy en el habla cotidiana, ha pasado también a ser bandera de lucha para muchos grupos reivindicativos bajo el lema: "Como indios nos explotaron, como indios nos levantamos". (Xavier Albó¹)

Um rápido perfil

No Brasil, quando nos referimos a “índios”, estamos categorizando de forma sintética indivíduos pertencentes a diversos povos com costumes, hábitos e culturas bastante diferentes entre si. Cada tribo possui sua cultura, religião, suas crenças e conhecimentos específicos, demonstrando uma enorme diversidade cultural. Estes povos já viviam no continente americano milhares de anos antes da chegada dos europeus. Entre nós existiam aproximadamente 3 milhões de nativos, divididos de acordo com seu tronco linguístico: os tupis-guaranis, os tapuias ou macro-jê, os aruaques e os caraíbas, estabelecidos respectivamente no litoral, no planalto central e na Amazônia. Atualmente, calcula-se que apenas 818 mil indígenas ocupam o território brasileiro, principalmente em reservas indígenas demarcadas e protegidas pelo governo. Deste total, 315 mil vivem em zonas urbanas. O Censo Demográfico de 2010 contabilizou a população indígena com base nas pessoas que se declararam indígenas no quesito cor ou raça e para os residentes em Terras Indígenas que não se declararam, mas se consideraram indígenas.

São 305 etnias indígenas e 274 línguas faladas, mas quase 20% dessas populações não se expressa em português. A maior parte delas já está entrosada com a cultura ocidental branca, embora ainda existam seis dezenas de grupos não-contatados, um dos maiores índices internacionais.

¹ Albó, Xavier. <http://albo.pieb.com.bo/articulo1.htm> [26/05/15].

Segundo o site da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), houve um decréscimo notável destas populações entre 1500 e 1970, com a extinção de muitos povos, algo lamentável. Porém nas últimas décadas do século XX, quando finalmente os indígenas passaram a ser contabilizados no Censo Demográfico Nacional, constatou-se que esses indivíduos cresceram 150% na década de 90, num ritmo de crescimento quase seis vezes maior que o do restante da população brasileira.²

Apesar disto, eles vêm enfrentando uma série de problemas na sua absorção (completa) pela sociedade brasileira, na qualidade de cidadãos. Suas terras são invadidas e sofrem um processo de degradação pela ocupação clandestina, apesar de, como propriedade da União, elas serem consideradas imprescindíveis à preservação física e cultural desses povos, por isto sendo de caráter coletivo e de direito originário, inalienáveis e indisponíveis. Hoje existem 462 terras indígenas regularizadas, equivalentes a 12,2% do território brasileiro, localizadas principalmente na Amazônia.

A insistente intervenção predatória do homem branco sobre o meio ambiente indígena e suas comunidades vem causando sérios problemas, que vão desde conflitos fundiários e disputas pela terra, ao êxodo massivo e desordenado, à exploração do trabalho, mendicância, alcoolismo, e muitos outros.

O indígena brasileiro é hoje considerado como cidadão, mas sua existência no imaginário popular ainda está marcada por preconceitos e lugares comuns, associados a comunidades selvagens e ingênuas, fruto de uma leitura colonial.

Indígenas na cultura, indígenas nos filmes

Pensar o papel do índio na cultura brasileira é remontar ao longo período da colonização e repensar o modo como esses primeiros habitantes foram assimilados. Apesar da colonização europeia ter praticamente destruído física e culturalmente a população indígena nativa, o conhecimento, as crenças, as leis e os costumes desses povos acabaram por influenciar de modo notável a língua, o folclore, a culinária, e mesmo o uso de objetos da sociedade brasileira. Entre eles, a rede.

Os povos indígenas marcaram muito a nossa sociedade, juntamente com a herança africana. Durante os séculos de colonização (do século 16 ao 19, do povoamento em 1530 até a sua elevação a reino unido com Portugal, em

² <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao-> [10/05/15].

1815), o território brasileiro foi cenário de uma fusão entre as culturas indígenas, portuguesa e africana, início da formação da cultura brasileira que mais tarde receberia influências dos imigrantes europeus, árabes e asiáticos, e indiretamente de países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos, formando assim uma sociedade bastante misturada.

Aqui nos interessa inicialmente pensar um pouco sobre o reflexo da cultura indígena nas artes e principalmente no cinema. Em alguns filmes de ficção, apenas, para ilustrar o nosso raciocínio, sem a preocupação de esgotar o assunto.

É a literatura que vai marcar bastante a presença do indígena, ligado a uma estética romântica, em busca de uma arte legitimamente nacional e nela o nome de José de Alencar vai ser referência precisa. Suas obras *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) merecem atenção especial porque são a busca de representação de valores essencialmente brasileiros, tirados a partir de suas narrativas sobre os indígenas que viviam no Brasil antes da chegada do colonizador. Um terceiro livro é *Ubirajara*, também escrito por José de Alencar e publicado em 1874.

O gênero romance começa a se solidificar na literatura brasileira após a independência de 1822, juntamente com a ideia de construção de uma nação brasileira. A obra de Alencar está muito comprometida com o projeto nacional, depois que a ideia de nação, surgida nos séculos XVIII e XIX na Europa, cria ecos no território brasileiro. A fundação de estados nacionais vira um projeto mundial, e o fortalecimento de uma identidade para o povo se faz necessário. Entre nós, a identidade está intimamente ligada ao desejo de liberdade perante o colonizador português e seus valores. É por isto que essa identidade é construída pela alteridade, pelo diferencial do nosso território e pela valorização dos aspectos peculiares de nossas terras - a natureza exuberante e o elemento indígena - e eles foram fundamentais para a consolidação da ideia de Nação Brasileira.

O Guarani conta a história de Peri, um índio goitacá que ama Cecília, filha de Dom Antônio de Mariz, desde que salva sua vida. Álvaro, um homem branco, também se apaixona por Cecília, mas logo descobre que gosta mesmo é de sua prima-irmã Isabel. Um irmão de Cecília, Dom Diogo, acerta sem querer um tiro em uma índia aimoré, tribo muito violenta e canibal. Por vingança, os aimorés atacam a família de Dom Antônio. O índio Peri luta juntamente com os novos amigos para livrá-los dos ataques inimigos, mas acaba fugindo com Cecília em uma canoa para longe, vendo a casa ser destruída, e vendo morrer todos que ali se encontram. Durante a fuga enfrentam uma enorme enchente, e Peri salva a amada sobre uma palmeira. A

moça percebe que ama Peri e se beijam, levados pelas águas da enchente. O livro foi transformado em ópera italiana em 1870 por Carlos Gomes e teve reconhecimento instantâneo.

O outro romance de José de Alencar que marcou a cultura brasileira é *Iracema*, que narra o amor trágico entre uma índia e Martim, o primeiro colonizador português do Ceará, no nordeste brasileiro. Após um acidente, Martim é recebido pela tribo da moça. Eles se apaixonam e fogem para viverem o amor proibido, levando junto o guerreiro Poti, amigo que Martim considerava como irmão. Ao perceberem a fuga, os Tabajaras perseguem os amantes travando um combate sangrento ao encontrá-los. Desesperados, os três vão para uma praia deserta, onde Martim e Iracema constroem uma cabana. Passado algum tempo, Martim resolve ir guerrear junto com seu amigo Poti, deixando Iracema grávida. Ela dá a luz a um menino, mas fica muito fraca depois do parto e acaba morrendo. Martim chega logo depois e presencia a tragédia. Ele volta para sua terra natal levando o filho consigo. Porém, quatro anos depois, voltam para o Ceará, onde implantam a fé cristã. O filho, Moacir, seria o primeiro brasileiro, filho da união da índia com o colonizador.

O terceiro livro, *Ubirajara*, conta a história de Jaguarê, jovem araguaia que quer ser reconhecido como guerreiro e conquista o nome de Ubirajara, o senhor da terra, aquele que é capaz de cumprir sua missão como chefe da tribo. Ele se encontra com Araci, da tribo tocantim, e enfrenta seus pretendentes, vai à guerra e depois une os dois povos.

Todas essas histórias, que condensam a representação do indígena como um personagem heróico, guerreiro, subordinado à vontade do branco, provocaram diferentes representações no cinema, adequadas às suas respectivas épocas. Além dos livros de Alencar, todo um imaginário indígena foi registrado pelo cinema. “Pátria Brasileira” (Guelfo Andalo, 1917) e “Anchieta entre o amor e a religião” (Arturo Carrari, 1932) são dois deles (Gonzaga/ Salles 1966: 42,76). Em 1937, Humberto Mauro lança “O descobrimento do Brasil”, sob o regime de Getúlio Vargas, baseando-se na carta de Pero Vaz de Caminha, com diferentes estratégias de autenticação, que vão desde a inspiração na pintura histórica de Victor Meirelles, até a trilha musical do maestro Heitor Villa-Lobos. Apesar de todos esses cuidados, o filme se escora ainda no primitivismo e na infantilização dos indígenas, no seu “desejo de catequização”.

Mas as aventuras patrióticas de José de Alencar tiveram versões cinematográficas clássicas, além de serem literatura obrigatória adotada nas salas de aula. A primeira delas, “O Guarani”, foi fruto de uma pantomima circense protagonizada pelo ator negro Benjamin de Oliveira, obra que será transformada em filme cantante em 1908 com direção de Antônio Leal. Outras

quatro versões serão feitas nos anos 1910, a mais famosa sendo a de 1916, dirigida por Vittorio Cappellaro (Schwarzman/Ianez 2012: 154). A história ainda foi objeto de outras versões em 1920, 1926, 1950, 1979 e 1996. Como se vê, é uma história heróica que atravessa os tempos.

"Iracema" (um anagrama de América) vai ter também muitas versões: em 1917 (de Vittorio Cappellaro), em 1949, em 1979. Mas é uma versão quase documental que vai entrar para a história: "Iracema, uma transa amazônica", de 1975, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, um filme rodado durante a ditadura, com uma atriz amadora. Conta a história de uma quase adolescente que se prostitui na beira da grande estrada que ia unir o Brasil, levada por um motorista chamado Tião Brasil Grande. O filme revelava alguns dos problemas que o regime militar teimava em esconder: o desmatamento, o trabalho escravo, a prostituição infantil. Iracema índia virava alegoria do povo brasileiro.

O que tinha acontecido desde então? A figura do índio heróico, amigo dos brancos, vestido como as gravuras de antigamente, tinha sido modificada por uma relação mais sistemática com a realidade desses povos indígenas e com sua situação de exclusão da sociedade brasileira. Esses povos indígenas, que eram praticamente desconhecidos da opinião pública, passaram a ser contatados, registrados em fotografias e filmes, foram objeto de estudo da antropologia, passaram a requerer políticas específicas para o registro de suas terras e suporte no campo da saúde e da educação. Tudo muito frágil, os povos sujeitos a massacre, invasões e ao permanente abafamento de sua cultura, mas pouco a pouco a imagem desses povos indígenas passou a se aproximar um pouco mais de sua vida social. E o cinema refletiu algumas vezes esta incorporação de maneira crítica.

Houve a Comissão Rondon, trabalhando na construção das linhas telegráficas da região central do Brasil, para proteger militarmente nossas fronteiras e ao mesmo tempo demarcando terras indígenas e promovendo contatos, sob o lema: "Morrer se preciso for, matar nunca". Pois o Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon tinha sido desde 1910 o diretor geral do Serviço de Proteção ao Índio, em 1939 foi o presidente do conselho Nacional de Proteção ao Índio, em 1952 apresentou o projeto de criação do Parque Nacional do Xingu e inspirou a criação do Museu do Índio.

Houve a curiosidade provocada em Claude Lévi-Strauss, antropólogo francês que, no Brasil, fez um trabalho de campo junto aos indígenas e escreveu obras como *Tristes Trópicos* e *Estruturas elementares do parentesco*, no final dos anos 30. Houve muitos fotógrafos e cinegrafistas que registraram nossas

comunidades indígenas durante o decorrer da primeira metade do século 20, constituindo rica iconografia.

Major Thomas Reis, da Comissão Rondon, o niteroiense Wolfgang Jesco von Puttkamer, filho de uma brasileira e um barão alemão, Curt Nimuendajú, um etnólogo alemão nascido em Jena, o alemão de Hessen, Theodor Koch-Grünberg, ou ainda o fotógrafo e cineasta Heinz Forthmann, que trabalhou para o SPI, realizando ao lado de Darcy Ribeiro e Orlando Villas Bôas, um importante trabalho. Ou ainda João Américo Peret e Fritz Tolksdorff. A lista é enorme.

Graças a toda esta documentação é que Nelson Pereira dos Santos, em 1970, filma “Como era gostoso o meu francês”, em Paraty, uma obra que vai colocar o indígena brasileiro em outro patamar de representação: não mais um personagem submisso, dócil, mas um sujeito guerreiro, um agente de seu próprio destino. Baseado em textos históricos, o filme radicaliza sua posição pró-índio: apesar de todas as negociações, o francês invasor é comido no final, num festim antropofágico de que só vemos o olhar de felicidade da mulher que lhe foi dada como companheira nos últimos dias de vida. Além deste escândalo político - o branco sendo devorado pelos nativos - a nudez completa dos membros da tribo, a reconstituição da fala tupi, a recriação dos costumes e rituais fazem deste filme um capítulo importante na história da representação indígena no cinema. O que não quer dizer que esta passa a ser uma imagem de agora em diante reconhecida: aqui e ali veremos mostras dos velhos clichês de um indígena romantizado, mais próximo dos filmes de Hollywood que dos nossos brasileiros.

Um exemplo positivo é “Uirá, um índio em busca de Deus”, de Gustavo Dahl, realizado em 1974, baseado em um livro do antropólogo Darcy Ribeiro. Uirá, da família Urubu-Kaapor, parte em busca da “terra sem males” e de Maíra, o herói criador nas culturas tupi. A aventura começa após a morte de seu primogênito, quando ele e sua família atravessam o interior do Maranhão e chegam à capital, São Luís, enfrentando o pior dos males, a cultura branca, para no final se suicidar. Consta que um terço da população urubu-kaiapó morreu por epidemias nos primeiros 25 anos de contato com os não-índios e Uirá parece carregar o peso desse verdadeiro massacre, contado de uma forma semi-documental e marcado pelos enganos da relação com os brancos. Um filme denso, quase triste.

Do outro lado, valorizando o modelo americano de contar histórias, feito num momento em que o cinema brasileiro estava contaminado pela pornochanchada, o filme de apelo popular tocado pela crônica de costumes e pela sua intensa sensualidade, “Iracema, a virgem dos lábios de mel”, em sua

versão de 1979, dirigida por Carlos Coimbra, parece mais ocupado em revelar o corpo da atriz que interpreta o papel título do que pensar em qualquer relação com a realidade. Mais uma vez, os clichês sobre a representação dos povos indígenas invadem a tela, cheios de preconceito e de romantismo.

São realizados também os filmes „A lenda de Ubirajara“ (1975, André Luiz de Oliveira), „Ajuricaba, o rebelde da Amazônia“ (1977, Oswaldo Caldeira), „Anchieta José do Brasil“ (1977, Paulo Cesar Saraceni) „Avaeté, semente da vingança“ (1985, Zelito Viana) e alguns outros poucos em um registro diferente, mais afinado com a realidade desses povos, filmes marcados por um olhar antropológico e político.

Em 1991, uma minissérie reconstitui o romance „O Guarani“ na Rede Manchete de Televisão tendo a loura apresentadora Angélica como protagonista. Nesta mesma linha, em 1996, volta às telas grandes a história de „O Guarani“, dirigido pela atriz Norma Bengell, nos moldes de uma superprodução, trazendo de novo a história original do bravo índio goitacá, em torno de seu romance com a Ceci ingênua das versões anteriores. Mais uma vez Peri vive em íntima comunhão com o colonizador – um índio bom, um bom selvagem, que abandona suas terras e sua gente para tornar-se cristão. Suas qualidades são de um homem civilizado, e o filme reproduz este discurso, omitindo a violência do colonizador para com as populações indígenas e as críticas a todo este processo de extermínio. Em suma, um filme totalmente ligado à literatura do século dezanove, prova da persistência desses mitos.

Postura diferente, mais antropológica, assume o diretor Luiz Alberto Pereira, na realização do filme „Hans Staden“, contando a história do imigrante alemão que naufragou no sul do Brasil e depois foi para São Vicente, concentração da colônia portuguesa no Brasil, onde trabalhou por dois anos, tentando juntar dinheiro para voltar à Europa. Quando seu escravo índio foge, ela vai atrás e é preso pelos Tupinambás, que querem devorá-lo. Ele precisa inventar mentiras e virar adivinho e curandeiro, durante nove meses, antes que eles o soltem e ele volte à Europa, onde publica suas memórias. O filme busca também repetir um olhar etnográfico sobre este momento de encontro entre as duas culturas, tentando manter uma certa objetividade documental.

„Brava Gente Brasileira“, de Lúcia Murat, lançado em 2000, encerra nossa curta lista de filmes. Usando uma frase do hino da independência, a diretora conta uma história passada no atual Mato Grosso do Sul, no final do século XVIII, quando um grupo de portugueses mandados para fazer um levantamento topográfico na região do Pantanal se envolve com estupro de

índias da tribo kadiwéus, um ramo dos guaicurus. Ela focaliza o conflito cultural entre brancos e nativos, tendo como tema principal a dificuldade de compreensão cultural. Para se aproximar ao máximo daquela realidade, são os próprios kadiwéus que interpretam seus antepassados. Só o papel da protagonista foi entregue a uma atriz profissional. Para mostrar como os dois mundos não se tocam, ainda hoje, a diretora preferiu deixar a fala indígena sem tradução, o que leva os espectadores ao mesmo estágio de estranhamento dos personagens. Um filme seco que leva dois mundos paralelos, sem o glamour de Hollywood, mas cheio de tensão e de violência.

Tainá é uma heroína infantil que promove a defesa da floresta e da biodiversidade amazônica, em filmes de sucesso, que já contam com três aventuras. Faz parte de um projeto maior de engajamento dos jovens e adolescentes na percepção do mundo da floresta e de seus povos. Em 2000 foi “Uma aventura na Amazônia”, em 2004, “A aventura continua” e em 2013 foi lançado „Tainá, a origem“. Sempre com merecido sucesso.

A afirmação da identidade dos indígenas brasileiros passa muito pouco pelas grandes telas dos filmes de ficção. Poucos são os exemplos de filmes comprometidos com uma reflexão mais profunda sobre os problemas da colonização, do encontro, da assimilação desses povos, do extermínio, das suas lutas específicas. De tempos em tempo aparece um filme de ficção que toca o assunto. Mas são raros. Uma leitura mais sensível da problemática indígena no Brasil passa hoje, inevitavelmente pelos documentários, ou pelos docudramas, misturas de objetividade e ficção.

„Yndio do Brasil“, de 1995, realizado por Sylvio Back, reflete sobre o histórico dessas imagens no cinema. „Serras da desordem“, realizado em 2006 por Andrea Tonacci, „Corumbiara“, de Vincent Carelli, de 2009, „As Hiper Mulheres“, de Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, de 2011, e alguns outros que chegaram mesmo ao circuito comercial, demonstram que a representação do nosso indígena, ao menos no documentário, tem sido mais convincente e realista e assim tentado de maneira mais eficiente ajudar a inclusão desses povos na vida cidadã brasileira. Ainda assim, a pouca visibilidade dos documentários não altera a imagem do indígena em nosso cenário cultural. Efetivamente, a mais importante contribuição à causa da representação indígena vem deles próprios, na medida em que produzem e fazem circular suas próprias obras audiovisuais.

O olhar indígena

O Forum Permanente para as questões indígenas da ONU chama a atenção para a conformação atual desses povos nativos, tribais ou primitivos, o Quarto Mundo (Shohat/ Stam 2006: 65) existente no interior de todos os outros mundos, povos aparentemente muito distantes do ocidente, tecnológica e culturalmente, uma comunidade de 370 milhões de habitantes, 15 por cento dos pobres do mundo, 5% da população mundial. Povos que, em sua vertente brasileira, sofrem com a invasão e a expropriação de suas terras, com o agronegócio, a devastação, a perda de sua identidade, o abandono social e muitas outras mazelas.

Para ultrapassar as fronteiras políticas e simbólicas desta discriminação, expor suas próprias versões dos fatos e de suas demandas específicas, gerar e gerir seu particular universo audiovisual, algumas comunidades indígenas constituíram sua própria mídia, por sua conta ou com o auxílio de parceiros nacionais ou internacionais, como um poderoso veículo de auto-expressão, denúncia e reivindicação.

Produzindo e consumindo suas obras, sua capacidade de observação e de intervenção instaura novos circuitos de intercâmbio, o que se pode verificar hoje pela existência de alguns centros de criação de intensa atividade, no contexto de movimentos de „autodeterminação e resistência“, quando o audiovisual é usado para „afirmar e conservar a identidade“ (Ginsburg apud Turner 1993: 83), questões que se dão em nível internacional. Bastante conhecida é a produção norte-americana dos inuit e yup'ik, canadenses, assim como a dos aborígenes australianos warlpiri e pitjanjari, cujas transmissões televisivas são subsidiadas pelos seus respectivos Estados (Shohat/ Stam 2006: 70, Turner 1993: 82). Crescendo em importância neste registro, a produção brasileira da „mídia indígena“ vem surpreendendo pelo volume, pela constância e pela diversidade. Nossa reflexão aqui não tem um caráter sistemático nem extensivo, mas apenas indicativo de um estado de coisas.

Desde 1985, com a propriedade de sua primeira câmera, os Kaiapó³ começaram sua produção de vídeos caseiros e em 1990, amparados por instituições nacionais e estrangeiras, foram treinados para edição, formando um arquivo de imagens. Um diretor dos próprios Kaiapó assumia o controle da edição. Segundo a orientação dada, os instrutores brancos não tentavam ensinar „noções ocidentais ou estilos de enquadramento, montagem, cortes

³ Povo que vive nas margens do rio Xingu e seus afluentes, num território do tamanho da Áustria. <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kayapo> [28/05/15].

rápidos, flashbacks, ou outras formas de sequência narrativa ou antinarrativa (...) nem coagi-los quanto à duração“ (Turner: 89). Editados inicialmente em São Paulo, aos poucos toda a produção e finalização passou a ser feita em território indígena, graças à aquisição de novos equipamentos portáteis. Isto diferenciava as obras realizadas dos tradicionais filmes etnográficos, até então um dos poucos retratos sobre as culturas indígenas, feitos agora a partir de outros registros e mediações. Assim, aos poucos, a comunidade Kaiapó experimenta sua própria forma cultural, sua autodramatização e sua consciência étnica, as obras servindo como elementos de confrontação política com a sociedade, fazendo valer sua voz, através das imagens e dos sons gerados por ela mesma. O fascínio exercido pela tecnologia sobre as comunidades indígenas, longe de se constituir em ameaça, se transforma em uma forma declarada de convivência e absorção de elementos da nossa sociedade, criando novas alternativas para suas demandas de representação.

Investidas como esta foram feitas muitas vezes. Os Xavante⁴ Wara criaram sua Associação e formaram pessoas capacitadas para a realização de vídeos e para estabelecer uma relação de „maior igualdade na produção de imagens e controle da auto-imagem“ para que retratem „a visão coletiva da comunidade“ para „registrar a tradição oral e a cultura para as novas gerações“ (D.Top'tiro 2000: 85). Os exemplos são abundantes. Uma busca nos inúmeros polos de reunião dessas comunidades nativas vai revelar os esforços de afirmação e luta por direitos, entre os quais o de expressão, distribuídos por siglas que revelam sua abrangência: Articulação dos povos Indígenas do Brasil (APIB), do Nordeste, Minas e Espírito Santo (APOINME), do Sul (ARPINSUL), do Sudeste (ARPINSUDESTE), da região do Pantanal (ARPIPAN), Coordenação das Organizações da Amazônia Brasileira (COIAB), Grande Assembléia Guarani (Aty Guassu), entre outros.⁵ Normalmente eles apresentam ou indicam sua produção audiovisual, verificável em seus respectivos sites.

Em 2013, durante o 45º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, no contexto do Encontro de Realizadores Indígenas, foi lançada a Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil. Ela pleiteava, para a reversão da invisibilidade das tradições culturais

⁴ Os Xavante, “gente de verdade”, habitam o Brasil Central e pertencem à família linguística Jê, do tronco Macro-Jê. Outrora se chamavam tapuias, em oposição aos grupos do tronco Tupi, denominados Tamoios e localizados no litoral brasileiro. <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xavante/1159>.

⁵ <http://www.agroecologia.org.br/index.php/noticias/374-carta-da-apib-as-nacoes-unidas-sobre-a-situacao-dos-povos-indigenas-do-brasil>.

indígenas, a ampliação dos instrumentos de difusão desta realidade, a demanda por formação continuada para o audiovisual, produção para cinema e tevê, espaços de exibição, repatriamento dos acervos indígenas, gestão de ações de intercâmbio com não-indígenas, em suma, uma pauta extensa e urgente. Tão expressiva quanto a longa lista de reivindicações históricas, entretanto, é a revelação dos muitos representantes nela implicados: Coletivo de Cinema Mbya-Guarani, Coletivo de Cinema Kuikuro, Coletivo Maxakali de Cinema, Associação Cultural de Realizadores Indígenas ASCURI Guarani-Kaiowá, Associação Hutukara, Vídeo nas Aldeias, realizadores Kalapalo, Xavante, Xakriabá, Guarani-Kaiowá, Waiwai, além de universidades e instituições culturais não-indígenas, dando prova da intensa mobilização pela causa.⁶

O site do Programa Povos Indígenas do Brasil, traz uma expressiva coleção de vídeos,⁷ assim como o Centro de Trabalho Indigenista oferece formação e recursos para „ajudar“, no esforço de proteção das terras indígenas, a consolidação da resistência (Shohat/Stam 2006: 71).

Vale lembrar que a Constituição Federal Brasileira de 1988 deu um novo estatuto aos povos indígenas, reconhecendo sua identidade cultural própria e diferenciada, assegurando o direito de permanecerem como índios e afirmando como direito originário (que antecede a criação do Estado) o usufruto das terras que tradicionalmente ocupam. Segundo a constituição, cabe ao Estado zelar pelo reconhecimento destes direitos por parte da sociedade. Seu papel passa, então, da tutela de pessoas para a tutela de direitos.

Desde que a vitalidade do movimento indígena se cristalizou na Constituição, com a superação formal da política de tutela de suas populações e acompanhando as mudanças tecnológicas no setor audiovisual, esses grupos nativos têm exposto uma nova imagem, muito diversificada, que busca atender à sua necessidade de expressão e de afirmação, com ferramentas descolonizadoras, virtualmente aptas a um intercâmbio político-cultural agora globalizado de imagens.

Entre esses programas se encontra o „Vídeo nas Aldeias“.

⁶ www.dialogosdosul.org.br/carta-de-diamantina-dos-coletivos-de-audiovisual-indigenas-no-brasil/09082013/

⁷ <http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/videos>

Filme de Índio, filme de mocinho

Em 1986 o Centro de Trabalho Indigenista⁸ lançou o *Projeto Vídeo nas aldeias*, como um incentivo à produção e troca de obras audiovisuais entre diferentes comunidades. Na base, um esforço de integração via imagem e som desses povos dispersos entre si e no espaço simbólico do Estado brasileiro. A mobilização inicial dos grupos foi conseguida graças ao mecanismo simples de filmá-los e exibir-lhes o material filmado, capturando sua curiosidade e interesse, enquanto pelo lado dos organizadores se media o risco de se dar o passo ousado de propor relações „entre a cultura oral e o audiovisual, sem o domínio da cultura letrada, campo por excelência do saber ocidental“ (Bentes 2004: 51). Lenta e progressivamente, os procedimentos se sofisticam, até que começam os primeiros movimentos de apropriação da câmera de vídeo e das temáticas expostas, sempre com grande receptividade e um retorno imediato nas aldeias servidas pelo projeto. „Não somente as pessoas não tinham uma relação incômoda com a câmera, como também interagiam com ela [...], a câmera não era um objeto transparente, ela era um dos atores em cena“ (Carelli 2004: 23). Os vídeos resultantes desta operação de deslizamento do poder foram o portfólio necessário para o projeto ter apoios internacionais, via fundações como a Guggenheim, a MacArthur, Rockefeller e Ford.

Em 1990 a produção já é uma prática consolidada, a partir do registro das discussões resultantes do impacto dos vídeos nas diversas comunidades, como uma consciência da similitude e/ou diferença com outros povos, do estatuto da imagem em sua manipulação, etc. Aos poucos, alguns mecanismos tradicionais da linguagem documentária, como a narração, foram abolidos e os indígenas passaram a ser a „fala coral“ desses experimentos, realizados também a partir de encontros promovidos pela Associação. Esta produção gerou grande interesse por parte de festivais e universidades. Até porque, como diz Vincent Carelli, coordenador do projeto, esses vídeos destruíam a visão mistificada e vitimizada dos indígenas, que apesar de suas grandes mazelas, „não vivem chorando pelas tabelas, muito ao contrário, a alegria, a brincadeira, o humor, são marcas do convívio entre eles“ (Carelli: 26).

O projeto, de maneira contundente, agregava essas comunidades, dava-lhes um sentido de pertencimento, marcadas por uma ressonância histórica e colonial semelhante, e proporcionava-lhes a discussão sobre as transfor-

⁸ Associação fundada em 1979 por antropólogos e indigenistas, atuando em terras situadas na Amazônia, no Cerrado e Mata Atlântica, com duas grandes linhas de ação: Controle territorial/gestão ambiental e ações de formação e referência cultural. <http://www.trabalhoindigenista.org.br/quem-somos> [30/05/15].

mações e renovações a que estão sujeitas e principalmente sobre o arbítrio de aceitar ou não os valores vindos de fora.

Neste movimento de expansão, a Universidade de Mato Grosso, quando da homologação da legislação das tevês públicas, chegou inclusive, a bancar produzir um „Programa de Índio“, em 1995, com grande sucesso nas aldeias. Em 1997 foi realizado um encontro de mais de 30 indígenas de diversas partes, para uma troca de experiências. E desde 1998 a „Vídeo nas Aldeias“ promove oficinas de capacitação, da gravação à edição. E os indígenas vão se apoderando desta máquina de mostrar o mundo e aos poucos descobrindo sua linguagem, depois do aprendizado com os instrutores, „posicionados claramente como tais“ (Correa 2004: 39). A liberdade da expressão e a autonomia são os patamares para um universo de políticas próprias, de escolhas particulares e de uma estética que recusa o espetacular pelo registro da cultura pelo tempo.

Redes e fios

O que mostram esses filmes? De que são feitos?

Antes de tudo, traduzem um universo vívido e imaginam um universo possível, numa representação complexa, afinada talvez com os discursos corais da modernidade, com uma abertura fenomenológica que ignora os pressupostos dramáticos consolidados e instauram o acontecimento, exposto no seu tempo.

„É bom conhecer os outros pela TV“, diz um Waiápi vendo os Zo'é no vídeo „O espírito da tevê“ (1990). „Agora, os jovens verão os velhos“ e „os espíritos não vão passar daqui, vieram pela TV mas não vão passar“ (Bentes: 52), diz um pajé defendendo sua tribo diante de um ritual mágico de outro povo exibido na telinha. Esses mesmos Zo' é (do norte do Pará) são visitados pelos Waiápi, que os conheceram pela TV e geram imagens desse encontro, seus rituais e seus mitos, encontro no qual participam, comparam e analisam a cultura alheia, tornando-se os arautos dos perigos do mundo dos brancos e estabelecendo intenso intercâmbio, em „A arca dos Zo'e“ (1993), um dos vídeos de maior circulação e premiação internacional. Em „Antropofagia visual“ (1995), os Enauenê Nauê de Mato Grosso performam-se para a câmera, movidos pelo humor e pela reflexividade. Em „Moyngo, O Sonho de Maragareum“ (2000), os Ikpeng, através de uma oficina de vídeo, reencenam a história de Maragareum, que sonha com a morte de todos os habitantes da aldeia do seu compadre, descobre que de fato todos morreram e escondido aprende o cerimonial de iniciação dos meninos feito pelos espíritos dos

mortos. Os Ashaninka revelam o lado lúdico de seu cotidiano em „Dançando com o cachorro“ (2001), os Xavante descrevem o ritual de iniciação dos jovens nos mistérios da medicina ancestral em „Daritizé, Aprendiz de curador“ (2003), encomenda feita pelos indígenas a um morador de outra aldeia. „Huni Meka, Os Cantos do Cipó“ (2006), é um vídeo sobre o cipó (aiauasca) que propicia visões espirituais em estados de consciência expandida através dos cantos do povo Hunikui, que grava um CD e publica também um livro sobre esse conhecimento dos mais velhos. Em „Duas aldeias, uma caminhada“ (2008), desprovidos de terra e de matas para a caça, os Mbya-Guarani sobrevivem de artesanato, um ensaio desenvolvido através do olhar de três jovens sobre duas comunidades unidas pelo mesma história. Ou ainda „Os Kisêdjê contam a sua história“ (2011), onde a jovem liderança da tribo apresenta a história recente de seu povo. „Yoonahle, a palavra dos Fulni-ô“, de 2013, finaliza nosso curto apanhado de temas e vídeos, mostrando a resistência cultural deste povo, preocupado com o assédio do homem branco e com a manutenção de sua língua e seus segredos.⁹

Cinema de índio, finalmente. Realizado com uma observação atenta das pessoas, de seus movimentos, dos embates da sua história, com sua pluralidade de vozes e de manifestações culturais, que retomam o poder da fala, intermediada pelas imagens, fazendo circular na grande feira simbólica contemporânea seus afetos, seus desejos, suas necessidades, sua alteridade. Um cinema de ação!

Fontes Bibliográficas

- Albó, Xavier, 2005. „Etnicidad y movimientos indígenas en América Latina”, Rosario, 12 julio de 2005, in: *La bitácora de Xavier Albó* (blog), <http://albo.pieb.com.bo/articulo1.htm> [26/05/15].
- Bentes, Ivana, 2004. „Câmera muy very good para mim trabalhar“, in: *Um Olhar indígena*. Mostra Vídeo nas Aldeias. Rio de Janeiro: CCBB.
- Carelli, Vincent, 2004. „Moi, um indien“, in: *Um Olhar indígena*. Mostra Vídeo nas Aldeias. Rio de Janeiro: CCBB.
- Correa, Mari, 2004. „Vídeo das Aldeias“, in: *Um Olhar indígena*. Mostra Vídeo nas Aldeias. Rio de Janeiro: CCBB.
- D.Top'tiro, Hiparidi, 2000. „Filmar e ser filmado“, in: *SINOPSE*. Revista de Cinema, n° 5, ano II, 85.

⁹ <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php-catálogo> [30/05/2015].

Tunico Amâncio

- Gonzaga, Adhemar/Salles Gomes, Paulo Emilio, 1966. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura.
- Schwarzman, Sheila/Ianez, Mirrah, 2012. „O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante“, in: *Galaxia* (São Paulo, Online), n.24, 153-165.
- Shohat, Ella/Stam, Robert, 2006. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Turner, Terence, 1993. „Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do Vídeo“, in: *Revista de Antropologia*, S.Paulo, USP, v.36, 81-121.

¿Superando los estereotipos? – La representación cinematográfica de los pueblos originarios en el documental contemporáneo de Argentina¹

Kerstin PLASS, Viena

Palabras clave:

documental argentino - pueblos originarios - estereotipos

I Introducción

Los estereotipos (visuales) que existen sobre los pueblos originarios no pocas veces han sido fomentados por el medio cinematográfico. Se suele universalizarlos y abarcar a la totalidad de las etnias bajo el rótulo de ‘indígenas’, omitiendo el hecho de que en muchos casos su historia y sus culturas no guardan relación. Eso pasa particularmente en el cine mainstream, donde en películas como *King Kong*, *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal* o *10.000 A.C* no pocas veces se encuentran imprecisiones históricas o de índole etnográfica y se suele exotizar a los indígenas, dibujando una imagen de ellos que los retrata como salvajes y sin respetar las diferencias culturales que existen entre las distintas etnias. Además, se ha tendido a crear una imagen muy folklorizada que muestra como indígena a aquella persona que se viste con ropa colorida y cuida de la Madre Tierra, guardiana de saberes herbolarios y medicinales ancestrales, que vive en el monte o en un reservado alejado de la sociedad blanca, se alimenta de la pesca y de la caza o de la agricultura y cuya cosmovisión está fuertemente atada a una forma de vida austera y salvaje, en armonía con la naturaleza. Todos estos clichés, que han contribuido a formar la visión rousseuniana, folklorizada y estereotipada de los pueblos originarios que prevalece hasta nuestros días, se han vuelto criterios claves para poder diferenciar si una persona es o no es *auténticamente* indígena.

Pero estos estereotipos no tienen sus orígenes sólo en el cine sino se han formado durante siglos desde el inicio de la Conquista Española hasta la

¹ Se trata de la versión reducida y adaptada de mi tesina para adquirir el título de M.A. en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Viena y del Instituto Latinoamericano de Viena.

actualidad. En Argentina, sumado a estos debates de civilización y barbarie de las poblaciones originarias, a partir de 1880 la famosa Generación del 80 dio inicio a un proyecto inmigratorio sin precedentes históricos cuya principal intención consistía en aniquilar e invisibilizar a los indígenas, para así crear una nueva identidad nacional que dibujaba a los argentinos como nación europea y blanca. Con la modificación de la Constitución Nacional en 1994 en cuyo artículo 75, inciso 17 se reconoce la “preexistencia cultural y étnica de los pueblos originarios”, asegurando además su “participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afectan”², se ha dado un primer paso para contrarrestar esa invisibilización sistemática y lograr su reconocimiento legal. Sin embargo la representación audiovisual y mediática de los pueblos originarios sigue siendo escasa y no raras veces se limita al miserabilismo o a la protesta. Si el cine documental contemporáneo logra revertir esa tendencia será objeto de este artículo.

II Objetivos del trabajo

Por lo general se suele considerar que el cine documental tiende a ofrecer puntos de vista más diferenciados y críticos sobre una determinada temática que el de ficción y por lo tanto puede ayudar a revertir opiniones prefabricadas y quebrantar discursos basados en estereotipos que se han arraigado fuertemente en el pensamiento popular. Partiendo de la premisa de que el cine documental contemporáneo de la Argentina es uno de los más críticos de su especie, aquí se tratará de analizar hasta qué punto ello también es válido en el caso de la representación cinematográfica de los indígenas.

Se analizarán cinco documentales contemporáneos que toman enfoques muy diferentes sobre el tema, tratando de estudiar en qué forma representan a los pueblos originarios, bien de manera aislada y bien en su relación con la sociedad blanco-criolla de Argentina. Las películas que se estudiarán son *Octubre Pilagá* de Valeria Mapelman (2010), *Anka Liven-Rebelde Amanecer* de Mariano Aiello y Kristina Hille (2010), *Nos Otros* de Daniel Raichijk (2008), *La quimera de los héroes* de Daniel Rosenfeld (2003) y *El Etnógrafo* de Ulises Rosell (2012). Cada uno representa otro nivel de toma de conciencia sobre la problemática de los pueblos originarios en Argentina. Los filmes reflejan diferentes estados de la evolución del conflicto y el posicionamiento del Estado y de la sociedad frente a éste a lo largo de los siglos hasta la actualidad.

² Constitución Política de la Nación Argentina (22 de octubre de 1994), accesible bajo: <http://www.cepal.org/oig/doc/ArgentinaConstitucionPolitica.pdf>

Así, cada uno de los filmes adopta otra postura y representa una de las posibles maneras en que la situación sociohistórica de los pueblos originarios puede ser enfrentada.

Es importante destacar que los cinco filmes ofrecen un punto de vista desde afuera, es decir que sus directores no pertenecen a ninguna etnia indígena ni se consideran descendientes de algún pueblo originario. El objetivo central consiste en estudiar si los filmes muestran a los pueblos aborígenes desde un punto de vista hegemónico, retomando los diversos estereotipos que circulan sobre estos o si adoptan una postura crítica, enfocando la problemática de la invisibilización de los pueblos originarios desde una óptica realista que se preocupa por señalar con qué dificultades los aborígenes tienen que lidiar actualmente. En un país como Argentina, donde los aborígenes en la actualidad siguen siendo percibidos como una realidad inexistente dentro del modelo nacional, por ejemplo no deberá entenderse como ‘miserabilismo’ si un documental muestra la pobreza y desnutrición contra la cual tienen que luchar muchas etnias. Más bien, sería una táctica que un documental puede emplear para tratar de concientizar a sus espectadores y así abrir espacios de visibilidad para los pueblos originarios. En este contexto también es importante estudiar si los documentales diferencian entre las distintas etnias que actualmente viven en Argentina o si más bien generalizan sus observaciones, creando así la imagen de un “indio instantáneo” (Bataille y Silet 1980: 40, cit. en Pagán-Teitelbaum 2008). No obstante no sólo se trata de analizar cómo son retratados los pueblos originarios sino también cómo los directores posicionan a la sociedad blanca y sus representantes dentro del relato fílmico, es decir si los muestran como superiores o inferiores, si hay interacción entre ambas partes o no, etc.

III Inciso: Temáticas típicas en la representación cinematográfica de los pueblos originarios

Romero Albán quien analiza “las continuidades y rupturas existentes entre las representaciones de ‘lo indígena’ en el cine documental ecuatoriano construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000” (2010: 7) establece tres ejes centrales en la representación fílmica de los aborígenes: cultura, medio ambiente y política que se subdividen según sus respectivos subtemas (cfr. *ibid.*: 40-41). No todas las categorías que menciona son relevantes para el análisis de las películas a continuación, sin embargo muchas de ellas también coinciden con los estereotipos más relevantes que circulan sobre los pueblos originarios en Argentina y podrían agruparse bajo

otros rótulos. Así, “Madre Tierra”, “Rituales”, “Medicina natural” y “Conocimientos” podrían subsumirse bajo la categoría de *Saberes Ancestrales*. Otros subtemas como “Artesanías”, “Fiestas”, “Vestimenta” o “Tradiciones” abordan aquello que muchas veces es referido como la *Folklorización* de los pueblos originarios. “Occidentalización”, “Historia”, “Modernización” y “Colonización” resumen el cliché que funda las bases para la percepción de los indígenas como *Seres Históricos* que impera en muchas partes de la sociedad argentina. Los temas “Petróleo”, “Madera”, “Minería”, “Bosques”, “Ríos”, “Contaminación”, “(Luchas contra) Explotación natural” y “Territorio” podrían ser agrupados bajo la categoría *Territorios y Conflictos de tipo ecológico y legal*. Algunos otros subtemas y/o categorías que no todos necesariamente tienen que estar relacionadas con una representación estereotipada sino pueden servir para ofrecer una mirada más bien crítica y no fueron mencionados por Romero Albán serían: “Silenciamiento de masacres contra los pueblos”; “Alcoholismo”; “Sincretismos”; “Buen salvaje”; “Discriminación y marginación”; “Miserabilismo y deplorable estado de salud”; “(Post-)colonialismo”; “Sistemas judiciales divergentes”; “Choques culturales”; y, por encima de todo, la “Alterización de los indígenas”. Además en el corpus estudiado se encuentran dos de las categorías establecidas por Arreaza Camero (2010) para el cine venezolano de ficción: Por un lado, los indígenas son presentados “como parte del paisaje natural o del ambiente ecológico que sirve de escenario a la película” Arreaza Camero (2010: 142) y por el otro lado suelen aparecer como “personajes secundarios, en una narrativa que gira fundamentalmente en torno a personajes principales externos a las etnias” (Ibid.: 143). Esto último juega un papel importante para el caso de los documentales *La quimera de los héroes* y *El Etnógrafo* aquí analizados.

Hasta qué punto el cine documental contemporáneo de Argentina es capaz de brindar una mirada renovada sobre la temática de los pueblos originarios, rompiendo con los prejuicios y estereotipos preponderantes que circulan sobre estos y ofreciendo una mirada crítica sobre el discurso histórico oficial y las prácticas de invisibilización ejercidas por parte del poder hegemónico blanco-criollo habrá de verse en el análisis a continuación.

IV Análisis³

Octubre Pilagá – Valeria Mapelman (2010)

En este documental Mapelman cuenta desde la perspectiva de los propios pilagá (tanto en su idioma como en castellano) los acontecimientos de la masacre de Rincón Bomba que tuvo lugar cerca de la localidad de las Lomitas (provincia de Formosa), en el Paraje Rincón Bomba, entre los días 10 y 30 de octubre de 1947 y cobró la vida de aproximadamente 500 hombres, mujeres y niños de las etnias pilagá, qom y wichí. La masacre de Rincón Bomba es presentada como una extensión de la Campaña del Desierto hasta nuestros días, en la que se continuó con la aniquilación de los pueblos originarios. El inicio había sido una reunión multitudinaria de indígenas de diversas etnias quienes seguían el llamado de un pilagá de nombre Luciano para celebrar la llegada de un nuevo Dios, el de la Biblia evangélica. Los gendarmes de la localidad tenían la formación de un malón y fueron directo al ataque armado. La directora, que a la vez hace de narradora, critica abiertamente al Estado argentino quien había negado la ocurrencia de la masacre durante largos años y explícita prácticas retrógradas que se solían emplear con los pueblos originarios, como por ejemplo medirlos y llevar un registro detallado de sus características físicas y fisionómicas. Es un documental cuya producción conllevó un elevado grado de investigación científica y jurídica y que se dirige a un público más bien letrado, quizás incluso académico. A través del empleo de diferentes materiales de archivo, como por ejemplo documentos secretos, recortes de diarios y de otras fuentes se subraya la incomprendibilidad del accionar militar y también la total tergiversación de los hechos por parte de la prensa progubernamental de la época que calificaba la reunión religiosa de los aborígenes de ‘sublevación’, ‘rebelión’, ‘levantamiento’ o incluso ‘malón’.

De las temáticas enunciadas como típicas en el contexto de películas relacionadas con los pueblos originarios, *Octubre Pilagá* retoma varias aunque casi siempre adopta una postura crítica. Así se tratan los temas “Sincretismos religiosos”, “Sistemas judiciales divergentes”, “Modernización”, “Choques culturales”, “Discriminación y marginación”, “Folklore” y también “Saberes ancestrales” (aunque muy por arriba). De todos los filmes analizados es el

³ En la tesina en la cual se basa este artículo también se incluyeron entrevistas con los directores de los filmes con la finalidad de averiguar más sobre las circunstancias en que habían sido producidas las películas y conocer la motivación propia por hacer los documentales. Por cuestiones de espacio los resultados de estas entrevistas no podrán incluirse aquí.

único que deja cobrar un fuerte protagonismo a los pilagá, preocupándose por contar la historia desde su punto de vista.

***Awka Liwen-Rebelde Amanecer* – Mariano Aiello & Kristina Hille (2010)**

La película pone el foco sobre la problemática de la usurpación de territorios indígenas desde una perspectiva histórica, presentando a la familia Martínez de Hoz como los máximos culpables en esta gran empresa. También aquí el punto de partida es la Campaña del Desierto como matanza emblemática y símbolo del exterminio de los indígenas en Argentina. Al mismo tiempo busca desmitificar al prócer patrio Julio A. Roca y brindar una mirada renovada sobre la historia. Se trata de romper con estereotipos que retratan a los pueblos originarios como salvajes, trazando una línea hasta la discriminación actual de los habitantes de las llamadas villas de emergencia.

De las temáticas nombradas arriba el filme retoma varias. Así los temas de la “Madre Tierra” y de los *Saberes Ancestrales* de los aborígenes están muy presente. También la categoría *Folklorización* se trabaja mucho, con filmaciones/materiales de archivo que muestran artesanías, fiestas, vestimentas y otras tradiciones o técnicas como la pesca. Además se estudia el tema de la (des)colonización y las dinámicas históricas en la construcción de la imagen de los pueblos originarios. Los conflictos de tipo ecológico y relacionados con la tierra, así como la contaminación y explotación de la naturaleza, en particular de los ríos y del monte también son mencionados. En este contexto se hace hincapié en el papel que juega el monocultivo de la soja en las expropiaciones de territorios que pertenecen a diversas comunidades indígenas. Como caso ejemplar del conflicto territorial se muestra al matrimonio Rosa Nahuelquir y Atilio Curiñaco a quienes la empresa textil italiana Benetton está tratando de usurpar sus territorios y quienes están resistiendo fuertemente. También se hace un pequeño inciso sobre la situación actual de los derechos legales de los pueblos originarios: Se muestra un aula llena de niños y niñas indígenas o de descendencia indígena a quienes la maestra les recita el inciso 17 del artículo 75 de la nueva Constitución de 1994 donde se contempla la preexistencia de los pobladores originarios. Luego sigue el juicio de Osvaldo Bayer quien opina que ello sólo puede ser un primer paso y que la situación legal ha de mejorar mucho aún. Otro capítulo aparte constituye la crítica sobre la alterización de los indígenas y su marginación y discriminación sociales. A la par de toda la crítica se elabora una imagen eufemística de los pueblos originarios que los construye como nobles salvajes y guardianes de la naturaleza. Hay una clara

solidarización con su causa y se habla de ‘nuestros hermanos’ o ‘nuestros compatriotas’. En esta empresa, no obstante, su discurso se vuelve algo populista con una marcada tendencia monológica que deja escaso lugar para que los espectadores hagan sus propias reflexiones.

***Nos Otros* – Daniel Raichijk (2008)**

La película es una suerte de collage de materiales de archivo, noticieros y vídeoreportajes sobre la discriminación en todas sus facetas, tanto por parte de la clase burguesa hacia las clases subalternas, como de diferentes grupos marginados entre sí. No se representa a los indígenas como un grupo más de personas marginadas, sino que se mantiene la postura de que directamente han pasado a la invisibilidad. Se trata de confrontar al espectador poniéndole un espejo, mostrando cómo las actitudes discriminatorias se reflejan no sólo en nuestros propios actos sino también cómo están relacionadas entre sí. Se abarca a muy diversos grupos discriminados, como personas afrodescendientes, judías, inmigrantes, indígenas o personas que viven en villas de emergencia. También aquí el eje central de la argumentación gira en torno al aniquilamiento de los pueblos originarios y se critica la polémica visión de que ‘gracias a la inmigración’ el pueblo argentino actualmente ‘desciende de los barcos’ y ha erradicado toda descendencia indígena.

De los temas nombrados como típicos de la representación cinematográfica de los pueblos originarios *Nos Otros* trabaja varios. Por un lado tiene breves escenas donde se muestran elementos folklóricos, como por ejemplo tocando música tradicional. Por otro lado, se estudia el proceso de colonización y de marginación. Además al mencionar la masacre de Napalpí, juega un papel también el tema del “Silenciamiento de masacres”, hasta cierto punto también se encuentra un intento de mostrar a los pueblos indígenas como buenos salvajes, pero únicamente en los materiales de archivo de valor etnográfico donde son mostrados en una época previa a la colonización.

Las secuencias de reportajes y noticieros que se usan en el filme, le dan a éste una dimensión interactiva, la cual se nota también durante las filmaciones en la comunidad qom de Río Bermejito donde el médico les hace preguntas directas a los ancianos. A través de estas estrategias también se consigue ofrecer una visión tanto desde afuera como desde adentro, a saber en forma de entrevistas a personas directamente afectadas y testimonios personales de éstas. En el caso de los pueblos originarios por ejemplo, Leonardo Lorenzo, un portavoz importante del pueblo qom, critica abiertamente el concepto de la interculturalidad que por parte de la sociedad blanca muchas veces es

entendido como un proceso unilateral que implica que sólo los pueblos originarios se adapten al estilo de vida occidental.

Uno de los grandes méritos del documental es el hecho de que deje que las personas qom retratadas hablen por sí solas y que lo hagan en su propio idioma. Algunas personas, no obstante, como Mario Fernández del Instituto del Aborigen Chaqueño o Leonardo Lorenzo, representante del pueblo qom, prefieren hablar en castellano directamente y sus testimonios son tratados como opiniones de expertos al igual que aquellos de los científicos que aparecen a lo largo de la película.

***La quimera de los héroes* – Daniel Rosenfeld (2003)**

Lo importante de esta película no es la representación de los pueblos originarios como grupo aislado sino en su relación con ‘el hombre blanco’. El film ofrece una mirada muy poética sobre esta relación, desde un punto de vista muy cinematográfico. La virtualidad de *La quimera de los héroes* reside en primeros planos y planos detalle que encuadran a la perfección el alma dividida del protagonista exnazi Eduardo Rossi. Pero el lenguaje de la cámara también muestra de una determinada manera cómo los jugadores de etnia toba del equipo rugby que Rossi entrena se mueven en grupo, se los muestra en unión.

La quimera de los héroes es un claro documental ‘de observación’ en el sentido de Nichols (1991) y trabaja varios de los temas nombrados como típicos de la representación cinematográfica de los indígenas. Una temática que no fue tocada por ninguno de los otros documentales analizados hasta ahora es el alcoholismo que azotea a muchos pueblos originarios. Los indígenas a menudo llevan el estigma de alcohólicos, pero el documental no lo plantea como un prejuicio, sino como un hecho, una lamentable verdad.

La quimera de los héroes se diferencia mucho de los otros documentales porque no muestra a personas desnutridas y no señala problemáticas políticas ni sociales o legales, sino que ofrece una imagen de un pedazo de realidad de un determinado grupo de chicos de origen toba. Son chicos inteligentes que muchas veces tuvieron la posibilidad de cursar estudios formales y que de alguna forma u otra han integrado ambas realidades en su vida, tanto su identidad toba como aquellos valores de la sociedad argentina que les han parecido necesarios para salir de su invisibilidad y cobrar un poco de protagonismo. Ello también se ve representado en el hecho de que todos hablen castellano. Esta interculturalidad también se ve reflejada en el mismo equipo que no sólo se integra de aborígenes sino también de chicos de barrios más pobres de la zona. Se muestra que la emancipación de los indígenas

siempre va acompañada de miedo, por ejemplo cuando se cuenta que algunos de los chicos del club al principio no querían que chicos blancos pudiesen entrar a jugar con ellos. Lo que Rossi califica de racismo, más bien ha de entenderse como autoprotección, lo cual no es un eufemismo sino una consecuencia lógica cuando durante siglos se ha estado en el lugar del ‘otro’. En términos muy generales se puede considerar entonces que el film refleja el proceso emancipatorio de un grupo de indígenas, aunque sea a través de alguien ajeno a su cosmos y con valores muy cuestionables.

***El Etnógrafo* – Ulises Rosell (2012)**

El Etnógrafo cuenta la historia de un antropólogo británico que se casó con una mujer de etnia wichí y ahora vive con ella y sus hijos en la comunidad. La película toca muchos de los temas planteados arriba, como por ejemplo *Saberes Ancestrales* y espiritualidad en forma de conocimientos chamánicos que parecen jugar un papel importante en la vida de los wichí. Así por ejemplo las enfermedades siempre tienen una parte espiritual para ellos y vienen por parte de otra persona. Si se desconoce la causa espiritual tampoco puede haber cura. El filme muestra esa cosmovisión tan distinta como algo que realmente forma parte del día a día de los wichí y ayuda así a los espectadores a comprender más fácilmente ese mundo.

Además plantea el tema de la “Occidentalización” y “Modernización” de los pueblos originarios en consecuencia de choques culturales. Esta temática permea el relato de principio a fin. Por un lado está la familia de John y por el otro lado, el resto de la comunidad. En vez de aislarse voluntariamente John y Tojweya optaron por educar a sus hijos de una forma que permite incorporar elementos de ambas culturas sin priorizar ninguna de ellas. Por ello todos los niños también tienen dos nombres, uno wichí y otro inglés que para sus D.N.I.s es traducido al español. Tojweya les enseña a hablar en wichí y sus saberes sobre flora y fauna, mientras que John intenta compartir con ellos su cultura británica, lo cual se ve manifiesto principalmente en el hecho de que les habla únicamente en inglés. Para él es muy importante que sus hijos reciban educación formal y sepan manejarse también fuera de la comunidad porque sabe que estos conocimientos les pueden servir mucho para poder ayudar a su comunidad en el futuro a resistir contra su marginación sistemática.

Otro tema que toca el film son los *Conflictos de tipo ecológico y legal* relacionados con la expropiación de territorios ancestrales. Así en dos escenas diferentes se muestra como grandes empresas, tanto argentinas como extranjeras, ocupan territorios originarios, poniendo su maquinaria en marcha

sin consultar previamente las cédulas parcelarias u obtener los permisos necesarios. Nadie se quiere sentir responsable de aquello que ocurre y ni bien John los amenaza con consecuencias legales niegan su involucramiento en el asunto y nombran a los culpables que nunca parecen localizables, para no ensuciarse las manos ellos mismos.

También se trabaja el choque de dos sistemas legales totalmente contradictorios. El caso de Q'atú a quien el Estado argentino está acusando de haber abusado sexualmente de Estela, la hija menor de edad de su mujer Teodora, ejemplifica este choque de forma muy plástica y alarmante. Y también muestra cómo la burocracia y la jurisdicción argentinas aún en la actualidad siguen discriminando a los aborígenes. El film trata este tema tan complicado con mucha delicadeza y no juzga el comportamiento de Q'atu sino más bien parece cuestionar la manera de proceder de la jurisdicción en este caso, la cual mantiene encarcelada a una persona durante cinco años sin tener una prueba fehaciente de su culpa.

El Etnógrafo no trata a los wichí como personajes secundarios, ya que la narrativa no gira en torno a John como persona, sino más bien el filme lo estudia en su relación con los wichí y en su compromiso personal por resolver los problemas que éstos tienen. Su actitud no obstante no es para nada mesiánica, él no busca convencerlos de nada, ni cree que la ayuda que les brinda esté guiada por una causa mayor. Más bien surge a partir de una fuerte convicción suya porque ha creado un vínculo muy íntimo con ellos a tal punto que un miembro de la comunidad lo adoptó como su nieto postizo. Habla su idioma de forma fluida y tiene amplios conocimientos sobre su cosmovisión y su chamanismo.

En resumen, *El Etnógrafo* logra mostrar un gran abanico de temas y problemáticas que actualmente afectan a los pueblos originarios desde una perspectiva muy íntima que trata con mucha delicadeza la complejidad de la cosmovisión wichí. Al abarcar a una sola etnia y dentro de ella a una comunidad muy reducida, el film logra entrar mucho más hondamente en este universo, permitiendo que todas las personas que lo integran hablen por sí solos y en su propio idioma. Aunque *El Etnógrafo* no politiza ni analiza sociológicamente los diferentes conflictos logra que el espectador pueda formarse su propia opinión. No se retoman prejuicios o estereotipos sino que se muestra un pedazo de la realidad de una determinada comunidad wichí y en esto el documental de Ulises Rosell se diferencia de todos los demás analizados en el marco de este trabajo.

V Conclusión

Ante todo cabe señalar que las películas analizadas en el marco de este trabajo todas ofrecen puntos de vista muy diferentes sobre el universo de los pueblos originarios, por lo cual parece difícil hacer una evaluación general. Algo que no obstante todas claramente tienen en común es el hecho de que rompen con el estereotipo de los indígenas como bárbaros y salvajes. Hay documentales como *Awka Liven* o *Nos Otros* que hacen una evaluación directa subrayando sus argumentaciones con cifras dentro del marco de un análisis histórico, y otros como *El Etnógrafo* que logran revertir esta perspectiva a través de un proceso de reflexión crítica que indaga en las diferencias culturales a partir de las cuales surgen tales estereotipos.

En la mayoría de los casos se ha optado por enfocar a una sola etnia y no generalizar las problemáticas que afectan a los pueblos originarios, lo cual marca un hito importante ya que por un lado ayuda a educar al público acerca de la diversidad étnica que hay en Argentina y por el otro lado muestra un aumentado nivel de conciencia de que aunque la invisibilización sistemática los afecte a todos, cada uno de los pueblos está actualmente lidiando con muy diferentes problemas. Claramente las miradas que se ofrecen siguen siendo muy limitadas y no pocas veces se retoman las temáticas típicas de la representación mediática de los indígenas, como por ejemplo su folklore, su marginación y los conflictos territoriales, lo cual en cierta medida también se debe a las limitaciones del mismo medio cinematográfico o a estrategias retóricas empleadas por los directores. Así, por ejemplo en el caso de *Awka Liven* la tendencia a folklorizar la imagen que se ofrece de los pueblos originarios es una clara decisión estratégica que busca contraponer una imagen positiva frente al discurso negativo y discriminatorio que se ha empleado históricamente contra los indígenas. De todas formas, en la mayoría de los casos estos temas son tratados con mucha cautela y con la reivindicación de no querer constituir una nueva verdad absoluta. Salvo en el caso de *Awka Liven* los documentales dejan mucho lugar para que los espectadores reflexionen por sí solos y lleguen a sus propias conclusiones, pongan en duda sus propios comportamientos y su forma de percibir la realidad que los rodea. Aunque el discurso que adoptan varía en cada uno de los documentales, todos tienen una dimensión muy educativa a través de la cual buscan llamar a un proceso de concientización.

Sin embargo sigue habiendo casos donde son expertos de la ciencia quienes toman la palabra por los indígenas analizando su situación con una mirada desde afuera, no pocas veces tendiente a cierto tipo de victimización.

Ello no obstante constituye un paso importante en el proceso de solidarización con las diferentes problemáticas a las que se enfrentan actualmente en Argentina los pueblos originarios, lo cual es esencial para lograr un aumentado nivel de visibilidad y dar inicio a campañas de emancipación por parte de los mismos indígenas.

Aunque no todos los filmes adopten una postura política que reivindique de forma directa el reconocimiento de los derechos y de la autonomía legal de los indígenas, logran abrir importantes espacios de visibilidad de sus problemáticas centrales. En un país como Argentina donde la presencia mediática y, ante todo, cinematográfica de los indígenas es escasa y tiende a enfocar poblaciones originarias de otros países como Brasil, Perú o México, constituye un paso muy importante que en la mayoría de los documentales los aborígenes hablen en sus propios idiomas y se les ofrezca un espacio para opinar personalmente acerca de sus problemáticas. No obstante, en la mayoría de los casos los indígenas aparecen en un papel pasivo y se subraya su marginación y miserabilismo. Los primeros tres filmes estudiados, de alguna forma, adoptan una perspectiva parecida, queriendo romper con estereotipos y el discurso histórico impuesto por el poder hegemónico mientras que *La quimera de los héroes* y *El Etnógrafo* adoptan una mirada mucho más poética que trata de hacer registro de la complejidad de la relación entre los pueblos originarios, el Estado y la sociedad blanco-criolla.

No obstante, también en Argentina los indígenas han empezado a movilizarse políticamente, siendo liderada su protesta mayormente por el pueblo mapuche, lo cual no se menciona en ninguno de los cinco documentales. Más que nada se los muestra como víctimas de un sistema capitalista, neoliberal y neoextractivista que los ha arrinconado socialmente sin acceso a necesidades básicas como el sistema de salud, alimentos, educación formal etc. Sin embargo se señala que hay un incipiente proceso de emancipación también por parte de las comunidades más marginadas, el cual muchas veces sucede a través de la ayuda de personas blancas que logran de alguna forma ganar su confianza. Este es el caso de los documentales *Octubre Pilagá*, *La quimera de los héroes* y *El Etnógrafo*.

Otro hito muy importante es que los documentales muestran a los indígenas como personas reflexivas con sentimientos, miedos, inteligentes y trabajadoras rompiendo así con el típico cliché de que los aborígenes son todos tontos y perezosos. Especialmente el documental *El Etnógrafo* logra mostrar que la mayoría de estos estereotipos se basa en la falta de comprensión por las diferencias culturales que existen, en este caso, entre la cultura wichí y la criollo-occidental.

Una observación muy positiva que ha de hacerse es que en tres de los cinco documentales estudiados los pueblos originarios pasan a un primer plano y constituyen el tema central alrededor del cual gira la trama. En los otros dos, a saber *La quimera de los héroes* y *El Etnógrafo*, aunque no sean los protagonistas, no pasan desapercibidos sino cumplen un papel muy importante para el desarrollo de las acciones y dentro del cosmos del personaje que protagoniza la acción. Es un primer paso que junto con muchos otros logros alcanzados en los últimos años puede ayudar a hacer más visibles a los pueblos originarios y que sean percibidos como una realidad existente en el presente y no anacrónica.

En la mayoría de los documentales se muestra una aguda falta de conciencia por parte del Estado Nacional que sigue marginando sistemáticamente a los pueblos originarios a través de muy diversas prácticas: Por un lado el no-reconocimiento de su involucramiento en matanzas silenciadas durante décadas y la no-aceptación de sistemas de historiografía adversos que no se basen en una tradición escrita. Por otro lado, la imposición de un rígido aparato legal y judicial que excluye la posibilidad de cualquier consideración de prácticas legales que se contradigan con éste. Es decir, que los documentales muestran que a pesar de remodelaciones legales de la Constitución Nacional o la introducción de reformas legales como la Ley 26.160 que contemplan a nivel teórico los derechos de los pueblos originarios, éstos siguen siendo ignorados llanamente en la práctica.

A manera de conclusión, se puede decir que los documentales logran ofrecer una mirada diversificada sobre el status quo de la situación actual de los indígenas en Argentina, rompiendo además con importantes estereotipos evolucionados a lo largo de la historia y criticando severamente el discurso oficial y el trato desigual que la sociedad blanco-criolla y el Estado Nacional siguen aplicando para con los pueblos aborígenes, indiferente de qué etnia se trate. No obstante es importante tener en cuenta que todas estas observaciones vienen de una persona – yo – que es todavía más ajena a la realidad y el universo de los pueblos originarios que los directores de las películas, por lo cual sólo parece pertinente que la representación cinematográfica de los indígenas siga siendo indagada desde otras perspectivas y considerando también otras aproximaciones fílmicas que no se hayan tenido en cuenta en el marco de este trabajo.

VI Obras citadas

Películas

- Anka Linen - Rebelde Amanecer*. Mariano Aiello, Kristina Hille & Osvaldo Bayer. Macanudo Films. Buenos Aires, 2010.
- El Etnógrafo*. Ulises Rosell. Fortunato Films. Buenos Aires, 2012.
- La quimera de los héroes*. Daniel Rosenfeld. Les Film d'ici. Buenos Aires, 2003.
- Nos Otros*. Daniel Raichijk. Epoca Video Ediciones S.R.L. Buenos Aires, 2008.
- Octubre Pilagá-Relatos sobre el silencio*. Valeria Mapelman. Zona Audiovisual. Buenos Aires, 2010.

Literatura secundaria

- Arreaza Camero, Emperatriz, 2010. „Representación del indígena en el cine venezolano de ficción“, en: *FERMENTUM*, Año 20. Enero-Abril 2010, 130-150.
- Nichols, Bill, 1991. *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana, 2008. „El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano“, en: *Revista Chilena de Antropología Visual*, diciembre 2008.
- Romero Albán, Karolina del Rosario, 2010. *El cine de los otros: La representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Tesis de maestría: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador.

¿Narrar para sobrevivir? Mitos prehispánicos en *Hamaca paraguaya* de Paz Encina.

Petra REITBÖCK, Viena

Palabras clave:

mitología - indígena - guaraní - identidad - memoria - silencio

“Per sopravvivere bisogna raccontare delle storie”¹ es lo que Umberto Eco hace constatar a uno de sus protagonistas quien se halla en una situación aislada y existencial (Eco 1994: 194), reconociendo así el poder de las palabras. ¿Puede transponerse esta afirmación a los mitos, en el sentido de que los pueblos originarios deben contar sus relatos ancestrales para preservar la propia identidad cultural? ¿Una película con trasfondo mítico puede contribuir a que se recuerde la historia de un pueblo y a que sobreviva su cultura? Por lo menos, el cine con sus recursos audiovisuales ofrece las mejores condiciones para mostrar una ficción de oralidad representando la comunicación oral directa que caracteriza a las narraciones míticas tradicionales. En los últimos años han surgido proyectos en varios países latinoamericanos que apoyan, a través de videos difundidos en Internet², esta vía para preservar la tradición oral que corre peligro de perderse para siempre al morir sus últimos sabios. Suponemos por ello que en la actualidad también el cine de ficción es capaz, retomando y reescribiendo los mitos indígenas, de revitalizar este legado cultural de Latinoamérica. Con el propósito de exponer el valor añadido que un trasfondo mítico brinda a un texto fílmico, el presente ensayo ha seleccionado para el análisis el largometraje *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina. El sustrato indígena se manifiesta en esta película tanto en intertextos mitológicos como en su estructura dual, rasgo esencial de los mitos y la cosmovisión indígenas. Veremos que las dualidades con respecto a la atemporalidad, al silencio y a la invisibilidad son tematizadas y representadas en los códigos cinematográficos, pero a la vez deconstruidas, cuyos efectos se detallarán a continuación.

¹ “Para sobrevivir, hace falta contar historias” (mi traducción).

² Véase tales proyectos en Perú (PUCP 2013) y en Bolivia (Cruz 2015).

1. Mitos como lugar de memoria y sustrato cultural de la narrativa

Los mitos son siempre vinculados a la filosofía o cosmovisión del pueblo que los relata. En este sentido, forman la base del presente análisis las mitologías transmitidas por pueblos originarios de Latinoamérica, teniendo como eje de enfoque - por su proximidad geográfica a la procedencia de la película analizada- a los guaraníes. Paraguay es el único estado latinoamericano en el que una lengua de un pueblo originario, el guaraní, es lengua cooficial. La importancia y supervivencia de la lengua guaraní se debe en parte a las reducciones jesuíticas que protegieron a la población indígena y que usaron y promovieron su lengua (véase Chamorro 2004: 47 y 257). Pero no solo el idioma, sino también toda la cultura de los guaraníes - su mitología, sus creencias, su cosmovisión - se han conservado en Paraguay y siguen presentes como sustrato cultural hasta la actualidad lo que se nota en su arte y en su literatura hasta hoy (cf. Roa Bastos 1984 y Bareiro Saguier 1980). Por consiguiente, el cine paraguayo también se basa – esa es la hipótesis de este ensayo - en aquel sustrato mítico de los guaraníes. Al incluir este trasfondo mítico, sea a propósito o de modo inconsciente, un filme se enriquece con nuevos significados, cuya detección e interpretación en el análisis permite una comprensión más profunda tanto de la película como del propio sustrato mitológico.

Nos acercamos a la noción del mito – la cual nunca ha sido uniforme - empezando por su raíz griega *μῦθος* y siguiendo la definición general de la RAE, que indica el mito como una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.”³ Cabe destacar la función esencial del mito en el contexto social que se subraya como „Erzählung, die einen nicht beweisbaren, kollektiv wirksamen Sinn stiftet“⁴ (Burdorf/Schweikle 2007: 524).

El mito es el fundamento y el principio unificador de la organización social y de todas las expresiones culturales: el lenguaje, el arte, la poesía y la religión de los pueblos llevan grabada la impronta de sus concepciones mitológicas. [...] de manera que toda la actividad humana, hasta en sus menores gestos, aparece vinculada a una realidad trascendente; que no se puede ver ni tocar, pero que no cesa de

³ <http://lema.rae.es/drae/?val=mito>.

⁴ “una narración que crea un sentido no demostrable, vigente para un colectivo” (mi traducción).

manifestar su presencia, su eficacia y su inagotable vitalidad. [...] El análisis de las culturas muestra la tenacidad y la constancia con que los mitos y las representaciones míticas aparecen, se transforman y vuelven a aparecer transfigurados en los puntos más diversos del tiempo y del espacio. (Cerruti Guldberg 2000)

El concepto de la *memoria colectiva*, inicialmente desarrollado por Halbwachs (1950) le da a un grupo social un sentido de herencia común o de parentesco y se respalda también por medio de formas de representación como las que el arte produce. Una subcategoría fue introducida por Jan Assmann (1997: 50-56) bajo la noción de la *memoria comunicativa* basada en la comunicación cotidiana. Esta se puede fundar en las memorias de culturas orales que se han materializado, por ejemplo, en textos. Assmann ve los mitos como estrategia para construir la identidad y la memoria colectiva. En el mito, un grupo se refiere a su pasado a fin de deducir de ahí reglas para el presente y el futuro. A esta dinámica la denomina „Mythomotorik der Erinnerung“⁵ (Ibid.: 78-83).

Empleamos aquí el término *lieux de mémoire* de Pierre Nora (1984), que describe puntos de referencia en la memoria colectiva de un grupo social con un valor simbólico que sostiene la identidad del grupo. Como el término ‘lugar’ se entiende en un sentido figurativo, no necesariamente geográfico, puede aplicarse también a un mito o a partes de él (por ejemplo un personaje). Por consiguiente, los mitos ancestrales que por su integración o reescritura en el cine hacen recordar las raíces de la propia identidad pueden operar como *lugares de memoria*, transponiendo así al filme las funciones míticas de legitimación y de memoria.

2. Una lectura mítica de *Hamaca Paraguaya*

Entendemos los mitos, por ende, en el análisis fílmico como sustrato cultural narrativo y como intertextos que ofrecen un vasto catálogo de temas y núcleos de narración, cuyos significados se añaden a las películas.

*Hamaca Paraguaya*⁶ fue escrita y dirigida por Paz Encina (*Asunción, 1971) y es su primer largometraje. La trama presentada por una cámara estática en unos pocos planos parece desarrollarse en un único día, el 14 de junio de 1935 durante las últimas horas de la guerra del Chaco entre Paraguay

⁵ “un motor mitológico de la memoria” (mi traducción).

⁶ A partir de ahora abreviaremos el título por HP.

y Bolivia. Pero la fecha pierde relevancia en el trayecto del filme por la dilución de los niveles temporales narrativos. Los protagonistas son Cándida y Ramón, un matrimonio anciano de campesinos. Ambos esperan - sentados en una hamaca en medio de su hogar selvático aislado en el Chaco bajo un cielo cubierto - a que regrese su hijo de la guerra, a que deje de ladrar su perra y a que la lluvia (que siempre se anuncia, pero no cae hasta la última escena) reduzca el calor y la sequía insoportables. A pesar de su tristeza y soledad la vida tiene que seguir. Su estado de incomunicación completa se percibe no solo a través de su hogar encerrado por la selva, sino ante todo por el hecho de que la pareja no se entera de que la guerra ya ha terminado hasta unos días después. Cuando llega un cartero avisándole a Cándida el fallecimiento de su hijo (00:47:37 - 00:52:19), ella se niega a aceptar la verdad. A primera vista parece que la película carece de acción – por lo menos en el mundo visible. Pero en el interior de los protagonistas pasa mucho: se muestran, de manera muy silenciosa, sus pensamientos y sentimientos, su pena, su miedo, los sentimientos de impotencia y exclusión.

Cabe destacar que tanto la narrativa como la estética del largometraje HP están profundamente marcadas por una estructura dual, recurriendo al rasgo típico estructural tanto de los mitos, como de la cosmovisión indígena. Los mitos suelen contener significados contrarios, a los que reconcilian sin suprimirlos, como afirmó Claude Lévi-Strauss: “[...] the purpose of myth is to provide a logical model capable of overcoming a contradiction” (1955: 443). Es decir que se alían en los mitos dos términos en apariencia inconciliables, como vida y muerte, cambio y permanencia, paz y guerra (véase Paz 1984: 33-35). Las dualidades en la cosmovisión indígena, sin embargo, no se entienden como oposiciones, sino – según sus conceptos del universo interrelacionado y de la vida cíclica – más bien como dos polos complementarios de un mismo concepto que “no opone lo material a lo espiritual, lo concreto a lo abstracto” (Chamorro 2004: 60).

En el marco de nuestro análisis explicamos HP en tres dualidades: 1. pasado - presente, 2. palabra - silencio y 3. lo visible – lo invisible. Se mostrará que no solo son construidas estas al nivel del contenido y de la forma cinematográfica, sino también deconstruidas o invertidas (uno de los dos polos cuestionando al otro o al límite entre ambos). La estética y el estilo narrativo míticos se manifiestan en todos los códigos cinematográficos de HP, los cuales reflejan a su vez las dualidades mencionadas: en el código narrativo, marcado por la atemporalidad mítica (la estructura circular de la narración y las intercalaciones en las que se confunden el presente y el pasado); en el código auditivo (lo que se oye sin verlo, el silencio, el lenguaje

poético-mítico); y en el código visual (lo visible y sobre todo, lo que queda invisible).

3. La dualidad: pasado – presente

Un rasgo típico del mito es su posición fuera del tiempo y espacio - su atemporalidad y universalidad. Aunque los mitos se refieren a eventos pasados - anteriores a la creación del mundo o bien a tiempos remotos, es a la vez su estructura específica la que les otorga validez eterna. Los mitos dan – analizando el pasado - explicaciones para el presente y recomendaciones para el futuro (véase Lévi-Strauss 1955: 430). Del mismo modo, los recuerdos del pasado en HP son indispensables para que Cándida y Ramón puedan seguir viviendo.

Como escritor [...] siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria. (Roa Bastos 1984: 15)

Oír un discurso antes de que sea pronunciado y que tal vez exista solamente en nuestra memoria, eso corresponde a la extraordinaria puesta en escena de HP. La disolución de los conceptos convencionales del tiempo y del espacio recuerdan procesos de deconstrucción (véase Derrida 1967) y se manifiestan en HP por medio de dos factores: primero por la dilución de las líneas narrativas temporales y segundo, por la separación del nivel auditivo del nivel visual. Paz Encina declaró que en Paraguay “se está viviendo un pasado en presente todo el tiempo” (cit. en Courthès 2008), de ahí la estrategia de disociar en HP imagen y sonido con voces en off para reflejar “dos tiempos que se vayan encontrando” (Ibid.). Se transpone así la función mítica de *memoria* al filme. Desaparece la cronología, los acontecimientos se descomponen y se mezclan con recuerdos. Este modo de narración crea un sentimiento de atemporalidad mítica y nos permite suponer que parte de los diálogos son reproducidos en la memoria de los protagonistas (una suerte de “flash-backs auditivos” sin imagen correspondiente y sin señal temporal), sobre todo en las escenas clave - la despedida del hijo (00:16:52 - 00:26:18) y la llegada del mensajero (00:47:37 - 00:52:19) - o bien como mero producto de su fantasía. Las charlas cotidianas se interpretan como acto repetitivo de lo cual el tiempo de enunciación no importa porque no cambia nada. Rompiendo de esta forma experimental con las convenciones del cine, HP

abre una reflexión sobre la representación de los indígenas en el medio fílmico. Se pone también en duda qué es la verdad y cuál es la historia oficial – ¿la historia individual o la colectiva?

4. La dualidad: palabra – silencio

Esta dualidad se dedica al significado del silencio y al poder de la palabra en las narraciones, tanto las míticas como las fílmicas.

4.1 La voz silenciada

Pese al rol predominante del diálogo, un rasgo importante de la representación de los indígenas paraguayos en HP es el silencio. La directora recrea un mundo silencioso, en el que confluyen pasado y presente, soledad y tristeza. Muestra “un silencio que deja en las escenas una huella temporal. Un silencio cargado de sobrentendidos, que generan una intertextualidad en la que el espectador participa abiertamente [...]” (Encina 2007). Se pone el foco sobre lo que se dice y lo que no⁷, así como sobre lo que no se oye, hechos que no son fácilmente distinguibles en el filme.

Los diálogos se perciben en un nivel auditivo (el *voice-over* en guaraní que oímos) y visual (los subtítulos en español que debemos leer), pero ambos no coinciden en la imagen fílmica ya que los protagonistas nunca mueven los labios. Esta forma contradictoria de representar las voces no escuchadas de los indígenas, esta metáfora de los gritos mudos de los subalternos, es un elemento central de la estrategia deconstructiva de Paz Encina para tematizar su marginación. ¿Para qué hablar si nadie te va a escuchar y sobre todo, si nada va a cambiar? También se destaca este sentimiento de impotencia por la numerosa repetición de la frase “Ya no hay nada que hacer” en el filme⁸ (la primera vez en 00:07:56, la séptima vez casi al final en 01:08:45).

El uso del *voice-over* se puede interpretar también como alusión al proceso de doblaje preciso para que el público entienda los diálogos. Se apunta de esta manera a la subalternidad de los protagonistas (véase Spivak 2008) cuya voz no se oye sin la ayuda de una voz externa (aunque sea en este caso en su propia lengua, el guaraní) porque no tienen acceso al mundo de representación.

⁷ Se mencionan en el diálogo literalmente las palabras “hablar” 14 veces y “callar” diez veces. Lo increíble es todo lo que no se puede imaginar o sobre lo que no se logra hablar por estar demasiado cargado.

⁸ Véase también Romero 2012: 315-317.

4.2 Lengua y habla

El largometraje HP se basa en el binomio lengua (el sistema) y habla (el acto narrativo) que conocemos como elemento substancial de los mitos. Basándose en el concepto *langue –parole* de Saussure, Lévi-Strauss constató que el mito incluye ambos: el mito es habla - “to be known, myth has to be told” (Lévi-Strauss 1955: 430). “[...] su tiempo alude a lo que pasó y es un decir irrepetible; al mismo tiempo, es lengua: una estructura que se actualiza cada vez que volvemos a contar la historia” (Paz 1984: 28-29 sobre el concepto de Lévi-Strauss).

Encontramos la lengua como sistema en HP en su estructura narrativa circular y binaria. Otro aspecto importante es la lengua en el sentido de ‘idioma’: Lo extraordinario de HP es el hecho de que los diálogos son exclusivamente en guaraní con subtítulos en español, lo que explicó la directora en una entrevista:

Yo nunca pensé en reafirmar una lengua ni en salvarla ni en nada de eso. Yo quería que Ramón y Cándida sean dos personas que viven en el fin de Paraguay, lejos, lejos de todos, y esas personas que en Paraguay viven como si estuvieran en el fin del mundo solamente podrían hablar guaraní. Igualmente aquí en Paraguay el 80% de la población habla guaraní, es nuestra lengua oficial, y no nos es extraño para nada. (Courthès 2008)

Aunque el guaraní hablado en la actualidad en Paraguay se distingue de los idiomas nativos de la familia lingüística Tupi-guaraní (véase Roa Bastos 1984: 11), su uso en la película constituye un fuerte reconocimiento del legado indígena.

El segundo componente del mito, el habla, se manifiesta en el filme al retomar la voz de la oralidad. Los diálogos imitan a través de numerosas repeticiones y de un lenguaje sencillo y poético el carácter de las narraciones orales míticas. La función de abstracción del mundo cotidiano o de nuestra vida, aspecto ya destacado por Blumenberg (1996), se exprime en los mitos a través de su discurso metafórico lleno de imágenes que notamos asimismo en HP, reforzado aún por el uso de la lengua guaraní a la que se atribuyen esos mismos rasgos poéticos (véase Roa Bastos 1984: 18).

4.3. La palabra y el nombre en la mitología guaraní

Abordando la dualidad palabra-silencio en el filme HP, cabe destacar el rol esencial que desempeña la palabra en la mitología guaraní, “hasta el punto

de convertirla en el mismo centro de su cultura” (Colombres 2008: 29). “Los términos [guaraníes] *ñe’ẽ*, *ayvu* y *ã* – traducidos generalmente como ‘palabra’ – significan también ‘voz, habla, lenguaje, idioma, alma, nombre, vida, personalidad, origen’ y tienen, sobre todo, una esencia espiritual. [...] El nacimiento [es] el momento en que la palabra se asienta o procura para sí un lugar en el cuerpo del niño. La palabra [...] es justamente la que lo mantiene de pie, la que lo humaniza” (Chamorro 2004: 56). Esta polisemia del concepto guaraní, mucho más amplia que la noción ‘palabra’, se suele traducir como “palabra-alma”⁹ (Ibid.: 57).

El valor de la palabra se manifiesta en los mitos a través de su función de nombrar y ordenar: Si el universo nos parece amenazante por lo desconocido, solo la denominación puede poner orden al caos. El mito sustituye lo inhóspito por lo familiar, da explicaciones de lo inexplicable, da nombres a lo innombrable. Lo que se ha hecho identificable por su nombre ya no es desconocido y puede revelarse mediante la narración de historias (véase Blumenberg 1996: 11-12).

El nombre es, por consiguiente, lo que hace identificable a los hombres. Para entender mejor por qué Máximo, el hijo de los protagonistas, pensó en cambiar su nombre antes de irse a la guerra (HP, 00:18:35), se debe tener en cuenta que el nombre es sagrado para los guaraníes. Un niño alcanza su identidad y su posición dentro de la comunidad recién al recibir su nombre. No lo escogen los padres, sino los dioses y es “traducido” por el *ñanderú* (chamán):

Es él quien debe determinar cuál de los cuatro dioses menores envió a cada niño una palabra-alma, pues el nombre que se le dará no es una cuestión de gustos, sino que ha de responder a los señalados como posibles por el dios que se la envía. [...] Por esto, ven como ridículo que el sacerdote católico pregunte a los padres de la criatura el nombre que le darán. Este ritual es decisivo pues toda persona no tiene un nombre, sino que es su nombre. (Colombres 2008: 19-20)

⁹ Su origen divino se describe en los textos míticos de los Mbyà-Guaraní compilados por León Cadogan (1992). El capítulo II “Ayvu rapyta (El Fundamento del lenguaje humano)” sobre el mito de la creación relata que el lenguaje humano fue creado antes de la tierra y del ser humano: “El verdadero Padre Ñamandu, el Primero, [...] habiéndose erguido (asumiendo la forma humana), de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora, concibió el origen del lenguaje humano” (Cadogan 1992: 33).

Esta función esencial del nombre entre los guaraníes se retoma en el filme, añadiendo de este modo un significado adicional al cambio de nombre que se descubre en la mitología:

En caso de enfermedad grave, el ñanderú suele realizar un nuevo bautismo, cambiando de nombre al enfermo, como un último recurso para desorientar y alejar a la muerte. Si este se recupera, nadie vuelve a pronunciar su antiguo nombre. (Ibid.: 20)

De este modo se explica la intención de Máximo: él sigue una larga tradición indígena de cambiarse de nombre ante el riesgo de morir para alejar a la muerte y no solamente para proteger a su madre como indica a su padre: “Así si me muero, mamá no va a saber...” (HP, 00:18:46).

5. La dualidad: lo visible - lo invisible

El concepto de lo invisible como parte del universo y de la vida es fundamental en las cosmologías indígenas. Presentamos aquí como modelo la incaica que se divide en tres niveles intercomunicados: El cielo es la morada del Sol, de la Luna y de las estrellas. Asimismo caen del cielo la lluvia, el rayo y el trueno, por lo que los dioses personificando esos fenómenos meteorológicos residen también en el cielo. Es decir que lo abstracto del cielo se hace visible a través de su representación. En la tierra residen los hombres, los animales, los vegetales y los espíritus terrestres. Y en el subsuelo o inframundo (también invisible) residen las almas en pena, los espíritus malignos y los gérmenes de las enfermedades (véase Morel/ Dalí Moral 1988: 41).

Lo mítico de HP consiste, ante todo, en la tematización de la fe y la confianza, porque lo invisible representa en este filme todo lo abstracto – como la muerte o los presagios - de lo que uno puede fiarse o no. Varios elementos del filme quedan escondidos en la invisibilidad y se perciben exclusivamente a nivel auditivo: los pájaros que gritan, la lluvia que al final murmura, el perro que ladra - hasta el tercer protagonista, Máximo. El hijo está ausente visualmente del espacio cinematográfico durante todo el filme, pero muy presente a nivel auditivo: gran parte del diálogo de sus padres gira en torno a él y se escucha su voz en la escena de despedida (HP, 00:16:52 - 00:26:18). Por la falta de señales temporales no se sabe si se trata aquí de una analepsis, de un diálogo recordado o bien de un fantasma, pues ya no se puede separar el pasado del presente y tampoco el mundo de los muertos del

nuestro. Vida y muerte constituyen en la cosmovisión guaraní una dualidad, dos polos de un sólo concepto, por ello no es impensable que aparezcan de modo paralelo. Paz Encina describe la presencia extraordinaria que suelen tener los muertos en la vida de los paraguayos: “[...] tenemos como el mal vicio de andar llevando nuestros muertos a cuestras, no nos podemos desprender de ellos, y algunos los llevan o los lloran como si todavía vivieran” (entrevistada por Courthès 2008). El hijo perdido deja un hueco en la vida de sus padres que se muestra metafóricamente por su invisibilidad. Entendemos esta puesta en escena hablando sobre cosas y personajes sin mostrarlos - esta ruptura con las normas fílmicas - como alusión a la invisibilidad de los marginados en la sociedad. Los protagonistas están en una situación de incomunicación. No solo no son escuchados, sino que tampoco son vistos o percibidos por nadie, y tampoco ellos se enteran de los acontecimientos del mundo (como el fin de la guerra). El largometraje es así una contribución esencial al mundo de la representación del cual - como muestra el mismo filme - quedan excluidos los subalternos, en este caso los indígenas.

En este punto trazamos una línea paralela a los mitos: ellos describen, igual que HP, lo indecible o lo invisible, todo lo que se escapa de nuestra percepción sensorial y de las reglas lógicas pero, no obstante, existe. Los mitos relatan historias que deben creerse puesto que no pueden demostrarse. El mito mismo “[...] es objeto de fe: es necesario que los acontecimientos que se narran en el relato mítico sean reconocidos como ‘verdaderos’, un mito que no es creído pierde su esencia mítica para convertirse en una fábula, una leyenda o un cuento folklórico” (Cerruti Guldberg 2000).

Afirma la directora Paz Encina, quien asimismo posee raíces indígenas: “En Paraguay la gente se guía por mitos, por presentimientos: si ves un picaflor vas a tener una buena noticia, si encontrás una mariposa muerta¹⁰, seguramente tendrás una mala noticia” (entrevistada por Bianco 2006). HP, sin embargo, deconstruye esta fe tradicional y cuestiona si los indígenas siguen creyendo hoy en día en sus mitos: los protagonistas justamente no creen en todos los malos agüeros y cierran los ojos ante la muerte (inversión de la función de legitimación). Aunque Cándida “huele la verdad” (Ibid.), se niega a aceptarla porque sin esperanza no puede seguir viviendo.

Pasemos ahora al mundo visible - a la tierra: El único lugar que vemos en HP es - aparte de unos pocos planos del cielo nuboso - la selva densa. Y

¹⁰ Véase cap.6.

allí el lugar más importante para el filme es la hamaca del matrimonio que implica varias connotaciones¹¹:

Desde la perspectiva materialista es una red, un conjunto de hilos en un tejido entrelazado. Se interpreta la metáfora de la hamaca en el filme mediante un mundo que es entretejido e interrelacionado, sobre todo en referencia a los seres humanos y su relación con la naturaleza, concepto importante en la cosmovisión indígena. Además, es un elemento alternante que oscila y produce un movimiento que se hace sentir, pero que no cambia de lugar. Este sentimiento de subalternidad impotente se materializa así en la hamaca que a pesar de moverse, en realidad no implica ningún avance, ni en el sentido literal, ni en el figurado. La figura de la hamaca puede entenderse también como alusión a las múltiples migraciones históricas del pueblo guaraní buscando la mítica “tierra sin mal”¹² en la esperanza de encontrar una vida mejor.

6. La naturaleza y el animismo

Conforme al concepto indígena del universo interrelacionado, los seres humanos están inseparablemente vinculados con la naturaleza. Su cosmovisión incluye también el animismo, la creencia en que todos los elementos naturales tienen alma y atributos humanos o divinos y son venerados como deidades o espíritus. La naturaleza se escenifica en HP de forma predominante: en adición al lugar de rodaje, parece ser un escenario de teatro en medio de la selva. El filme muestra la interdependencia de la población campesina con la naturaleza y los fenómenos meteorológicos, como el viento, la lluvia o el calor. Estos elementos eran de suma importancia para los grupos básicamente agrícolas, como los guaraníes, que se referían a ellos en sus cantos míticos y evocaban “el poder vivificador de la lluvia y del sol” (Chamorro 2004: 145). “En muchos mitos ‘el principio creador del universo’ aparece en forma de agua eterna, de fluido vital, de fuente que genera, regenera y rejuvenece constantemente la existencia” (Ibid.: 131). En la mitología guaraní el diluvio limpia la tierra de todo mal, de enfermedades, de todas las penas, para crear después una nueva tierra mejor - la mítica “tierra

¹¹ La palabra ‘hamaca’ es de origen taíno (lengua hoy extinta que se hablaba en las Antillas Mayores en el tiempo de la conquista). Se supone que la hamaca misma es un invento indígena, pues su primer registro escrito se encuentra en los diarios de Colón de 1492 (Dunn/ Kelley 1991: 130).

¹² Para este mito guaraní, comparable a un paraíso terrenal, véase Chamorro 2004: 176-185 y Colombes 2008.

sin mal” (véase Colombres 2008: 11-14). Por ende, la espera de los padres por la lluvia significa también la esperanza de que esta traiga alivio y una vida mejor (función de catarsis).

En HP desempeñan tres especies animales un rol importante, cuya relevancia era ya destacada en las mitologías precolombinas: el perro, la mariposa y los pájaros. El perro o en algunas etnias el yaguar suele ser el símbolo del inframundo, mientras que los pájaros lo son del cielo. La mariposa simboliza la transformación entre la vida y la muerte. Cabe señalar que los tres animales tienen una función espiritual de guía o consuelo para los indígenas y este significado mítico se transmite al filme.

El Perro: Se oye en el filme constantemente el molesto ladrar de la perra que Máximo dejó con sus padres para que la cuidaran en su ausencia. Así la perra es lo único material que les queda de su hijo y tiene por ende una función conmemorativa para ellos. Debe mencionarse aquí el mítico “yaguarú”- que significa “el padre del perro” - y figuraba entre los guaraníes como “guardián de la naturaleza, que adopta forma canina o lobuna, con cinco ojos: dos para el día, dos para la noche, y el quinto, en la nuca, abierto hacia el pasado” (Morel/ Dalí Moral 1988: 143). Si transponemos esta función mítica a la perra del filme, esta se transforma en una suerte de personificación de la memoria, quien vuelve la vista hacia atrás y reflexiona sobre el pasado. La perra sirve así como un *lugar de memoria* (véase Nora 1984). En muchas mitologías, no solo la griega, sino también la maya y la nahua, el perro es el guardián del inframundo. Suele acompañar al alma de los difuntos en su camino al inframundo cruzando una suerte de umbral, como un río (Ibid.: 133). La perra juega el rol de acompañante del hijo durante su vida, pero también más allá de la muerte. Parece haber también una conexión espiritual entre la perra y el hijo por la que están ligados sus destinos (y sus dolores), idea comparable con los míticos *nabuales*, “una especie de *alter ego* de la persona” (González Torres 1993: 125).

La mariposa desempeña un rol importante en muchas mitologías por su calidad excepcional de cambiar la forma de su existencia genética – muriéndose la oruga para renacer como mariposa con alas. Este poder transformativo la califica de símbolo universal de la metamorfosis. En muchas mitologías precolombinas se relaciona la mariposa con el alma. Por ejemplo los mayas creían que las almas de los guerreros muertos en las batallas se transformaban en mariposas (véase Mérida Villar 2013). En HP la mariposa cumple esa misma función simbolizando el alma del hijo. El clímax de toda la película se alcanza en el momento en el que Cándida encuentra la mariposa muerta (00:43:50). Recurriendo a este significado mitológico nos damos

cuenta inmediatamente de que se trata de un presagio de la muerte, e igual que Cándida sabemos que su hijo está muerto. Se intensifica su dolor aún más porque no solo se murió este en la guerra físicamente, sino que también se ha transformado su alma en la mariposa, la que incluso ha muerto.

El pájaro tiene para los indígenas del Gran Chaco el don de “visión de la tierra”, de lo que surge el concepto de las aves de augurio (véase Sušnik 1978: 149). Un ejemplo de la literatura guaraní recurriendo también al significado mítico de los pájaros es el poema de los Mak’a “¿Qué dicen los pájaros?” dónde se afirma: “El picaflor informe trae. [...] Muchos blancos vienen, dice el pájaro de mal agüero” (Roa Bastos 1978: 345). En este texto, el pájaro prevé la llegada de los colonizadores y avisa entonces a los indígenas. En HP, al contrario, las aves traen buenas noticias: “Los pájaros están volando, eso anuncia la lluvia” (00:03:46).

7. Conclusión – Una lectura mítica del cine

Este análisis ha mostrado que la película HP apropia y reescribe varios elementos de mitologías indígenas, por lo que se actualizan y se transmiten a nuevas generaciones. Resulta que la aplicación de una narrativa mítica y la incorporación de intertextos míticos transponen a su vez varias funciones de mitos al filme, sobre todo la función de legitimación que reafirma la propia identidad cultural (o pone en cuestión la hegemónica), así como la función de la memoria que permite revisar eventos históricos (traumáticos) y tomar conciencia sobre sus raíces culturales. También es de suma importancia la función narrativa: a través del mito se puede hablar sobre lo indecible (como la muerte) y presentar lo inexplicable (como la desesperación o el trauma de haber perdido un hijo en la guerra). A partir de intertextos y de dualidades que reflejan - por la presencia de lo trascendental, el pasado y los muertos en la vida - la cosmovisión indígena, el filme cuestiona la perspectiva occidental. Deconstruyendo la forma y estética del cine hegemónico, HP aplica una inversión de la función narrativa del mito contando la historia paradójicamente casi sin palabras. Presenta de modo sutil todo lo que existe a pesar de no ser visible o audible: la memoria, la cultura y la voz indígenas silenciadas e invisibles. Provoca de este modo subversivo reflexionar sobre la representación de los pueblos originarios en el cine – en fin, ¿tienen ellos la posibilidad de narrar su historia?

Concluimos con una cita de la directora que describe el trayecto no solo de los protagonistas de HP, sino también de todas aquellas personas que se hallan en una posición subalterna, y asimismo la meta de encontrar nuevas

lecturas de filmes descubriendo las huellas que han dejado la poesía, la sabiduría y la riqueza del legado cultural de los pueblos originarios: “Esta película intenta reflejar lo que todos vivimos: algo tan sencillo y a la vez tan complejo como es salir adelante” (Encina 2007).

Referencia primaria:

Encina, Paz, 2006. *La hamaca paraguaya*. Paraguay [et al.], 73 min.

Referencias bibliográficas:

Assmann, Jan, ²1997. *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

Bareiro Saguier, Rubén, (ed.), 1980. *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bianco, Ana, 2006. “En el Paraguay nos guían los mitos”, en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-4332-2006-11-02.html> [6.5.2015]

Blumenberg, Hans, [1979] 1996. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Burdorf, Dieter/ Schweikle, Günther, (eds.), ³2007. *Metzler Lexikon Literatur*. Begriffe und Definitionen. Stuttgart [et al]: Metzler.

Cadogan, León, 1992. "Ayyu rapyta. Textos míticos de los mbyá-guaraní del Guairá". Asunción: Ed. Bartomeu Melià.

Cerruti Guldberg, Horacio, 2000. “mito”, en: *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*, <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/mito.htm> [6.5.2015]

Chamorro, Graciela, 2004. *Teología guaraní*. Quito: Abya Yala.

Colombres, Adolfo, 2008. *Los guaraníes*. Buenos Aires: Del Sol.

Courthès, Eric, 2008. “Entrevista con Paz Encina”, en: <https://laquimera.wordpress.com/2008/05/16/hamaca-paraguaya/> [3.5.2015]

Cruz Moscoso, María, 2015. “Entidades rescatan 31 lenguas originarias bolivianas”, en: http://www.laprensa.com.bo/diario/entretendencias/cultura/20150829/entidades-rescatan-31-lenguas-originarias_70093_118676.html [3.5.2015]

Derrida, Jacques, 1967. *De la grammatologie*. Paris: Ed. de minuit.

- Dunn, Oliver/ Kelley, James, (eds.), 1991. *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*. University of Oklahoma Press.
- Encina, Paz, 2007. "Sobre *Hamaca Paraguaya*", en:
<http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/paz-encina-escribe-sobre-hamaca-paraguay.html> [3.5.2015]
- Eco, Umberto, 1994. *La isola del giorno prima*. Milano: Bompiani.
- González Torres, Yolotl, 1993. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México [et al]: Larousse.
- Halbwachs, Maurice, 1950. *La mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France.
- Lévi-Strauss, Claude, 1955. "The Structural Study of Myth", en: *The Journal of American Folklore*, 68 (270), 428-444.
- Mérida Villar, Antonio, 2013. "Mitos y creencias sobre mariposas", en:
<https://fotosdeaquiydealla.wordpress.com/2013/02/04/mitos-y-creencias-sobre-mariposas-por-antonio-merida-villar-2/> [2.5.2015]
- Morel, Héctor V./ Dalí Moral, José, 1988. *Diccionario mitológico americano*. Buenos Aires: Kier.
- Nora, Pierre, 1984. *Les lieux de mémoire. 1. La république*. Paris: Gallimard.
- Paz, Octavio, ⁵1984. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Mortiz.
- Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 2013. "Mitos, leyendas y relatos peruanos", en:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL8BE965E325034B28> [3.5.2015]
- Roa Bastos, Augusto, (ed.), 1978. *Las culturas condenadas*. México: Siglo Veintiuno.
- Roa Bastos, Augusto, 1984. "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual". en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10 (19), 7-21.
- Romero, Eva Karene, 2012. "Hamaca Paraguaya (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility", en: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 311-330.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 2008. *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien [et al]: Turia + Kant.
- Sušnik, Branislava, 1978. "El hombre y lo sobrenatural (Gran Chaco)", en: Roa Bastos, op. cit., 136-164.

La asimilación del otro en *Cabeza de Vaca*

Carolina SANABRIA, San José (Costa Rica)

Palabras clave:

cultura – representación – asimilación – indígenas – colonialismo

La conquista de América ha venido constituyéndose en uno de los acontecimientos más problematizados dentro de los estudios interculturales. Como es evidente, éstos se remontan a los primeros contactos de los europeos en el siglo XVI, cuyos testimonios no sólo en textos escritos como cartas, crónicas o diarios, sino en otras fuentes como dibujos, grabados o pinturas permiten dar cuenta de un proceso –histórico, político, ideológico– que forma parte del imaginario prehispánico. Si en el momento de la conquista aquellas prácticas textuales, visuales estaban abocadas a formar parte de la oficialización, cinco décadas más tarde se reelaboran críticamente –reescribiendo con luz como dicen Shohat y Stam (2002: 159)– en el panorama conmemorativo del evento.

1. El texto y la cultura de llegada

Las representaciones de culturas periféricas se inscriben en sistemas que llegan a convertirse en regímenes abocados a discursos colonialistas (Guarné Cabello en Ardèvol / Muntañola 2004: 106). Acontecimientos específicos como el llamado V Centenario del Descubrimiento de América han formado parte de la reactualización de este suceso a la luz de una reflexión crítica. De este modo se gestó una serie de actividades culturales –publicaciones, exposiciones y producciones artísticas en general– de carácter transnacional que suscitaron críticamente la reflexión en torno a las implicaciones del proceso asimilatorio de las culturas indígenas.

Tal y como señala Floeck, la idealización de los grandes conquistadores (todavía existente a principios del siglo XX) deja de ser posible a finales del mismo siglo (2001: 359), con lo que el nuevo panorama propone una visión desmitificada de la conquista. La reciente literatura no sólo se venía sistematizando alrededor de creaciones literarias sino también de las

inscripciones historiográficas y teorizaciones respectivas como la que Seymour Menton denominó como la *nueva novela histórica*¹ (1993). Dada, no obstante, la emergencia, en ese mismo contexto, de otras formas de expresión acordes a nuevos dispositivos como el discurso fílmico, esta categorización podría incorporar lo que bien se podría llamar *el nuevo cine histórico latinoamericano*, de corte revisionista, con un enfoque de política anticolonial, de una estética alternativa a las producciones hegemónicas, abocado a cuestionar el proyecto imperialista.

En el mundo hispánico, una de las estrategias de la desmitificación de la empresa de la conquista consiste en partir de sujetos históricos de la conquista que habían sido elevados a niveles emblemáticos, como Cristóbal Colón, para su deconstrucción posterior en la literatura y el cine. Comprensiblemente no es la única figura: un par de décadas atrás de los actos conmemorativos había ocurrido lo propio con la recuperación fílmica de Lope de Aguirre, miembro de la expedición al sur que zarpó en 1560 en el río Marañón, a lo largo de la cual siguieron una serie de sublevaciones sangrientas de lo que quedó constancia en su famosa carta dirigida al rey Felipe II. Este personaje, vuelto representativo del discurso alternativo y rebelde a la corona, ocupa en los discursos revisionistas, un protagonismo equivalente a otro conquistador de pocas décadas atrás, Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

En concreto, su experiencia estaba contenida en *Naufragios* (1542), un diario escrito de 1527 a 1536 en el primer viaje de la conquista llevado a cabo en los territorios que actualmente corresponden al sur del actual Estados Unidos, de La Florida hasta la costa mexicana del Pacífico. Esta relación, dirigida al entonces rey Carlos I de España y V de Alemania, estaba lejos del tono rebelde y confrontativo de crónicas como la de Aguirre. Sin embargo, los años de extravío donde los conquistadores habían convivido largo tiempo con nativos se asumen como extravío e inscriben, en el nuevo panorama revisionista, a su intendente en la perspectiva del excluido –en última instancia, marginalizado–. Pero el hecho de que en ningún momento de su relato en primera persona haya muestras de separación o cuestionamiento de su función en representación de la corona invalida cualquier correspondencia con crónicas de la llamada decepción, según la tónica de recuperación fílmica

¹ Menton señala como una de las causas del auge de la nueva novela histórica latinoamericana, tanto en sus versiones críticas y canónicas como en las propuestas más ligeras, la proximidad temporal del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (1993: 48-52). La misma causa se puede esgrimir como génesis tanto del cine eurocéntrico que se gestó alrededor de la Conquista de América (las versiones de Hollywood) como del nuevo cine histórico latinoamericano.

de la época². Este dato, especialmente válido para las adaptaciones directas —y en general para cualquier proceso de trasvase—, que enfrenta el texto histórico en relación con la adaptación filmica, evidencia, como dice Eco, el texto de llegada y la cultura en la que se introduce (2009: 25).

Históricamente su protagonista estuvo lejos de conformarse como una figura contestataria³. Pero este dato no se toma en cuenta porque es el punto de partida para propugnar una visión degradada de la civilización europea en tierra incógnita. La experiencia barbárica del hidalgo vasco se ha hecho, no sin antojarse como un empeño forzoso en los intentos de reconstrucción histórica, equivaler a la de Cabeza de Vaca en una amplia variedad de textos de ficción⁴.

2. La escritura filmica

El film *Cabeza de Vaca* recupera la experiencia de un pequeño grupo de conquistadores españoles que sobrevivieron y convivieron con los nativos durante un período de ocho años. La base directa partía de la mencionada relación del Tesorero Mayor de la Expedición de Narváez Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (Juan Diego). El film destaca por la disensión crítica —en virtud de lo cual estrictamente anacrónica— a la autoridad. En última instancia esa disconformidad vendría a ser parte de lo que se elabora a nivel psicológico (y no descriptivo de la crónica) como la sensación de abandono en tierras inhóspitas. De este modo, a lo largo de toda la historia el protagonista se plantea en situación de crisis ante lo que percibe como un doble desamparo casi de tipo existencial: por el Rey y por Dios. Y ése es justamente el terreno

² Con la que contrasta sólo si se mira el proemio de *Naufragios* donde Cabeza de Vaca da cuenta de su servicio a su Majestad y a Dios, por lo que no tiene parangón con la jornada de Aguirre, que sí se trató de una confrontación directa y se asumió, a la luz del espíritu revisionista de la crónica como una manifestación de insubordinación ante un orden impuesto. En su traslado al cine la sangrienta jornada de Francisco Vázquez dio pie a la ensalzada y alucinada *Aguirre o la cólera de Dios* (1972) de Werner Herzog y *El Dorado* (1988) de Carlos Saura, la cual ofrecía una mirada abiertamente crítica al proceso de conquista. Es, en este sentido, una visión equivalente con la del film de Echevarría.

³ Como basta una revisión rápida de su suerte: en un segundo viaje a América, se le condeció el cargo de gobernador de la Isla de Santa Catalina —actualmente territorio de Brasil—.

⁴ Alrededor del cual se han gestado, siempre desde esta óptica reflexiva, producciones literarias sobre la situación invariable del conquistador, entre las que sobresalen *Naufragios de Álvaro Núñez* (1991) de José Sanchis Sinisterra y *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse.

donde se cultiva mejor la asimilación cultural por parte del elemento dominador: tiene que irrumpir un paroxismo que da pie a la circulación de su visión y posición.

En términos propiamente diegéticos, el film de Echevarría parte precisamente de esa situación que contrasta con la grandilocuencia de la epopeya clásica que esas gestas supusieron en América, más cercanas a la perspectiva crítica de la época que se aleja del triunfalismo y plantea la visión de los vencidos. Así, el film establece una paridad entre Cabeza de Vaca y los indígenas esclavizados. Pero como parte de las técnicas de adaptación —que, aun cuando fuera libre como afirman los créditos iniciales, toman distancia con respecto al texto histórico y al género documental que había precedido la trayectoria de su director⁵—, su guionista Guillermo Sheridan afirma haber incorporado el elemento de ficción —“inventar en lugar de documentar” (en Floeck 2001: 370) en virtud de que la historia se concentraba en unos pocos episodios—, lo cual viene a someter al proceso de textualización una figura histórica a partir de la paradoja que este proceso contiene⁶.

La narración se articula a partir de lo que Guido Rings llama el uso metafórico del círculo, el cual tampoco niega su orden temporal (2010: 215). Esta forma de construcción temporal remite directamente a las experiencias interiorizadas del protagonista tal y como se manifiesta en momentos puntuales del film, como la huida de sus captores en la playa que el montaje paralelo sugiere una sujeción inescapable que lo conduce al mismo punto de partida o bien en su trayecto global con respecto a sus compañeros de viaje hacia el final de la película. Este efecto se logra a partir de ese particular manejo del tiempo —más lento en comparación con los otros films de la época sobre la conquista, visible especialmente en los prolongados planos— que lo dotan de una postura contemplativa, de escaso diálogo y de acción dramática dirigida más que todo a lo interno del personaje antes que a los enfrentamientos físicos de las gestas épicas, que en otros films producidos por

⁵ Sobre la cultura indígena contemporánea en México, y sobre fenómenos de sincretismo religioso, como *María Sabina mujer espíritu*, y el documental dedicado al culto del niño Fidencio en el norte del país (Rocco 2006: 10).

⁶ En el sentido en que lo plantea Javier Marías en su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 2008, cuando, refiriéndose a textos históricos como crónicas, historias o autobiografías, sostiene que las figuras históricas a las que se refieren llevan el riesgo de borrarse a no ser de que un literato —o en tal caso, un cineasta, pues ambos trabajan con la misma materia común de la ficción— los recuperen, los imaginen, fantaseen con lo que pudo haber ocurrido. Es la paradoja de la ficción, que desplaza la dimensión histórica —hasta el punto de suplantar y borrar el referente— (2008: 33).

grandes compañías constituyen el pretexto para exhibir las técnicas y efectos por entonces novedosos de la industria cinematográfica. Esta forma de narrar se suma así a la reflexión crítica del proceso de conquista, pero en su afán por establecer una mirada solidaria con los pueblos indígenas *Cabeza de Vaca* no ofrece mayor distancia del planteamiento reductor del otro en films hegemónicos.

3. La construcción del otro

No viene a ser, por tanto, desacertado proponer que el film de Echevarría se inscriba bajo la tónica de los discursos revisionistas que propugnaban el reverso del discurso triunfalista del imperialismo: la inhumanidad de la conquista y colonización a través de la inversión de papeles de ciertos individuos que conducían a la premisa de que “el concepto generalizador de ‘indio’ no existe” (Rings 2010: 214). Tal perspectiva responde a un imaginario que, como señala Rojas Mix, le atribuye al otro “una cantidad de características sociales y físicas [...] destinadas a chocar con la visión del mundo europeo” (1992: 6), de manera tal que necesariamente la construcción de ese otro pasa por la oposición (Guarné Cabello en Ardèvol y Muntañola 2004: 87).

Aquí ese imaginario americano se representa a partir de un recorrido en el que el protagonista se adentra en las profundidades del espacio en un viaje que implica, lo mismo que en la crónica, un desfile de grupos indígenas diversos –en algún caso individualizados– a los que conoce y con los que interactúa. Así las cosas, su trayecto, que no es sólo físico –como ha dicho Rings, se trata sobre todo de un viaje mental (2010: 217) porque está ligado con su conversión como chamán–, hace también a *Cabeza de Vaca* una adaptación que a su modo se inscribe dentro del género de las *road movies*.

3.1. ‘Malacosa’

El inicio de ese primer contacto con un grupo cultural distinto tiene lugar tras una sangrienta refriega, en marabunta caótica de lanzas y de cruces, tras de lo cual Cabeza de Vaca y unos pocos compañeros apresados –en planos cerrados consonantes con el efecto de encierro de las jaulas– son conducidos a lo interno de la selva. Después se le separa y lleva a convivir con un hechicero taciturno (Eli “Chupadera” Machuca) y un nativo contrahecho al que el otro compañero de jornada Andrés Dorantes (Daniel Giménez Cacho) y (más tarde el propio Cabeza de Vaca) había designado como

‘Malacosa’ (José Flores)⁷. A ambos el hidalgo español sirve de arriero, lava y da de comer (Fig 1), y hasta se convierte en motivo de escarnio, en una inversión de la esclavitud de los españoles, aunque este período ofrecerá las posibilidades de su iniciación chamánica.



Fig. 1: Cabeza de Vaca en cautiverio con Malacosa y El hechicero

‘Malacosa’ literaliza al homúnculo o medio-hombre que Mirzoeff pensaba cuando cartografiaba el debate de Valladolid en torno a la pregunta por la asignación o no de la naturaleza humana de los indígenas (2009: 52). Hasta su nombre mismo designa en castellano un mal augurio que la película finalmente desdice con su humanización al final, cuando sale a despedir a Cabeza de Vaca de la aldea. Este personaje que se inscribe en una mitología europea, contempla, como dice Floeck, a esos hombres-monstruos desde Plinio, pasando por Mandeville, hasta los relatos del siglo XVI, que pululan en

⁷ Este personaje forma parte de las estrategias adaptativas en el cine, en este caso conocida como adición, pues está del todo ausente en la crónica. No hay, en *Naufragios*, individuaciones que conduzcan a nombres propios, reales o asignados, de ningún nativo. Los únicos nombres propios referidos al entorno son de puntos geográficos para fines probablemente de ubicación.

las relaciones de viajes a nuevos mundos, y “encarnan la falta de civilización, la inferioridad cultural y la barbarie de sus habitantes” (2001: 373): no en vano a partir de su experiencia se produce la iniciación chamánica que el film potencia de la crónica.

3.2. El pueblo de los hombres azules

Después de haber curado al líder de la tribu al que el hechicero y ‘Malacosa’ habían inutilizado con el fin de propiciar una especie de prueba inicial de Cabeza de Vaca, éste es aclamado en una ceremonia con aullidos y danzas circulares alrededor de la choza y dejado en libertad. Luego de un trayecto por el paisaje desértico, el protagonista es repentinamente apresado por otro grupo indígena violento –el pueblo de los hombres pintados de azul– cuyo poder, a diferencia del grupo anterior, se concentra en las mujeres. Es entonces apresado y atado a uno de los postes dispuestos circularmente con otros cautivos, indígenas procedentes de otro pueblo enemigo y algunos antiguos compañeros, supervivientes de la expedición de Narváez, todos próximos al sacrificio. La secuencia, altamente caótica, reproduce una imagen bárbara del otro, lo que remite al otro polo de la construcción del indígena: el caníbal. Paradójicamente una corta conversación con el antiguo capitán en un estado delirante le permite saber a Cabeza de Vaca que estos conquistadores españoles habían perdido a otros compañeros de la expedición y terminaron comiéndose los unos a los otros. El canibalismo, una de las atribuciones con las que se identificó al indígena americano –según el imaginario de comienzos del siglo XVI que perduraba hasta el siglo XVIII (Rojas Mix 1992: 121)– termina en el film revisionista siendo encarnada por los mismos occidentales.

3.3. El pueblo de las grutas y el de las casas rectangulares

El trayecto que sigue después de la liberación permite así que el protagonista y el resto de cautivos logren liberarse. Pero también implica una nueva puesta a prueba de sus conocimientos chamánicos al salvar la vida a un joven nativo, Araino (Roberto Sosa), herido en el enfrentamiento de los hombres azules por una flecha. Una vez lograda la sanación, todos atraviesan el desierto y llegan al pueblo al que pertenecen los indígenas liberados, que viven en grutas de la montaña y los reciben con gran entusiasmo por el rescate de los suyos.

El trayecto los conduce a otro grupo, que se diferencia del anterior porque llevan sus cuerpos pintados en tonos de terracota y viven en casas rectangulares. A estas alturas, Echevarría construye una estampa de las culturas indígenas bajo los dispositivos del exotismo y la fantasía. La llegada

coincide con la ceremonia de luto por una joven. Cabeza de Vaca interviene de nuevo al realizar un conjuro que mezcla la fe cristiana y la sabiduría chamánica sobre el cuerpo inerte, ante la opinión descreída de sus compañeros, y su éxito permite catapultarlo como chamán. Sin embargo, como atinadamente propone Guarné Cabello, el sueño, el delirio, la fantasía constituyen estrategias representacionales que pueden devenir en elementos de formulación del estereotipo en los regímenes de los sistemas de construcción del otro (en Ardèvol / Muntañola 2004: 106).

3.4. Estebanico

A diferencia de ‘Malacosa’ y de Araino, que llegan a ser individualizados aun cuando sea a partir de una caracterización leve del resto –dada por los planos cerrados y el nombre propio–, Estebanico el Negro es un sujeto histórico, es decir, uno del que figura en el texto de 1542 por su nombre propio (manteniendo aquí también el tropo infantilizador del diminutivo que destaca la inferioridad mental del sojuzgado⁸). La presencia en el film de Estebanico (Gerardo Villarreal), al igual que ‘Malacosa’, viene a evidenciar esa postura, en el plano onomástico, hacia los habitantes de zonas periféricas con nombres que por “impronunciables” eran marcados, igual que los lugares geográficos, como propiedad colonial (Shohat / Stam 2002: 157). De origen africano, este personaje es parte de los esclavos que los conquistadores llevaron a la conquista del Nuevo Mundo y prácticamente en él se ha consumado el proceso de aculturación –como se evidencia por ejemplo en la adopción de una forma lingüística sustitutiva y externa, la lengua–, con la sola excepción de la vestimenta –un taparrabos semejante al de los indígenas– caracterizadora de los esclavos.

El desempeño caracterológico de Estebanico no se aboca a una injerencia en las líneas argumentales de la adaptación, pues aparece, lo mismo que las tribus indígenas, homologado a una parte del escenario exótico –si bien confrontado con aquellos–. No obstante, su incorporación constituye un refuerzo en la crítica del film a la conquista española, como interlocutor silencioso hacia el final de la película, solidarizado con el protagonista cuando escucha fanfarronear a Dorantes. Es así como su sola presencia permite dar cuenta de la domesticación de un otro distinto y previo –en este caso africano– por un colonialismo europeo que se había dado a la tarea de la

⁸ Pero Cabeza de Vaca, en dos de tres ocasiones que se dirige a él –sobre todo al inicio del film–, lo llama “Esteban”, como forma de asumir su diferencia moral con respecto a los otros conquistadores.

conquista de otros espacios y que apuntan a un uso común de sus habitantes: el esclavismo con que el film cierra en el último plano.

3.5. Balance del otro

El recorrido físico y cultural permite el esbozo de una representación de la alteridad –incluyendo la presencia africana– tácitamente reivindicativa. En el film la importancia de esos grupos minoritarios reside en una paradoja, la de que roza los roles secundarios, pues se reducen a una mirada que los plantea como *souvenir* –en condiciones de pobreza, en vinculación con el mundo mágico– y, como ocurre con la dominación ejercida también sobre la conquista y colonización africana, también exótica –como se deduce de los rituales de curación y sacrificio invariablemente acompañados de aullidos, lanzas y danzas alrededor del fuego–.

Mantiene la idea del imaginario colombino de que las poblaciones conquistadas estaban compuestas por sujetos jóvenes –prácticamente no se visualizan mayores–, como forma de aludir al estado edénico de inocencia, cubiertos con taparrabos –a lo sumo con cuerpos pintados–. El tropo adánico, junto con el infantilizado, es una especie de sustrato figurativo dentro del discurso imperial que la película, a pesar de su interés por construir una historia alternativa y crítica, que termina reproduciendo. No deja por tanto de ser un film donde, como señalan Shohat y Stam, “[l]os colonizados son presentados y no como mente, del mismo modo que se ve al mundo colonizado como materia prima y no como elaboración o actividad mental” (2002: 152).

Y es que la pretensión implícitamente reivindicativa de los pueblos indígenas americanos no contiene el desarrollo, como ocurre con el protagonista, de posibilidades de expresividad de esos sujetos alternos⁹. Su inclusión se mueve entre el estrépito de voces corales de una población armada con instrumentos desconocidos (lanzas y flechas) y el mutismo del buen salvaje, colorido e inofensivo. Quedan reducidos a roles prácticamente de extras, casi como parte del paisaje, ante la óptica colonizadora desde donde

⁹ No se desarrollan escenas expresivas que permitan trascender la imagen del indígena como parte del paisaje. Lo reafirma el mutismo, por ejemplo, del hechicero. Aun así hay un momento puntual excepcional en la secuencia en la que Cabeza de Vaca abandona la aldea donde se gestó su iniciación. Desde un plano de conjunto, ‘Malacosa’ sale a verlo partir. Una última fotografía de esa secuencia procede a un cambio de plano, que fotografía un acercamiento a su rostro, lo que sutilmente marca el entumecimiento de sus ojos, mientras una banda sonora contribuye a dotar de elocuencia o dramatismo carente de sensiblería.

se focaliza la historia y se refuerza en la representación. A lo sumo el film logra proponer “una aproximación afectiva creciente del español al mundo cultural americano” (Floek 2001: 363), pero no alcanza a superar el plano de la empatía o la compasión –como hacia el final, cuando el protagonista contempla al indígena enjaulado o llora impotente ante el cuerpo de Araino–, por más que se adscriba a una base de revisión crítica.

4. El protagonista: el conquistador híbrido

El hilo conductor del film está dado por el protagonista Cabeza de Vaca en su proceso de hibridación que sugiere la génesis de una conciencia americana indigenista¹⁰. En su trayecto se opera un proceso que la crónica refiere como curación y que el film explota como inmersión cultural en las prácticas rituales. Así queda expuesto en la sanación de los indígenas hasta el milagro de la joven, bajo la propuesta de un sincretismo cultural que se visibiliza en su atuendo cada vez más mimético al entorno y estados de trance. Integra signos cristianos –los fragmentos del Ave María que pronuncia en latín, la cruz que cuelga en su cuello– con otros del mundo indígena como la piedra –que en la crónica es caliente y se hace mover por el estómago para sanar (Núñez [1540] 2000: 45)– que hace recorrer por el cuerpo inerte, y las frases en lengua no cristiana, lo cual evoca el bagaje adquirido¹¹.

Ello plantea una confrontación entre el catolicismo originario y el chamanismo americano, de la cual el personaje –no el sujeto histórico– adquiriría un carácter, según Echevarría, subversivo si se tiene en cuenta que la posterior colonización de América supuso, como sostiene Mirzoeff, un ataque a la imagen como ídolo (2009: 52) y modificado de la empresa económica en busca del oro que se conserva en la crónica. Pero a lo recóndito del personaje la experiencia destaca el carácter híbrido de cosmovisiones, de integración cómoda que se produce sin enfrentamientos internos entre sí.

¹⁰ Desde 1982 el director se había visto atraído por el fenómeno de la hibridación en soldados de la conquista que, bajo la presión de las culturas indígenas con las que habían convivido tras sus capturas, habían rehusado a su liberación, como ocurrió con Gonzalo Guerrero. Echevarría quiso entonces dirigir una película sobre este conquistador, según refiere Floek, pero a instancias de un funcionario de IMCINE, la escritura del guión trazó la vivencia de Cabeza de Vaca a partir del boceto del retrato de Guerrero, pero manteniendo la estructura general del personaje (2001: 367).

¹¹ En ese sentido, el film interpone el cuestionamiento de una de las herramientas más eficaces del expansionismo europeo: la medicina occidental (Pratt 2010: 163), como recurso de las espiritualidades materializadas en fuerzas divinas.

De este modo, hacia los acontecimientos próximos al desenlace del film, en la llegada al pueblo de las casas rectangulares, Cabeza de Vaca se consolida como líder espiritual dentro del Nuevo Mundo. Aclamado en su primera sanación por la muchedumbre de su líder afectado por el mal de ojo y respaldado por el sucesivo éxito de las curaciones, termina adoptando una actitud, postura y atuendos distintos de la inicial de soldado: con la cabeza pintada de barro, se mueve como el elegido, vestido con una suerte de túnica de pieles con cayado y hasta se hace acompañar de una niña (Fig 2), lo que deja ver cierta inflexión a las convenciones iconográficas de la tradición neorrealista en el cine religioso que presentaba al líder (Jesucristo) como un mito épico-lírico popular (Gubern 2005: 109). Lo que llama la atención es que aquí el elegido es un extranjero abanderado de la civilización cuya búsqueda, última instancia, se aboca al dominio cultural¹² –bajo formas distintas: la evangelización, la lengua, cuando no la muerte–.



Fig. 2: Cabeza de Vaca como el elegido

¹² Es casi una constante que la convivencia con otras comunidades indígenas genere afinidades, como se narra en films como *A Man Called Horse* (1970) de Elliot Silverstein, donde un aristócrata inglés es capturado por una tribu de indios *crows* con los que, tras una larga convivencia, termina convertido en cabecilla. Una situación parecida se repite en *Dances With Wolves* (1990) de Kevin Coster sobre un soldado de la guerra de secesión americana que termina conviviendo con una tribu sioux y ganándose respetos mutuos y ejerciendo un papel de liderazgo.

En este sentido Cabeza de Vaca se aleja del personaje histórico y se concibe como una variante del tópico de heroización narrativa, idónea en la literatura y el medio cinematográfico –donde el tema de lo indígena no interesa *per se*, sino como trasfondo a lo que le sucede al protagonista occidental–. El hecho de que tenga alcances como líder no deja de implicar la existencia de ribetes étnicos deterministas e ideologizantes, de supremacía, paradójicamente, del occidental sobre el otro.

Sin embargo, consonante con la inadaptación del héroe a su grupo original, una vez reintegrado, se le denigra: su autoridad es desconocida, confundido por su aspecto y designado por sus mismos compañeros como loco, en suma, el héroe incomprendido¹³. Por eso el film plantea su reincorporación con los conquistadores como una empresa fracasada, puesto que el protagonista no llega a encajar en su espacio anterior. “¿Esto... tú eres España?”, pregunta entre irónico y aturdido al oficial y a otro soldado que se disponen espacialmente en situación frontal, del otro lado de un profundo surco en la tierra como forma de subrayar la separación ideológica e impugnar el proyecto mismo de conquista. Este cuestionamiento replantea su crisis y acentúa su soledad¹⁴ –la del español sometido a un proceso de hibridación, no la de los otros descentrados–.

La focalización en esta figura del conquistador en suma apunta a que la problematización legítima es la suya –en su proceso de hibridación–, hacia el cual se apela la identificación con el público receptor, que en este caso es el espectador que mira lo mismo a través de los ojos del protagonista, el “veedor” de la *anticonquista* de Pratt ejercida por “[e]l sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo: aquel cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen” (2010: 35), aun cuando, como en este caso, se vuelque en contra de su empresa y lo constituya en una preconciencia criolla, preindependentista, si se quiere.

¹³ Esta elaborada psicologización del personaje, sin relación necesariamente directa con respecto al personaje histórico, lleva a recordar lo mencionado antes con respecto al alto grado de invención paradójica que permite la ficción en relación con la historia.

¹⁴ Posterior tematización constante y abundante se desarrollará en los estudios y ficciones latinoamericanas. En la siguiente y penúltima secuencia, otro de los acompañantes perdidos, Dorantes, refuerza ante la tropa los motivos económicos y los mitos fabuladores del exotismo –mujeres de tres tetas, ciudades de oro macizo, la fuente de la eterna juventud– desde un relato completamente falseado. Su vestimenta, como soldado español, reafirma su reincorporación y al mismo tiempo contrasta con los taparrabos que sigue manteniendo Cabeza de Vaca.

El último plano supone la absorción del protagonista en el grupo dominante en una elocuente imagen de rica plasticidad y tintes casi surrealistas. El sincretismo postulado a lo largo del film y encarnado en *Cabeza de Vaca* se desplaza a una dimensión mayor que estiliza el destino inevitable de la evolución de los pueblos en la religión autocrática que finalmente se impone. No hay palabras, ni siquiera personajes, es sólo el plano general de un espacio desértico que fotografía a una cincuentena de indígenas esclavizados mientras cargan una enorme cruz metálica para la construcción de la catedral (Fig 3). El grupo marcha al son del compás que repiquetea un tamborilero, pero la tormenta que se avecina en el cielo anuncia los rayos que terminan sobreimponiéndose al sonido del instrumento. *Aplastan* el ritmo marcial al tiempo que fungen también como anticipación del corte siguiente al fundido en negro que con que se clausura la película y que da paso a los créditos finales. Es como si fuera una forma de recordar al espectador que sobre la voluntad y fuerza de los hombres tiene mayor peso la fuerza de la naturaleza.



Fig. 3: Gran plano general de la cruz

5. Cierre

En *Cabeza de Vaca* la hibridación se produce a partir del elemento espiritual con el mundo indígena. Sin embargo, se trata de un rasgo que no deja de formar parte de una construcción estereotípica del otro que, a pesar de intentar cartografiar la diversidad, no se diferencia sustancialmente de la representación indígena reproducida en otros productos cinematográficos hegemónicos, lo que plantea de primera entrada que los reduccionismos no son exclusivos de las perspectivas ideológicas dominantes u oficializadas.

Lo que a nivel discursivo resulta interesante es que, en una reelaboración con participación americana, las representaciones indígenas destacadas a partir de la pluralidad, aparezcan reducidas al más puro exotismo –de paisaje, de escenario, de magia, manteniendo buena parte de los clisés reductibles a los polos del caníbal (la amenaza, la violencia) y el buen salvaje (pacifismo y exotismo), asimilados por igual al mismo entorno incivilizado pero domesticable, aun bajo fuerza. Funcionan como escenario de fondo que le permite al protagonista –occidental, blanco, varón– alcanzar una evolución personal aun para renegar de la oficialidad porque es parte de las narrativas cinematográficas heroicas: una posición que al final de cuentas no supera el eje polarizante de los discursos de la conquista. Así que por más que el film se sitúe en la línea del revisionismo crítico, reluce la imposibilidad de aprehensión del mundo indígena, homogéneo en la diversidad de los diferentes pueblos que se suceden pero sólo superficialmente.

Factores inherentes al destinatario –como la fenomenología del medio, así como el público de llegada imponen una perspectiva occidentalizada– restringen la posibilidad de lograr una visión distinta de las culturas indígenas. Esto es, asienta la duda de la eficacia o validez en la representabilidad del *otro* desde procedimientos y medios pensados para la expresión filmica de otra realidad, pudiendo hasta incidir en su eventual desnaturalización¹⁵.

¹⁵ Se trata de la idea popularizada por McLuhan de que el medio es el mensaje. Pero Junichirō Tanizaki, otra presencia descentrada de Occidente, lo plantea más sugestiva e interculturalmente en *El elogio de la sombra*. Es un ensayo de estética en donde se refiere al carácter determinante de los medios e instrumentos de entretenimiento en una civilización que, trasladada a otra como la oriental se manifiestan como préstamos ajenos, se evidencian adaptados a las necesidades culturales del lugar donde surge: “Veamos por ejemplo nuestro cine: difiere del americano tanto como del francés o del alemán, por los juegos de sombras, por el valor de los contrastes [...] Ahora bien, utilizamos los mismos aparatos, los mismos reveladores químicos, las mismas películas; suponiendo que hubiéramos elaborado una técnica fotográfica totalmente nuestra podríamos

Fuentes de referencia

Primarias

Echevarría, Nicolás, 1991. *Cabeza de Vaca*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Televisión Española (TVE), color, 112 min.
Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, [1540] (2000). *Naufragios*. Elaleph.com, en: <http://educ.ar> [02.01.2015].

Secundarias

- Eco, Umberto, 2009. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Floek, Wilfried, 2001. “El conquistador como tránsfuga cultural en la película *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría”, en: *Anales de la literatura contemporánea*, Vol. 26 (1), 357-381.
- Guarné Cabello, Blai, 2004. “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación”, en: Ardèvol, Elisenda / Muntañola, Nora (coords). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.
- Gubern, Román, [1989] 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Mariás, Javier, 2008. “Sobre la dificultad de contar”, *Discurso leído en su recepción pública*, Real Academia Española, Madrid.
- Menton, Seymour, 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, Nicholas, 2009. *An Introduction to Visual Culture*. 2nd Ed. USA & Canada: Routledge.
- Pratt, Mary Louise, 2010. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rings, Guido, 2010. *La conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánico contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.
- Rocco, Alessandro, 2006. “El sueño del chamán: análisis del film *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan”, en: http://www.academia.edu/2284934/El_sue%C3%B1o_del_Cham%C3%A1n_analisis_del_film_cabeza_de_vaca_de_Nicolas_Echevarria [03.04.2015]
- Rojas Mix, Miguel, 1992. *América imaginaria*. Barcelona: Lumen.

preguntarnos si no se habría adaptado mejor a nuestro color de piel, a nuestro aspecto, a nuestro clima y a nuestras costumbres [...] Por haber acogido esos aparatos hemos tenido que desnaturalizar nuestro arte” (2010: 26-27).

- Sanabria, Carolina, 2014. “La zona de contacto en *Cabeza de Vaca*”, en: *RevistArquis, Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 1, No. 5, 1-9.
- Shohat, Ella / Stam, Robert [1994] 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Tanizaki, Junichirō, 2010. *El elogio de la sombra*. 26ª Ed. Madrid: Siruela.
- Valverde, César, 1999. “Del relato a la pantalla: la alteridad en *Cabeza de Vaca*”, en: *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XXIII (3), 59-63.

‘Cuando el ruido se hace discurso.’ Los medios indígenas y las geopolíticas del conocimiento.

Freya SCHIWY, Riverside (CA)

Palabras clave:

video indígena, medios indígenas, decolonización, colonialidad del poder, Ukamau, CEFREC, CAIB, THOA, Sistema Plurinacional de Comunicación, pedagogía, academia

En 1993 Antonio Alberto Castillo y Daniel Piñacué de la Fundación Sol y Tierra, Programa de Comunicación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) expresaron que “la comunicación para nosotros es más que una grabación visual de cosas interesantes; es un proceso que avanza nuestro conocimiento y la comprensión de nuestros problemas y sus soluciones. Para nosotros, la comunicación no yace en las cámaras o los proyectores sino en las ideas que cada día se piensan en las comunidades y organizaciones indígenas” (citado en Rodríguez 2012: 189).¹ Los videastas agregaron que “nos capacitamos en primer lugar como técnicos, aprendimos como usar las cámaras y los micrófonos. Pero nos dimos cuenta que esto no era suficiente, que lo que importa más es la facilitación del diálogo, ayudar a que nuevas ideas emerjan en una comunidad” (194). El video indígena aquí se conceptualiza como parte de un proceso de comunicación amplio, un proceso que implica la investigación, el aprendizaje y el intercambio de ideas y opiniones, o sea, la discusión crítica. Llama la atención además el énfasis en lo colectivo, la reiteración del “nosotros”, del plural de las “comunidades” y “organizaciones.” Aquí el pensar se entiende no como una meditación individual sino más bien como un proceso desde siempre interactivo en y entre grupos. El nosotros también señala puntos de vista particulares, éstos que se articulan desde las experiencias en las comunidades indígenas a cambio de aquellos que surgen de parte de la sociedad nacional o de las organizaciones de desarrollo internacional. Al mismo tiempo se afirma este proceso del pensar como vinculado a la tecnología audiovisual, medio inicialmente externo a las comunidades. En esta conceptualización el pensar no se arraiga en ninguna insularidad pero sí, al cuestionar la objetividad del

¹ Las traducciones del inglés al español son más a menos que se anote el caso contrario.

conocimiento, se reconoce que cualquier investigación siempre surge de puntos de vista particulares. En este contexto, los videastas afirman la necesidad de elaborar nuevas ideas en un proceso continuo de discusión en sus comunidades y organizaciones.

Más recientemente, los comunicadores del Sistema Plurinacional de Bolivia expresan similarmente que su trabajo (por escrito, radio, video, televisión comunitaria y nacional) tiene como propósito

construir un sistema propio de comunicación plurinacional, intracultural, intercultural, plurilingüe, comunitario, como pilar fundamental para el fortalecimiento de la identidad sin discriminación, con respeto y unidad y de acuerdo a la cosmovisión de los pueblos y naciones indígenas originarios campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas, a través de la participación, apropiación y el empoderamiento comunicacional *en una perspectiva de transformación social, política, económica y cultural para vivir bien y con dignidad.*” Agencia Plurinacional de Comunicación en

<http://www.apcbolivia.org/inf/mision-vision-objetivos.aspx> [8 de abril, 2014] (énfasis mío, f.s.).

Igual que en la Colombia de 1993, en la Bolivia de 2014 los activistas de medios indígenas sostienen que, la comunicación mediatizada es un espacio donde se genera y se difunde conocimiento y que este conocimiento se genera al servicio de los pueblos originarios indígenas y multi-étnicos. Fundado en 1996 como “Plan Nacional de Comunicación Audiovisual de los Pueblos Indígenas Originarios,” el Sistema Nacional de Comunicación afirma después de casi veinte años de producción y difusión multimedia e intercultural la importancia de la comunicación inter e intra-cultural para generar transformaciones sociales, económicas y políticas. Desde Bolivia y frente a las necropolíticas del capitalismo global, los medios indígenas proponen los conceptos-prácticas del “vivir bien” y de la “dignidad.”

La significancia de estas aserciones por parte de los activas acerca del aspecto epistémico de los medios indígenas no se debería subestimar. No se trata sólo de una afirmación de la sobrevivencia étnica-cultural. Los medios de comunicación en manos de las organizaciones, comunidades, y activistas indígenas conducen a un cambio paradigmático en las relaciones del conocimiento y poder. El lazo entre saber y poder no se comprenden en un sentido foucaultiano como cambio de dispositivos en la modernidad europea. Más bien se descentralizan las lógicas del saber y poder que surgen de las

relaciones políticas y económicas coloniales las cuales fueron acompañadas de una vasta producción de textos, descripciones, análisis y teorizaciones, en su gran mayoría desde la perspectiva dominante europea y con una clara asignación de partes y papeles en la maquinaria epistémica geopolítica. En otras palabras, la comunicación indígena desplaza la epistemología de la colonialidad del poder, interrumpe y cuestiona la vigencia de la compleja interrelación de discursos y prácticas acerca de subjetividades y geopolíticas que han justificado la supremacía del Norte europeo y anglo-sajón, masculino, heteronormativo y capitalista. Los activistas de medios indígenas asumen frente a este legado una posición de igualdad en el saber y el hablar.

Estas no son intervenciones subalternas en el ámbito hegemónico, intervenciones que se dejarían realizar sólo a costo de una cierta pérdida de significado como había señalado Gayatri Spivak ya hace casi treinta años. Tampoco son comprensibles en términos de una contribución a la (contra)esfera pública. No crean la opinión pública que presione un estado democrático liberal, sino más bien forman parte de un proceso de descolonización más profundo, donde la ocupación del estado (en el caso boliviano) puede ser importante pero no es determinante (Schiwy 2011). Más bien son intervenciones radicales, basadas en el acto de llegar a asumir la capacidad intelectual que se dirige en primer lugar hacia otros iguales. En otras palabras, los medios indígenas contribuyen a una subjetivización política-epistémica en el sentido de Jacques Rancière. Crean momentos cuando “los que no tienen parte” se hacen presentes. La comunicación intercultural indígena “makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise; it makes understood as discourse what was once only heard as noise (Rancière [1995] 1999: 30).” El discurso que los medios indígenas hacen escuchable en este sentido no constituye un agregado o una acomodación de otra parte más que se sume a un todo, sino que interrumpen, desajustan el orden dado, forman un disensus que cae como una gota de lluvia en un lago, creando nuevos círculos de comunicación que se expanden y se sobreponen, generando nuevas redes de intercambio y valorizaciones de información, perspectivas, formas y fuentes de conocimiento con el propósito de desarrollar alternativas definiciones y tecnologías del vivir bien. Para Wilson y Stewart el actual acceso indígena a los medios y el control sobre sus representaciones “ya significan la soberanía cultural y política” (Wilson y Stewart 2008: 5).

Pero la epistemología indígena siempre desborda también los límites de su audiencia preferida. Al participar en festivales internacionales del cine y video indígena y al cruzar caminos con la investigación académica

interdisciplinaria, el video indígena entra, o directamente o acompañado de la producción crítica, en un espacio de contacto cargado de los legados coloniales. El espacio universitario sigue privilegiando métodos y perspectivas eurocéntricos y en muchas partes se desprecia el conocimiento generado de otras maneras o se lo condena a mera relevancia local. En los peores casos este conocimiento crítico académico sirve para prolongar el etnocidio, la explotación, destrucción o expropiación de tierras y territorios indígenas. Como resume la investigadora maorí Linda Tuhiwai Smith: “la palabra ‘investigación’ es probablemente una de las palabrotas más sucias en el vocabulario del mundo indígena” (Smith 2002: 1). Frente a este legado, ¿cómo fomentar una investigación y pedagogía decolonial acerca de los medios indígenas?

Los estudios de medios indígenas constituyen un campo todavía emergente con aportes desde varias disciplinas. Entre ellas, la teoría cultural y los estudios del cine; la antropología crítica de sus propios orígenes colonialistas; los estudios de comunicación; los estudios de la geografía cultural; y los mismos practicantes. A pesar de sus aproximaciones disciplinarias diversas, los estudios de medios indígenas se caracterizan en su mayoría por la voluntad de crear una investigación comprometida. Para la antropología visual esto implica un doble enfoque. Por un lado, colaborar con los activistas de medios durante el trabajo de campo, por el otro, reflexionar sobre la práctica social de los medios indígenas en publicaciones académicas y en la enseñanza universitaria. En el ámbito académico de publicación y pedagogía muchas veces se privilegian representaciones enfocadas en las preocupaciones y dudas personales de los mismos investigadores, sus narrativas de contactar y colaborar con miembros individuales de comunidades indígenas y/o sus colectivos de medios. Predomina la preocupación con la identidad cultural, la hibridez y las tensiones que surgen en la colaboración entre indígenas y no-indígenas, pero también se documenta con optimismo el impacto que ya lograron los medios indígenas.²

Otros como Juan Francisco Salazar y Amalia Córdova incitan a seguir líneas de interrogación enfocadas en la historia del cine y la crítica del eurocentrismo. Sugieren que “el video indígena en Latinoamérica se deja caracterizar como medios imperfectos que responden de manera constructiva a las llamadas de des-pensar el eurocentrismo implícito en muchas de las

² Ver por ejemplo los ensayos compilados en Wilson y Stewart (2008) o el estudio detallado y perspicaz de Erika Cusi Wortham (2013) sobre los medios indígenas en México.

industrias culturales y creativas latinoamericanas” (2008: 41). Los autores insisten que los medios indígenas [de radio, audiovisuales y digitales] tienen que ser comprendidos y contextualizados en términos de los procesos complejos de activismo cultural, “inclusive los nuevos y amplios procesos de resurgimiento étnico en la región” (55). La referencia a los medios indígenas en Latinoamérica como “medios imperfectos” recuerda, además de la crítica política del eurocentrismo de parte de los movimientos sociales indígenas, un antecedente político muchas veces subestimado en los estudios de los medios indígenas: el tercer cine, al cual el cineasta cubano Julio García Espinosa (1969 [1988]) había llamado un “cine imperfecto.”

Sin duda, sobresalen las continuidades entre el cine testimonial y anti-colonial de los años sesenta del siglo pasado y el video indígena en VHS y digital actual. Acierta David Wood que la noción de una simple transición “se basa en una omisión problemática de la colaboración práctica, metodológica, política y estética entre los profesionales indígenas y mestizos que marca, con frecuencia, la producción en, con, y sobre las comunidades indígenas por lo menos desde los inicios de la década de los setenta” (Wood 2010: 154). Estudiar los medios indígenas en relación con el tercer cine revela una transformación paulatina en las relaciones entre cineastas y los sujetos delante de la cámara. En el caso de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, la presión de los actores quechuas y del público quechua-aymara llevan entre 1969 (*Yamar Mallku/La Sangre del Condor*) y 1971 (*El Coraje del Pueblo*) a un cambio profundo en la realización, temática, y estética cinematográfica. Del guión escrito al diálogo improvisado, del experimentalismo en la estructura de la trama y la banda sonora al sonido directo y la narración cronológica, del enfoque en el individuo al plano secuencia de larga duración donde los sujetos desenvuelven la recreación de una historia de masacras traumáticas, y del plano final que incita a la revolución armada en *Yamar Mallku* al plano final en *El Coraje* de la manifestación colectiva, obstinada, sorprendentemente esperanzada que apunta hacia transformaciones futuras más pacíficas pero también más profundas, todavía casi imprevisibles en 1971.

La producción audiovisual sigue siendo expresión de disputas y negociaciones sobre las jerarquías del conocimiento, el papel del intelectual, cómo concebir la relación entre racismo y sistema económico y cómo definir y acomodar los métodos que pueden avanzar el cambio social.³ En el contexto latinoamericano, la Coordinadora Latinoamericana del Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) formada en el 1985 es un lugar ejemplar

³ Ver Wood (2010); Himpele (2007); Zamorano Villareal (s.p.); Schiwy 2009).

de la convergencia entre activistas de medios militantes de diferentes generaciones. Alexandra Halkin, fundadora del Chiapas Media Project/Promedios que colabora con las comunidades autónomas rebeldes de Chiapas se hace parte de CLACPI a manera que progresa el trabajo de Promedios. Se junta a otros miembros como Marta Rodríguez quien había colaborado con Jorge Silva en la producción de películas en 16 mm, hechas en colaboración con comunidades de trabajadores marginalizados, indígenas y campesinos durante los sesenta y setenta en Colombia. Iván Sanjinés, otro miembro de CLACPI, es hijo de Jorge Sanjinés (realizador de las películas destacadas del Grupo Ukamau). Iván Sanjinés también es fundador y director de CEFREC e integrante del Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originaria Intercultural de Bolivia.⁴ Sin duda, CLACPI viene jugando un papel clave al alimentar y vincular los diversos procesos de acceso indígena originario a los medios audiovisuales, particularmente el video en VHS y digital. Organiza talleres de capacitación y producción, festivales internacionales que toman formatos cada vez más descentralizados para llevar las producciones audiovisuales no sólo a las audiencias urbanas sino también a comunidades rurales y alejadas para fomentar verdaderas experiencias de intercambio y contacto pan-indígenas (Schiwy 2009). El activismo de medios actual corresponde sin duda a una militancia reconcebida. La vía armada ya no es el método de cambio social que promete éxito y la descolonización ya pocas veces se concibe como expulsión de la capa dominante. Crear un mundo más justo es más bien un reto abierto cuyo método implica centralmente un cambio en el pensar y actuar cotidiano. El hacer, ensayar y evaluar en y a través de los medios indígenas reúne a sujetos diversos e irradia hacia otros y otras que se inspiran en los esfuerzos de crear autonomía indígena, sea en los ayllus y cabildos de Bolivia o en las comunidades y territorios autónomos del sur de México.

Seguir las pistas sugeridas por Salazar y Córdova que nos dirigen hacia “los nuevos y amplios procesos de resurgimiento étnico en la región” (op. cit.), nos lleva también a ampliar la comprensión de lo que son los medios indígenas. Los medios indígenas originarios incluyen además del cine y video el internet, el cuento, la historia oral, las interpretaciones de documentos legales, la producción de folletos, radio debates, radionovela, el cine minero. Aún más, el activismo de medios remonta hasta los inicios de la resistencia

⁴ Ver Himpele (2007) y Schiwy (2009) para estudios más detallados de los vínculos entre el video indígena boliviano y el tercer cine. Para una comparación entre Bolivia y Colombia ver la disertación de David Wood (2005).

anti-colonial. Ya en el siglo XVI varios escritores indígenas originarios incidieron en la producción de crónicas y relatos destinados a la corona española con intención de contrarrestar las representaciones oficiales y de negociar mejores condiciones de vida para los pueblos originarios. Khipus, códices, tejidos, y canastería sobreviven como medios de representación cultural y de memoria política. Danzas, rituales, pintura siguen vigentes como medios de enunciación. A fines del siglo pasado emergen escritores como Fausto Reynaga y el testimonio (literario) que circula a veces al nivel local o nacional y en otros casos al nivel internacional. Si es cierto, como resume Walter Mignolo, que “el pensar y hacer decolonial emergían y se desplegaban a partir del siglo XVI como respuestas a la propensión opresiva e imperial de los ideales modernos europeos que se proyectaban y se ejecutaban en el mundo no-europeo” (Mignolo 2011: 3),⁵ el continuo proceso político de luchas por la tierra, el mantener y transmitir memorias y el actuar cotidiano implican múltiples estrategias de resistir y contrarrestar las representaciones e ideologías dominantes que remontan hasta las primeras narrativas de la época colonial. En muchos casos estos contra-discursos apuntan, como el trabajo del Sistema Plurinacional de Comunicación, hacia transformaciones socio-políticas muy profundas. Sus ámbitos de intervención epistémica son de multi-sitio: inciden a través de redes autónomas y en zonas hegemónicas, inclusive la academia.

Otro ejemplo clave que pocas veces se ha considerado, es la investigación y diseminación multimedia del Taller de Historia Oral Andina (THOA). Tomar en cuenta el THOA ayuda a entender el impacto y la variedad de los medios indígenas, inclusive su trasfondo histórico y resalta la dimensión epistémica de la soberanía visual que buscan establecer los medios indígenas. El THOA, comienza a principios de los ochenta un proceso de investigación basado en la recuperación de los cuentos y mitos de la historia oral. Los egresados universitarios vuelven a sus comunidades de origen, conducen entrevistas y descubren la existencia de una memoria política. Como sostienen Silvia Rivera Cusicanqui y THOA este trabajo marca el desarrollo de una lucha por un liderazgo (de análisis) dialógico y compartido en el cual, “los propios aymaras sondan vínculos con intelectuales no-aymaras, eligen sus potenciales aliados e invierten así una larga tendencia de manipulación entre indios y criollos” (Silvia Rivera Cusicanqui y THOA 1991:

⁵ Los reportes, crónicas, y cartas que justificaban y resistían la conquista de las Américas iluminan la dificultad de comunicar en contextos permeados de relaciones de desigualdad, la apropiación y el hablar a través de géneros y convenciones establecidos.

57). Insisten que la investigación nunca es neutra y que el trabajo del THOA se compromete a devolver lo que se descubre para el beneficio de las comunidades en las ciudades y pueblos del altiplano boliviano (58). Como bien mostró la crítica literaria Marcia Stephenson (2002) en un artículo sobre la contra-esfera pública en Bolivia, el THOA difundía los resultados de la historia oral por medio de publicaciones bilingües y de bajo costo y a través de la radio comunitaria con la transmisión de radionovelas y reportes en estaciones rurales y urbanas. También se produjo un breve serie de video cortos, entre ellos *Wut Walanti, lo irreparable* (Dir. Silvia Rivera Cusicanqui 1993), una docuficción de 18 minutos en la cual el escultor aymara, Víctor Zapata, crea una serpiente (Katari), símbolo del movimiento aymara por la autodeterminación a la vez que comenta las consecuencias de la masacre de Todos Santos a manos del Coronel Natush Bush y su golpe de estado en 1976 para el pueblo aymara.

La investigación de los egresados universitarios aymaras del THOA sobre la memoria política en el altiplano boliviano y su difusión entre sus comunidades de origen tenía implicaciones significativas. La historia oral permitía entender la historia de los pueblos originarios de una manera distinta a la historiografía nacional dominante. El discurso académico oficial acertaba que la conquista y la colonización habían sido exitosas, que la resistencia anti-colonial se reducía a levantamientos y rebeliones aislados e irracionales y que los pueblos originarios están en vía de incorporarse al diseño de una nación mestiza occidental. El THOA en cambio revelaba la existencia de una memoria política de continuas luchas por la tierra y el territorio, una conciencia cultural y en este sentido una historia de la sobrevivencia cultural y de la resistencia exitosa contra el colonialismo.⁶ El THOA articula una intervención social y epistémica decolonial. Por un lado, interviene en el campo académico; desafía el campo de la historiografía y sus métodos de investigación al reconceptualizar la historia aymara como una sobrevivencia exitosa en base de una lucha insistente contra las formas de opresión y explotación en vez de un proceso de colonización acabado. La memoria política de individuos y comunidades adquiere aquí una gran importancia metodológica y teórica para la conceptualización de la historia como experiencia heterogénea donde la memoria disidente presenta un recurso para imaginar la transformación socio-política. Por el otro lado y quizás más significativo, la entrega de los resultados de la investigación del THOA a las comunidades aymaras contribuye a la creación del movimiento social para la

⁶ Ver también Rivera Cusicanqui (1991) y Hurtado.

reconstrucción del ayllu. En base de esta memoria política, se comienza en la década de los noventa a reconstruir formas de gobierno, justicia, y comunicación en un sistema de democracia de ayllu (Choque Quispe y Mamani 2003). Lleva a la formación de CONAMAQ (Consejo Nacional de los Ayllus y Markas del Qullasuyu) y el sistema de gobierno re-construido viene a servir de modelo para las negociaciones durante la Asamblea Constituyente entre 2006 y 2009 (Schiwy 2011). CONAMAQ forma parte del movimiento social amplio que permite la elección de Evo Morales como presidente de Bolivia en 2005.

El Plan Nacional (ahora Sistema Plurinacional) de Comunicación Indígena Originaria Intercultural acordado entre CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica, dirigido por Iván Sanjinés), CAIB (Comunicadores Audiovisuales Indígenas Originarios de Bolivia) y las principales organizaciones étnicas sociales y sindicales llega también a contar con el apoyo de CONAMAQ. Cuenta con colaboradores como el actor aymara Reynaldo Yujra, el hijo de mineros Franklin Gutiérrez, varios cineastas independientes asociados con la izquierda política, y expertos técnicos en su mayoría migrantes aymaras a la ciudad de La Paz. CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia) reúne a los activistas de medios indígenas provenientes de diversos pueblos y comunidades, como Marcelina Cárdenas, Jesús Tapia, Marcelino Pinto, entre otros. Apoyan las organizaciones políticas campesinas (de origen aymara y quechua) e indígenas (CIDOB), que a su vez, particularmente en el caso de la CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, constituida el 26 de junio 1979) llevan décadas de debates con la izquierda marxista.⁷

La producción audiovisual multilingüe y la distribución intercultural rural que el Plan Nacional comienza a facilitar se independizan del requisito del alfabetismo y llegan a ser multilingüe; contribuyen a la descolonización de las relaciones entre pueblos indígenas de la Amazonía y pueblos originarios del altiplano. Se amplía la base y la conexión con las organizaciones políticas sociales existentes en el país al crear una red intercultural de comunicación entre diversos pueblos indígenas y originarios que sigue desarrollando prácticas de distribución descentralizadas y extiende cada vez más la participación e iniciativa indígena originaria en la producción del video y otros medios de comunicación (radio, televisión comunitaria, página web). A través

⁷ Ver Zamorano Villareal (s.p.) y también las contribuciones compiladas en *Historia, Coyuntura* (2010).

de esta red se mantienen diálogos y debates sobre la comunicación intercultural, los procesos de fortalecer las culturas originarias y las visiones para el cambio social y político del país aún en momentos de crisis y grandes tensiones, como las que surgen alrededor de los debates de la construcción de la carretera transnacional a través del TIPNIS (Iván Sanjinés 2012: audio).

La investigación académica sobre los medios indígenas se encuentra entonces a caballo entre dos espacios de creación de conocimiento, el ámbito autónomo de la comunicación decolonial indígena y el espacio universitario con su legado colonial capitalista. Frente a la co-responsabilidad (histórica y continua) de la investigación académica por el menosprecio de los derechos humanos y existenciales de los pueblos indígenas, inclusive sus formas de conocimiento cultural, Linda T. Smith, igual que el THOA, acierta la necesidad de devolver la investigación (“research back”) (L.T. Smith 2002: 7). Devolver la investigación busca asegurar que “la investigación con los pueblos indígenas puede ser más respetuosa, ética, simpatizante y útil” (9). La investigadora maorí mantiene la necesidad de ser consciente de la continuidad de los procesos de expropiación de conocimiento, de la ubicación de la investigación en los parámetros de las disciplinas y tradiciones coloniales, que el conocimiento generado siempre sirve intereses y nunca es desinteresado, y que el conocimiento generado tiene que retroalimentar procesos de debate y necesidades de las propias comunidades. Es clave asegurar que la investigación alcance a la gente que han ayudado en su elaboración. Reportar y compartir el conocimiento son dos maneras de devolver que siguen el principio de la reciprocidad y la retroalimentación (15). El principio de la retroalimentación reconoce que el flujo del conocimiento no es unidireccional. Aprender con y de los activistas de medios indígenas y de las comunidades donde trabajan, es un privilegio. Los medios indígenas abren ventanas y perspectivas hacia sujetos, tecnologías del saber y perspectivas distintas al discurso universitario común. Comparto con otr@s la convicción que el ámbito universitario, sin embargo, también es un sitio de lucha. Desde mi punto de vista, los medios indígenas ayudan en los esfuerzos de decolonizar la enseñanza, aunque sea de manera humilde, dentro del ámbito de la universidad. Para no extender este ensayo demasiado, concluyo con dos breves ejemplos.

En el campo de la crítica cultural y los estudios literarios, la producción videográfica de CEFREC-CAIB pone en cuestión algunos conceptos claves de la reflexión académica sobre el nexus entre saber y poder. En cambio a la todavía prevalente percepción de las tecnologías del intelecto que presupone de manera eurocéntrica el alfabeto como requisito para el pensar analítico, los

medios indígenas invitan a considerar los mismos textos audiovisuales como portadores de conocimiento. Por ejemplo, la presencia de tradiciones semióticas diversas (danza, tejido, canasto, trenzas, sueños) que abundan en los videos de CEFREC-CAIB piden complicar la idea de las culturas originarias como ‘orales’ e incitan a repensar lo que el campo de la teoría cultural había fijado como una relación binaria y jerárquica entre culturas letradas y orales (Schiwy 2009). Sin duda, el pensar, analizar, y reflexionar toma lugar a través de múltiples tecnologías de memoria, registro, e intercambio. Por otra parte, en relación al concepto clave de la colonialidad del poder (Mignolo 2000; Quijano 2000), los videos indígenas originarios sugieren que los procesos de descolonización enfrentan no sólo el racismo sino un pensar patriarcal heteronormativo. Al hacer referencia audiovisual a múltiples medios de transmisión de la memoria política y cultural, los medios indígenas enfocan continuidades entre género y conocimiento, donde con frecuencia las mujeres en pantalla se vuelven guardianes de las tradiciones a rescatar y fortalecer. Complican así el argumento académico sobre la primacía de la jerarquía racial como vector fundamental de la colonialidad que avanzaban Quijano y Mignolo (Schiwy 2009: 109-138; Schiwy 2007).

En “The ‘Cultural Turn’ in the classroom: two examples of pedagogy and the politics of representation”, Laurel Smith reflexiona acerca de posibles maneras de desestabilizar y desafiar las expectativas de estudiantes en el campo de la geografía cultural. Mantiene que “el reto es representar las discrepancias que se encapsulan en las categorías geográficas de ‘occidente’ y ‘no-occidente’ para que los estudiantes las reconozcan como el resultado de relaciones históricas y contemporáneas marcadas por la desigualdad socio-económica y el conflicto cultural, y no solo como el estado natural de las cosas.” (Laurel C. Smith 2002: 240). Su aproximación al reto consiste fundamentalmente en armar los textos teóricos que cuestionan el eurocentrismo y las representaciones audiovisuales para ayudar a los estudiantes a reconocer que el conocimiento es construido y refleja siempre una ubicación política cultural, sea del investigador, del documentalista, o del activista de medios indígenas. Más reciente afirma la necesidad de mostrar y posicionar a los productores de medios indígenas como “productores acreditados de conocimiento sobre lo indígena” (Laurel C. Smith, de próxima publicación: 5) y ofrece un sílabus detallado y comentado que desarrolla lo que ella llama una pedagogía visual postcolonial. Los videastas aquí se convierten en interlocutores sofisticados, gracias a sus experiencias de vida, de producción colaborativa del video, y de la comunicación y tensiones que abren sus videos en los procesos de difusión.

Si dudamos como Linda T. Smith de “la creencia en el ideal de que el beneficio de la humanidad sea realmente el resultado de la investigación científica” (Linda T. Smith 2002: 2), no basta con la creación de un prisma a través del cual enriquecemos el aprendizaje, dando a conocer múltiples perspectivas de percibir el mundo. La lucha por el vivir bien es un proceso compartido entre activismo, comunicación indígena e investigación académica que se realiza simultáneamente en múltiples sitios. Hay que reflexionar sobre los contenidos y métodos de nuestra enseñanza y los fines de nuestra investigación. Hay que ampliar diálogos con activistas que sean dispuestos a contribuir sus puntos de vista. ¿Qué ideas, conceptos y análisis contribuyen los activistas de medios indígenas y comunitarios, sus textos audiovisuales y sus prácticas sociales a los debates decoloniales y de la izquierda más amplios? Tenemos que afilar nuestra crítica y abrirnos para aprender de nuevo.

Bibliografía

- Choque Quispe, María Eugenia and Carlos Mamani Condori, 2003. “Reconstitución del Ayllu y Derechos de los Pueblos Indígenas: El Movimiento Indígena en los Andes de Bolivia,” in: Esteban Ticona Alejo (Hg.), 2003. *Los Andes Desde Los Andes*. Aymaranakana, Qhichwanakana, yatxatawipa, Lup’iwipa. La Paz: Yachaywasi, 147-170.
- Coraje del Pueblo, el* (1971). Dir. Jorge Sanjinés. Prod. Ukamau, Bolivia.
- García Espinosa, Julio, [1969] 1988. “Por un cine imperfecto,” in: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. III. Centroamérica y el Caribe. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 63-77.
- Ginsburg, Faye D.; Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (Hgg.), 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Halkin, Alexandra, 2008. “Outside the Indigenous Lens. Zapatistas and Autonomous Videomaking,” in: Wilson y Stewart, op.cit., 160-180.
- Himpele, Jeff, 2007. *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*. Visible Evidence Series. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Historia, Coyuntura, Descolonización*. Katarismo e indianismo en el proceso político del MAS en Bolivia 2010. La Paz, Bolivia: Fondo Editorial Pukara, edición electrónica.

Freya Schiwy

- Hurtado, Javier, 1986. *El Katarismo*. La Paz: Instituto de Historia Social Boliviana.
- Mignolo, Walter, 2000. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton Studies in Culture/Power/History, Princeton: Princeton UP.
- Mignolo, Walter D., 2011. *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke UP.
- Muestra Internacional del Cine Indígena 2014. “Muestra Internacional de Cine Indígena clausura en Zulia: resalta la realización originaria como bandera” 19 de junio de 2014 11:15 am.
<http://www.noticias24.com/gente/noticia/115687/muestra-internacional-de-cine-indigena-clausura-en-zulia-la-realizacion-originaria-como-bandera/> [19 de junio, 2014].
- Nava Morales, Elena, 2013. “Comunalidad: semilla teórica en crecimiento”, in: *Cuadernos del Sur. Revista de Ciencias Sociales* 18.34/2013, 57-70.
- Quijano, Anibal, 2000. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”, in: *Nepantla. Views from South* 1.3/2000, 533-580.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, 1991. *Pachakuti: los aymara de Bolivia frente a medio milenio de colonialismo*. Chukiyawu: THOA.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y THOA, 1991. “El potencial epistemológico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia,” in: *Temas Sociales* (Revista de Sociología UMSA) 11/1991, 15-38.
- Rodríguez, Marta, 2012. “New technologies, new identities,” trad. David Wood, in: *Studies in Hispanic Cinemas* 9.2/2012, 185–195.
- Salazar, Juan Francisco y Amalia Córdova, 2008. “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America,” in: Wilson y Stewart, *op. cit.*, 39-57.
- Sanjinés, Iván, 2012. “El Sistema Plurinacional de Comunicación,” entrevista con Freya Schiwy, Abril 2012, La Paz. Grabación digital sin publicación.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, [1979] 1980. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores, segunda edición.
- Schiwy, Freya, 2011. “‘Todos Somos Presidentes/We Are All Presidents.’ Democracy, Culture, and Radical Politics,” in: *Cultural Studies* 5.6/2011, 729-756.
- Schiwy, Freya, 2009. *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. Newark, N.J.: Rutgers UP.
- Schiwy, Freya, 2007. “Decolonization and the Question of Subjectivity: Gender, Race, and Binary Thinking”, in: *Cultural Studies* 21.2-3/2007, 271-94.

- Sistema Plurinacional de Comunicación, s.f. “Misión” y “Políticas” en Agencia Plurinacional de Comunicación (APC), <http://www.sistemadecomunicacionindigena.org/inf/miviob.aspx>; <http://www.sistemadecomunicacionindigena.org/inf/polestra.aspx> [20 de junio 2014].
- Smith, Laurel C. “Indigenous Media and Postcolonial Pedagogy,” in: *Handbook of Media Geographies/Geographies of Media*, publicación próxima.
- Smith, Laurel C., 2002 “The ‘Cultural Turn’ in the Classroom: Two Examples of Pedagogy and the Politics of Representation”, in: *The Journal of Geography* 101/2002, 240-49.
- Smith, Linda Tuhiwai, 2002. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books.
- Stephenson, Marcia, 2002. “Forging an Indigenous Counterpublic Sphere: The Taller de Historia Oral Andina in Bolivia”, in: *Latin American Research Review* 37.2/2002, 99-118.
- Wilson, Pamela y Michelle Stewart, 2008. “Introduction: Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage”, in: Wilson y Stewart, op.cit., 1-38.
- Wilson Pamela and Michelle Stewart (Hgg.), 2008. *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics, and Politics*, Durham: Duke UP.
- Wood, David, 2005. *Revolution and Pachakuti. Political and Indigenous Cinema in Bolivia and Colombia*, Ph. D. Dissertation. King’s College, University of London.
- Wood, David M.J., 2010. “The Metamorphosis of Cine Indigen(ist)a: Memoria Viva and the Technological Artist in Multicultural Colombia”, in: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 5.2/2010, 153-173.
- Wut Walanti, lo irreparable* (1993). Dir. Silvia Rivera Cusicanqui. Prod. IDIS-UMSA, THOA, Bolivia.
- Yawar Mallku/La Sangre del Condor* (1969). Dir. Jorge Sanjinés. Prod. Ukamau, Bolivia.
- Zamorano Villareal, Gabriela. *Reimagining Politics: Video and Indigenous Struggles in Contemporary Bolivia*. Lincoln: University of Nebraska Press. Publicación próxima.

***El desalojo en la calle de los negros:*
Identidad, Subalternidad y Resistencia de Jorge Emilio
Cardoso**

Gisèle AVOME MBA, Libreville (Gabón)

Introducción

La literatura afrouruguaya, aparte de los temas de la esclavitud, evoca también la vida en los conventillos de los barrios. En estos barrios vivieron principalmente los descendientes de aquellos africanos traídos como esclavos al Río de la Plata. Ese concentrado aglutinamiento de una población acabó transformando a los conventillos en centros de irradiación cultural afrouruguaya, centros donde nació el candombe, y donde se mantenía viva la identidad, la memoria y las raíces ancestrales africanas. (Lewis 2003: 120)

Esos conventillos fueron derribados por los militares, quienes desalojaron a sus vecinos en 1976. Sostuvieron que los negros y sus tambores empobrecían la ciudad, y que no podían vivir en el centro de Montevideo porque perjudicaban su atractivo turístico e inmobiliario.

Ese suceso histórico es denominado como el “desalojo de los negros” (Lewis 2003: 120). Jorge Emilio Cardoso, dramaturgo afro-uruguayo escribió *El desalojo en la calle de los negros* (1995). Nos revela la historia de treinta negros que fueron desalojados en 1979. Señalemos que esta obra fue adaptada en el teatro para representar esa pérdida de un hogar compartido por los residentes del conventillo Barrios Reus al Sur. Cuenta los días previos al obligado abandono del lugar por parte de sus residentes. Así, esta obra fue una forma de reivindicar la figura del negro y como fue perseguido por pobre, por negro y por la raíz popular que tenía el barrio. Dicho texto sirvió también para movilizar la memoria colectiva y para que la gente se enterara.

La obra dramática de Jorge Emilio Cardoso está enfocada en Uruguay. Con su obra, busca contribuir al conocimiento del negro en la sociedad uruguaya. En Uruguay, igual que en otros países de Hispanoamérica donde hubo esclavitud, se suponía que la abolición oficial de esta última había acabado con

la discriminación racial. Pero esto no puso fin a la situación de los afrodescendientes uruguayos en la sociedad. Permanecieron en los estratos económicos, políticos y sociales bajos, pese a que los esclavos africanos formaron gran parte de las fuerzas militares que lucharon por la independencia del Uruguay. Karla Chagas y Natalia Stalla afirman que hubo batallones de “morenos” y “pardos” que lucharon en las guerras de independencia y en la Guerra Grande (1839-52) (*Recuperando la memoria* 2008: 74). Joaquín Lenzina, alias Ansina, es un símbolo del aporte de los afrodescendientes en las luchas de independencia de la Banda Oriental, la República y la Federación (Montaño 1998: 114). Su gran contribución a la construcción de la nación uruguaya no le abrió las puertas a las oportunidades políticas que favorecerían su movilidad social. A tal efecto, Oscar D. Montaño aduce que:

En las narrativas de los textos escolares a lo largo del siglo XX, la figura de Ansina aparece centralmente en la historia de la nación como el fiel ayudante negro que acompañó en su exilio del Paraguay al prócer Artigas hasta su muerte. (Ferreira 2003: 50)

Oscar D. Montaño afirma que Ansina acompañó a Artigas durante la guerra de independencia y luego en el exilio en el Paraguay (Montano 1998: 114). Ansina ocupa un espacio marginal en la historia.

A pesar de lo anteriormente expuesto, hubo aportes culturales del colectivo afro-uruguayo. Joaquín Lenzina, alias Ansina, es un héroe cultural de los afro-uruguayos. Las comparsas han sido otra contribución cultural a la nación uruguaya desde finales del siglo XIX. Las comparsas, de herencia africana, son grupos que salen en la celebración del Carnaval y, desde los años 1860, han existido agrupaciones de afrodescendientes uruguayos que participan en la representación musical y de danza bajo grupos como *Raça Africana*, *Pobres Negros Orientales* y *Negros Argentinos* (Reid Andrews 2010: 51).

Los objetivos principales del presente trabajo son, en primer lugar, determinar la manera en que la problemática de la identidad se manifiesta en este texto de Jorge Emilio Cardoso. Nos preguntamos de qué manera se construye la identidad. Se hará una breve contextualización de dicha producción literaria, y se detallará la metodología utilizada para la realización del estudio. Hemos organizado el trabajo en seis apartados, cada uno concerniente a una de las estructuraciones fundamentales del texto.

1. Contextualización

Los estudios culturales modernos derivan, en primer lugar, del estructuralismo francés de los años sesenta, que consideraba la cultura, incluyendo la literatura, como una serie de prácticas cuyas reglas hay que describir. La segunda fuente de los estudios culturales contemporáneos es la teoría marxista de Gran Bretaña. La obra de Raymond Williams *Culture and Society* (1958) y del fundador del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, Richard Hoggart, *The uses of Literacy*, (1957), buscó recuperar y analizar la cultura de la clase trabajadora, que se había perdido de vista al identificar la cultura con la literatura culta.

Este proyecto de recuperación de voces perdidas y de reescritura de la historia desde abajo se enfrentaba a la teoría marxista que analizaba la cultura de masas. La interacción entre estos dos analistas de la cultura: la cultura como expresión de las personas o como imposición a las personas, ha resultado importante en el desarrollo de los estudios culturales.

La investigación en estudios culturales se ha familiarizado con el carácter problemático de la identidad y los múltiples modos en que la identidad se forma, experimenta y transmite. Especialmente significativo, por tanto, ha sido el estudio de las culturas e identidades culturales que surgen de grupos, como las minorías étnicas, los inmigrantes, las mujeres, que pueden tener problemas para identificarse con la cultura mayor en que se encuentran.

El objetivo principal de los estudios culturales es comprender el funcionamiento de la cultura en el mundo actual, la construcción y la organización de las identidades culturales de un individuo o de un grupo en un mundo en que conviven muchas comunidades diversas; asimismo, analizar los procesos de construcción de identidades para mostrar las señas de identidad de los distintos grupos.

Para los culturalistas, la cultura no es una práctica, ni es meramente la descripción de la suma de hábitos y costumbres de una sociedad sino también el conjunto de todas las prácticas sociales y la suma de sus interacciones. Para Ziauddin Sardar, los estudios culturales examinan sus materias en términos de prácticas culturales y sus relaciones con el poder; tienen el objetivo de comprender la cultura en toda su complejidad y analizar el contexto político y social, que es el lugar donde se manifiesta la cultura. (Ziauddin/Van Loon 2005: 25-38)

Las identidades sean étnicas, culturales o raciales deben ser entendidas desde los contextos históricos, dentro de espacios temporales particulares, situaciones políticas, económicas y específicas que están permanentemente de-

terminando a dichas identidades. Por lo tanto, se habla de identidad cultural, política, racial, futbolística, social, sexual y religiosa, etc.

Por regla general, la identidad es todos aquellos elementos que permiten identificarnos, mostrar lo que nos une y nos diferencia de otros pueblos. La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural y supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica del pasado.

Como señala Castells “la identidad se construye siempre en un contexto marcado por relaciones de poder, y es a partir de esto que construye una tipología de tres tipos de identidad: legitimadora, de resistencia y proyecto” (Castells 1999: 31).

En América Latina, la cuestión identitaria ha sido objeto de muchos debates, sobre todo la de las minorías étnicas como los indígenas y los negros. Por lo que se refiere a los negros, notamos que es a partir de la década de 1920 cuando aparece una serie de autores caribeños y suramericanos que recogen en sus obras literarias las experiencias, el lenguaje y los símbolos de las poblaciones del ancestro africano.

Con el tiempo, estos autores fueron clasificados como “negristas” en el mundo hispánico, y como el movimiento de “negritudes” entre las regiones francoparlantes (Haití, Martinica, Guadalupe). Escritores como Nicolás Guillén (Cuba), Manuel del Cabral (República Dominicana), Aimé Césaire (Martinica), Franz Fanón (Martinica), Luis Palés Matos (Puerto Rico), Manuel Zapata Olivella (Colombia), Paulo de Carvalho-Neto (Brasil), Virginia Brindis de Salas (Uruguay), Julia de Burgos (Puerto Rico), Nicomedes Santa Cruz (Perú), Adalberto Ortiz (Ecuador) y Derek Walcott (St. Lucia) producen fundamentales obras representativas de la experiencia negra en América Latina¹.

En Uruguay, el debate sobre la valoración de la identidad de los negros empezó a dar sus primeros rayos de luz por parte de los intelectuales ya desde 1872 por la publicación de *La Conservación*, el primer diario uruguayo hecho por negros. Se inició así una tradición cuyo auge duró hasta la mitad del siglo XX con *Nuestra Raza* (1933).

En la poesía afrouruguaya, fueron temas habituales tales como la esclavitud, la lucha por la igualdad, la tradición del tambor y del candombe. Timoteo Olivera marcó el rumbo en 1872, con su poema *A los hombres de color*.

¹ Sacado de “El Negrismo y los movimientos de negritudes”:
<http://www.bolivarifa.com.ve/articulos/el-negrismo-y-los-movimientos-de-negritudes.html> Fecha de consulta: el 16 de junio de 2013.

2. Breve fundamentación teórica

Creemos conveniente mencionar muy brevemente algunas premisas teóricas complementarias que servirán de sustento al análisis. Juzgamos oportuno utilizar como marco teórico una metodología ecléctica: los estudios culturales y los estudios subalternos. La noción de identidad ha sido abordada por muchos teóricos como el martiniqués Frantz Fanon con *Los condenados de la tierra* (1961) y *Piel negra y máscara blanca* (1952) Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1955), Edward Said con *Cultura e imperialismo* (1993), Homi Bhabha con *El lugar de la cultura* (2002) y Gayatri Chakravorty Spivak con *La voz del subalterno* (2010).

En este ensayo, vamos a inscribir nuestra investigación según los enfoques de Fanón, Césaire y Spivak, puesto que examinan las situaciones de contacto entre la clase dominante y la dominada en una sociedad donde una clase ejerce y mantiene su dominación sobre los marginados. Y muestran cómo los mismos dominados se transforman en instrumentos, por un lado, de su opresión, y por el otro, agentes de liberación. Tanto los estudios de la subalternidad como culturales tratan sobre el poder, quién lo tiene y quién no, quién lo está ganando y quién lo está perdiendo.

El poder está relacionado con la representación: ¿cuáles son las representaciones que pueden asegurar la hegemonía, que no tienen autoridad o no, que son hegemónicas? (John Beverley 2004: 23). La teoría de la subalternidad nace como una forma de contestación o de protesta del subalterno frente a los sentimientos de ignorancia, de falsedad, de inadecuación de unos discursos de la élite argüidos alrededor de los sujetos dominados por el poseedor del poder.

Conforme con el modelo de Spivak, en el contexto postcolonial, el subalterno no se limitará al mero hecho que un sujeto que no tiene el poder permanezca en la situación de marginación, de dominación y de represión, sino que intenta luchar por la libertad y la igualdad en su territorio. Spivak dirige un llamamiento a todos los subalternos a protestar y resistir contra cualquier abuso y falta de reconocimiento del “otro” en las sociedades contemporáneas. Tanto Césaire como Fanón parten de la denuncia de la práctica de la violencia física y moral del dominante sobre el sujeto dominado, llaman a la toma de conciencia, a la vindicación del negro, y ayudan a que se libere éste del sistema postcolonial.

La problemática de la identidad, en este estudio, tiene fuertes implicaciones sociopolíticas y culturales en el marco de la sociedad postcolonial uruguaya. Por tanto, analizaremos en primer lugar la identidad desde el

ámbito histórico-cultural. Luego, examinaremos este concepto a partir de la situación socioeconómica. Y por fin, acabaremos aludiendo a las diferentes actitudes identitarias adoptadas por el colectivo afrouruuguayo frente a una situación de subalternidad.

3. Identidad cultural

La identidad cultural no se puede entender sin un proceso de confrontación con aquello que se considera diferente: la existencia de fenómenos culturales específicos que se distinguen de otros (como lengua, religión, etc.) y, lo que es fundamental para este análisis, la apropiación colectiva de algunos de estos fenómenos culturales y el rechazo de otros bajo el criterio de brindar unidad cultural.

Así nos acercamos a la definición de identidad cultural como un pacto de apropiación de fenómenos culturales que otorgan cohesión a un grupo y generan una conciencia colectiva. Para construirla, es necesaria una serie de elementos, tales como, la historia de los miembros de la comunidad y las diferentes expresiones culturales de la misma; ya que la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural, a la vez supone el reconocimiento y la apropiación de la memoria histórica del pasado.

Esta investigación intenta fundamentar las bases a partir de las cuales el grupo social afrouruuguayo ha constituido su sentido de identidad en la obra, en un siguiente paso, analizar cómo se fija en el discurso esa identidad en contraposición con lo ajeno al grupo, a través de algunos referentes: África, ancestros, personajes históricos.

3.1. África y personajes históricos: símbolos de la identidad colectiva

A los miembros del grupo afrouruuguayo históricamente oprimido o marginado, *El desalojo en la calle de los negros* les posibilita la identificación con un colectivo potencial y colabora en la creación del grupo, mostrando algo que comparten todos los miembros del grupo. La identidad en la obra de Jorge Emilio Cardoso se forma y se identifica primero en el hecho de que todos los negros son oriundos de un territorio común: África. Así, a lo largo de la obra, los personajes siempre aluden a países o regiones de este continente que consideran como la patria madre: el personaje de Kaulicoro canta: “No la traje una cigüeña en el pico de París! A esta tierra tan risueña vino de Ubanguí Sharí.” (39)

En esta canción, se nota que Kaulicoro alude a Ubangui Sharí, un nombre que procede del bantú bangi que significa “rápido” para designar la corriente del río y el territorio a través del cual fluye Sharí. Es una antigua colonia francesa del África Central conocida ahora por el nombre de República Centrafricana.

A continuación, Kaulicoro sigue refiriéndose a partes de África cuando se identifica como sudanés y llama a Ebolova de mujer yoruba: “Soy fuerte como todo buen descendiente de sudanés. Y si sueño es por esta hermosa mujer yoruba.” (44)

Más adelante, afirma: “Porque eres africana. Esa es tu tierra. Ese es tu pueblo.” (44) “Y encontré que Ebolova es una alegre ciudad de Camerún. Como aquella bisabuela tuya tenía el mismo nombre es lógico pensar que tus antepasados vinieron de allí... algo cerca de África Central...un hermoso lugar de grandes ríos y fértiles sabanas...” (44)

Kaulicoro es el personaje que insiste más sobre África: “Hasta mañana, amor mío...Y esta noche cuando ponga tu cabeza en la almohada, recuerda que no eres de aquí; y sueña con la tierra de dónde eres... allá, frente a los grandes ríos, bajo los fuertes soles, entre el fragor de las manadas, en libertad de la naturaleza...” (45) “Del África, de donde vengo...y Uds.” (50)

Además de Kaulicoro, María, en una discusión mantenida con Ana, se refiere también a África como una técnica de marketing de los caramelos que quiere vender: “...estos deliciosos masticables, importados de África...” (48) Para María, en África se encuentra todo lo bueno, lo delicioso, por eso piensa que al referirse a África le permitirá ganar beneficios de su comercio. Así, podemos deducir que para el colectivo afrodescendiente en Uruguay, África forma parte de su identidad histórica.

También, suelen aludir los grupos negros a personajes históricos famosos y a sus antepasados para demostrar que pertenecen a una misma identidad. La figura emblemática a la que todos se reconocen históricamente es la de Don José Artigas, uno de los más importantes estadistas de la Revolución del Río de la Plata, que contribuyó a la independencia de Argentina. Artigas tuvo una actuación destacada en las luchas independentistas y en el predominio de las ideas republicanas y democráticas sobre las monárquicas. Luchó sucesivamente contra el Imperio español y el Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, y contra los Unitarios instalados en Buenos Aires y Montevideo. Para los pueblos orientales, era considerado como el protector a través del canto: “Deja de ser mercancía vuelve a tu solio de guía del alma de nuestra raza que se ha quedado sin casa sin Protector y sin patria, desde que Artigas partió.” (44)

Confirmando este papel de defensor que desempeñaba Artigas, Kaulicoro subraya lo siguiente para consolar a Doña Coca, preocupada por el desalajo: “¿Pero qué vamos a ser si nos echan? Somos la maldita raza de Canaán viviendo entre arios: Presidente ario, Ministros arios, Generales arios... Y desgraciadamente, a Artigas no lo podemos resucitar.” (46)

Artigas era oriental, entendiéndose como tal, por nacer en la Banda Oriental, compuesta por lo que actualmente es Uruguay y por la parte del actual estado brasileño de Río Grande del Sur. De manera directa, sus luchas se orientaron a la conformación de la Liga Federal, organizada estrictamente sobre los principios del Federalismo y la República. Mientras los pueblos de la América española luchaban por su libertad, Artigas defendía esas ideas en la Banda Oriental. Su ideología se fundamentaba en el reclamo de la Independencia de las provincias del poder español, la igualdad de las provincias a través de un pacto recíproco, la libertad civil y religiosa, la organización de los poderes como un gobierno republicano.

Por todas sus cualidades de combatiente por la libertad, los afrouuguayos le consideran como su héroe. En este caso, el personaje Muchacho lo traduce bastante bien, cuando pide a Anselmo convencer a su padre, para que tome el cuadro del libertador: “...Que hable con mi padre... No me deja llevar este cuadro de Artigas”.... “Él dice que no le parece bien que el retrato del héroe de la patria esté colgado en la pared de un corralón.” (51)

Y Anselmo apunta: “Decidle, a Arturo, que Artigas – igual que Jesucristo – siempre estuvo y está al lado de los necesitados. Y que yo le pido que te lo permita llevar, así lo colocamos en un lugar donde lo podamos mirar todos.” (51)

Para la población negra de Uruguay, Artigas es considerado como su salvador, su protector o, en alguna medida, su “dios” puesto que le compara a Jesucristo. Desde este momento, se reconocen a Artigas, del mismo modo que los cristianos se identifican religiosamente a Jesucristo. El reconocimiento a Artigas forma parte de su identidad histórica con respecto al rol que éste ha desempeñado.

Otro personaje al que se identifica el colectivo negro es Pedro Ferreira, de su verdadero nombre, Pedro Rafael Tabares. Fue un músico, cantante y compositor uruguayo. La alusión a Pedro Ferreira se percibe en la obra a través de Fausto cuando se acuerda de los mejores momentos de su vida: “Pero hay recuerdos muy lindos que justifican una existencia a pesar de las adversidades... (Pausa) Cada vez que me acuerdo de Pedro Ferreira, no

puedo creer que se haya muerto... ¿Se puede olvidar una sonrisa como la suya?” (41)

Descendiente de africanos, Pedro Ferreira era un gran artista que tocaba guitarra, trompeta y percusión. Figura protagónica de las comparsas de carnaval y difusor del candombe, recibió muchos de los primeros Premios de Concurso Oficial, sus canciones se siguen cantando y se han quedado en la memoria del colectivo afrouruuguayo como verdaderos himnos.

Esta memoria permanece viva en los recuerdos de Fausto: “Se enciende el escenario debajo de la terraza y aparece la comparsa como una proyección de los recuerdos de Fausto. La voz de Pedro Ferreira se destacaba junto al son de su guitarra. Cantan tres canciones.” (42)

Más allá de lo cultural, el aporte de Pedro Ferreira se extendió, posibilitando a varias generaciones afrodescendientes a reconocerse.

Como referencia identitaria, el colectivo afrouruuguayo alude al monumento de Obdulio Jacinto como parte integrante de su patrimonio. En efecto, Obdulio Jacinto Muiños Varela fue un futbolista uruguayo apodado “El Negro Jefe”, nacido en una familia pobre, llegó a ser famoso en todo el país. Mientras dialogan Anselmo y Fausto, se refieren al mismo diciendo: “El que limpiaba los pozos negros. ¿Y después qué nos queda?” “El Obdulio Jacinto.” (53)

A pesar de identificarse a un mismo pasado histórico, la identidad de los negros se reconoce también a través de manifestaciones y expresiones culturales como el candombe y los tambores.

3.2. El candombe

El candombe es una manifestación cultural originada a partir de la llegada de esclavos de África al Río de la Plata. Surge en la época colonial como el principal medio de comunicación de los africanos esclavizados de los Reinos de Benguela, Ngola y Kongo que desembarcaron en el puerto de Montevideo, de forma que aúna comunicación, danza y religión. La palabra candombe aparece escrita por primera vez en una crónica del escritor Isidoro de María (1808–1829) y su origen se remonta a fines del siglo XVIII en el Virreinato del Río de la Plata, en lo que hoy es Argentina y Uruguay, con su característico tamboril y sus personajes prototípicos.

El candombe se ha insertado en el carnaval, fiesta popular originalmente europea, y abrió a los afros un espacio propicio para la reactivación y reafirmación de elementos culturales propios que el poder hegemónico inferiorizaba. Los afrouruuguayos habían ido acaparando paulatinamente el carnaval y territorializando la cultura popular uruguayana para llegar a ser un

componente fundamental. Eso se ve con la vieja Diamantina cuando recuerda este momento: "... ¡Ay! aquellos asaltos de Carnaval... ¡qué divertidos!" (53)

El tambor es el único instrumento traído por los africanos que pervive y se ha difundido popularmente en Uruguay y especialmente en Montevideo. Es también el instrumento por excelencia del candombe y de la música afro-uruguaya. Antes, se señalaba la presencia de otro tipo de instrumentos, tales como las marimbas, mates, palillos y tacuaras, que sobreviven hasta principios de siglo. Solamente, el tambor ha sobrevivido hasta el momento. Lo comprobamos con Anselmo cuando pregunta al muchacho: "Y uds. ¿Qué hacen con esos tambores?" (43), y éste responde: "Y... vamos a ensayar para el carnaval..." (43) "¡Tamboril! Deja de ser mercancía, vuelve a tu solo guía del alma de nuestra raza que se ha quedado en casa sin Protector y sin patria, desde que Artigas partió." (44)

El candombe es considerado como parte fundamental de la cultura afro-uruguaya y como legado ancestral. También juega un papel terapéutico para la comunidad afro-uruguaya. Este rol se percibe en el coro que canta: "Toca tu tambor porque eso alivia el corazón." (44) De nuevo, lo comprobamos con Kaulicoro cuando incita a los jóvenes tocar el tambor porque da alegría: "Muchachos, ¿qué les parece si tocamos un poco? Así nos despedimos de esta casona que nos albergó, hasta ahora, con música en vez de lágrimas." (49) Igualmente, lo notamos al pedirselo Kaulicoro a Doña Petrona: "Perdone, Doña Petrona, pero tal vez así, disimularíamos un poco nuestra tristeza..." (49)

También, la música da ánimo al colectivo negro para seguir adelante frente a las dificultades encontradas. Es como una oración que le permite vivir y resistir. Por eso Kaulicoro lo subraya dirigiéndose a Doña Petrona: "Cuando nos trajeron a América... En los trapiches, en las plantaciones, en las grandes mansiones [...]. Pero, al llegar la noche, en las sucias barracas, mientras nos curábamos las llagas - a pesar del cansancio cantábamos. Y ese canto, fue una oración que nos mantuvo vivos. Por eso, en este triste momento, pensábamos hacer lo mismo al son de aquellos tambores... Elevar una oración de fe." (50)

A su vez, Doña Petrona anima a que canten: "Venga, hermanos que aquí, mientras aguardamos el momento de partir, congreguémonos a oír su tañido de añoranza que nos dará una esperanza para poder resistir." (50)

Por su parte, Anselmo cuenta lo que hicieron los muchachos al ver la gente abatida por el desalojo: "Como nos vieron amargados, se pusieron a cantar con los tamboriles; y de pronto, la gente empezó como a resucitar y esto se convirtió en un festejo como hace tiempo no se veía." (51)

En el mismo tono, Anselmo sigue alabando las virtudes de la música: “Cuando nuestros abuelos vinieron aquí llegaron desnudos. En este suelo supieron del dolor de la esclavitud; pero trajeron en su espíritu una música que siempre les permitió sobrellevar su tragedia. Por eso, nunca se sintieron derrotados. Nosotros tampoco. ¡Bajen los tambores! [...] ¡Entonces que suenen! ¡Y que suenen bien! ¡Porque hoy no tocamos para ningún jurado sino para muchas almas que desde el cielo nos están mirando!” (54)

El *candombe* se ha convertido en una especie de musicoterapia, es decir, en un objeto terapéutico relevante para satisfacer las necesidades físicas, emocionales, mentales y cognitivas del grupo negro que lo práctica. Tiene un papel significativo en la cultura de Uruguay y se ha convertido en emblema representativo de los negros y del país. La incorporación del *candombe* por la UNESCO al Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2009 configura reconocimientos altamente significativos.

El *candombe* es un símbolo de identidad nacional. Esta tradición se cultiva durante todo el año: negros y blancos, ricos y pobres, viejos y jóvenes; en toda la superficie del país y en colectividades de uruguayos radicados en el extranjero. El punto culminante de las comparsas de tambores se da cada febrero en el *desfile de llamadas* por la calle Isla de Flores, inmortalizada en el tango cantado por Carlos Gardel. Allí participan alrededor de cuarenta grupos, con un máximo de sesenta integrantes cada uno, que concursan por el primer premio.

El *candombe* es valorado como ejemplo de integración cultural. El negro le ganó con su música a la sociedad que lo dominó y lo sigue dominando, así opina y Kaulicoro: “El *candombe* es eternidad.” (40) A tal efecto, George Reid Andrews relata lo que sigue:

Los *candombes* se realizaban no solo el Día de Reyes sino también en la celebración de otras festividades religiosas importantes y en muchos domingos del año. Para los habitantes de la ciudad, tanto los blancos como negros, los de la clase alta y media de euro-uruguayos, y por los obreros urbanos, muchos de ellos inmigrantes europeos en busca de su lugar en la sociedad uruguaya, aquellos eran motivo de aliento, fascinación y gozo (Reid Andrews 2007: 127-128).

A pesar de la integración de la identidad los negros en el medio cultural uruguayo, ¿cómo están representados en la sociedad uruguaya plasmada en *El desalojo en la calle de los negros*?

4. Identidad étnica y racial

Por identidad racial, se entiende representaciones o rasgos atribuidos desde indicios o señales que una sociedad emplea normalmente para establecer amplias categorías o clases de personas. Pero, ¿quiénes son los que atribuyen rasgos que la sociedad emplea?, y ¿a quiénes representan? Y, ¿desde qué posición dentro de las relaciones de poder se atribuyen estos rasgos?

Stuart Hall (1997) citado por Edizon (171), sostiene que en las representaciones siempre están en juego relaciones de poder. Estos ejercicios de poder están determinados por el control que tienen sobre la producción y distribución de las representaciones.

Una forma común de representación ha sido: negros-blancos a partir de las diferencias hechas durante el colonialismo. Esta forma de representación se extendió al periodo de las nuevas repúblicas en América Latina.

En Uruguay, a pesar de la diversidad cultural, la identidad nacional, como proyecto de la modernidad, ha representado al mestizo como elemento central, marginando al resto de los demás grupos étnicos, que no han sido tomados en cuenta, ni han formado parte de espacios de participación para la construcción de un Estado-Nación. La imagen del Uruguay que la hegemonía promueve, hoy en día, es la de una “nación” de herencia europea. Luis Ferreira resume que: “la imagen de la nación que supuestamente sería más aprobada afuera era la imagen del origen europeo. Mientras en la intimidad, se reconocía a la minoría - las comparsas de candombe, los tambores, las exuberantes bailarinas – aunque era algo que los líderes y la gente con “cultura” consideraban como fenómeno periférico, carnavalesco, mera supervivencia folclórica.” (Ferreira 2003: 26)

Por lo que se refiere a la representación de los negros en la obra del uruguayo Cardoso, su imagen se construye a base de estereotipos.

4.1. Estereotipos y prejuicios raciales

En su definición del estereotipo, Viedma García indica:

el estereotipo es un conjunto de ideas populares sobre atributos o cualidades que caracterizan un determinado grupo, existiendo con relación a tal grupo y sus características un acuerdo sustancial. Es decir, con el término estereotipo se alude a un juicio de valor basado en una idea preconcebida que se superpone o impone sobre un determinado colectivo. (Viedma García 2003: 73)

Un importante matiz del estereotipo es su carga emocional. Este estereotipo encierra pues en sí mismo los sentimientos y la opinión de una persona con respecto a otra. Además, el estereotipo representa un sistema de percepción, interpretación y de creencia controladas por el grupo.

Así, para concretar, la comunidad blanca uruguaya ha desarrollado una serie de estereotipos a través del tiempo sobre el colectivo Negro. La discriminación de los afrouruguayos es el resultado de estereotipos y prejuicios raciales que pesan sobre esta comunidad racial.

La principal forma que adopta la discriminación racial en Uruguay, al leer la obra de CARDOSO, es la invisibilización de los afrouruguayos como colectividad, a través de la asimilación y la segregación. Esto implica la invisibilización de la discriminación racial en sí misma, a la vez que se prescribe a los afrouruguayos en un lugar de subalternidad. El negro no es tomado en cuenta, ni sus opiniones, ni su vida. No se respeta su historia y el esfuerzo que dio a la construcción del país. Para justificar lo afirmado, véamos lo que dice Anselmo: “Sí, Doña Diamantina; pero en este país no se respeta el pasado. O si no, vea quién se ha ocupado de nosotros: con nuestro sudor creció la Colonia, durante la guerra por la Independencia fuimos al frente, pero nunca nos reconocieron nada.” “Pobre de mí que en el dolor siempre he tenido que vivir...” (53)

Además, se nota esta falta de reconocimiento de los negros: “Fue destinada para parir. Pueblos caídos en el horror. Tuve una tierra colosal...Vino el pirata y me la usurpó. Llevó su oro y su caudal, después también a mí me llevó. [...] Deja de ser mercancía, vuelve a tu solio de guía del alma de nuestra raza que se ha quedado sin casa sin Protector y sin patria, desde que Artigas partió.” (44)

La actitud muy despreciativa para con los negros de parte del Gobierno se destaca con la cuestión del desalojo de los afrouruguayos de su barrio. En efecto, se trata del Barrios Reus, lugar habitado exclusivamente por los negros y que constituye un patrimonio de su historia. Un patrimonio que, al gobierno le importa un ardite, tal como lo subraya Fausto cuando habla con Doña Coca: “Vení Coca. Vení y mira esta calle. Gran parte del alma de este pueblo se formó en ella y hoy nadie le toma en cuenta. Seguro, que estos bárbaros, nos echan mañana y tiran todo abajo.” (41)

La calle de los negros es testigo de toda la vida de esta comunidad. Su importancia no reside sólo en la simple necesidad de habitar, sino también que representa un valor simbólico de su cultura: “Es que me sacan de casillas, Coca. Si esta gente supiese qué reliquia están por destruir” (41); “Coronel, aquí nació mucho de la alegría montevideana. Ésta fue una de las cunas más

ilustres del Candombe.” (43) “... ¿acaso las casas no son lindas? Y si están un poco viejas también tienen su historia.” (53)

Siguiendo esta lógica de valor simbólico, ningún negro quiere irse de este barrio, que constituye la esencia misma de su identidad. Doña Coca ilustra mejor esta idea: “Aunque así fuera, que tengo mis dudas...Lo que digo es que he andado toda mi vida por estas calles que han sido mi único mundo. ...Sí éste ha sido mi mundo y no puedo abandonar de pronto y decir que me da lo mismo.” (46)

Tampoco Diamantina quiere irse de este lugar. Lo apunta su nieta: “No quiere dejar el barrio...” y Anselmo confirma: “Nadie quiere irse...Pero no hay más remedio.” (53)

Con la resignación de Anselmo, se pone en evidencia la situación social en la que se encuentran los negros frente al poder. La dominación por la clase alta de la sociedad se ilustra a través de la voz del Coronel quien representa la autoridad. Éste facilita a los negros informaciones sobre del desalojo: “Leído el informe de las inspecciones efectuadas en las viviendas del Barrios Reus, al Sur, visto que, del mismo, surge la posible derrumbe que ponga en peligro la integridad física de sus ocupantes; y atento a que, la defensa de la vida es la primera obligación que demanda la Constitución a sus gobernantes...La operación de traslado se hará el día 30 de los corriente, a las miles setecientos, siendo de parte del Estado los gastos de transporte necesarios...” (43)

Después de este discurso, Anselmo pregunta al Coronel: “¿No se puede conseguir una prórroga hasta que se construyan las casas de emergencia?” Y el Coronel le contesta: “Negativo. Esas casas no van a construirse de un día para el otro...”, y Anselmo retoma: “Si Ud. hablará con sus compañeros de esa comisión estoy seguro que nos ayudará mucho.” A lo cual contradice el Coronel: “¡Negativo! ¡Negativo! Las resoluciones de la Comisión son irreversibles... Yo no los vengo a engañar. No hay otro camino. Lo único que podemos dar es el Corralón. Y no se quejen. Eso es mejor que dormir en la calle.” (43)

Esas líneas revelan la prepotencia y la dominación del Coronel sobre los negros; la actitud irónica del gobierno que pretende proteger a su población, mientras que se le oprime. Desaloja a los negros para que vayan a vivir, como animales, en un corralón. A tal efecto, Doña Coca pregunta a la autoridad: “¿Y adónde va a ir a vivir la gente?”, y Fausto contesta: “Al corralón donde tanto tiempo durmieron las bestias. ¿Total qué somos para ellos más que unos negros candomberos que tomamos vino y los divertimos en carnaval?” (41) Está claro que el gobierno convierte a los negros en bestias, salvajes, y que sirven sólo para bailar en el carnaval y nada más.

Frente a esta expulsión, los afrouruguayos la consideran como una verdadera tragedia: “Este desalojo es un crimen... ¿no les parece que nuestra amargura merece algún respeto?...”; “¿No entienden nuestra situación? ¿Qué estamos desamparados?... ¿qué nos arrancan de nuestros hogares por culpa de algún mandamás, que no quiere negros en el barrio? Sí, en este sitio se pueden construir edificios para gente rica; ¿pero cómo venderlos, a buen precio, con tanto negro en sus alrededores?” (49)

De lo expuesto, podemos deducir que en Uruguay, la población afro no merece ninguna consideración, ni respeto de parte de los gobernantes blancos. Se les reduce a simples brutos que pueden ir a vivir al bosque. No obstante, esta discriminación no es sólo racial, también se manifiesta en la estructura económica del país.

5. Marginación socio-económica

La debilitada situación social de los afrouruguayos es la resultante de su vulnerabilidad económica. En efecto, en la arquitectura laboral del país, los negros ocupan los puestos más bajos de la estructura con niveles de ingresos inferiores a los de la población blanca.

En *El desalojo en la calle de los negros*, la mayoría de los negros trabaja duramente. Lo podemos comprobar en primer lugar con Eboleva que trabaja como bailadora. Doña Coca pregunta a Kaulicoro: “¿Cómo puedes hablar así de una mujer que pasa todas las noches bailando en los Cabarets?” y éste contesta: “Seguro. ¡Sí es una vedette! Le pagan por hacer ese trabajo.” (39) Obvio es que se trata de una faena muy dura que le ocupa todo su tiempo, y que sirve para divertir a la gente en los bares.

En el mismo tono es el caso de Ana y María. De la discusión que mantiene con María, nos informa Ana: “¡Seguí! ¡Seguí burlándote de nuestra desgracia! Quisiera ver cómo te vas a reír, el lunes, cuando tengamos que salir a trabajar de domésticas.” (47-48) “Las sirvientas trabajan día y noche... y el único rato libre que tienen lo aprovechan para reposar de lo cansada que están.” (48)

María: “¿Y por qué tenemos que ser domésticas, vamos a ver?” Ana: “¿Y qué otra cosa nos queda?” María: “Algo tiene que haber... ¡Vender cosméticos!” María: “No... algo que tiene que haber... ¡Caramelos!” (48)

Estas líneas nos dan a entender que las mujeres negras en Uruguay pueden trabajar únicamente como domésticas, comerciantes ambulantes o bailarinas. Igual que los hombres negros. Anselmo recalca la marginación social de los negros: “Siempre los negritos en la calle corriendo detrás de la

chirola para ayudar dejar la escuela para salir de fregonas a ganarse el pan.” (52)

La raza negra queda excluida y marginada. Así lo asevera Dona Martina: “Este desalajo es un crimen [...] No entienden nuestra situación. ¿Qué estamos desamparados?... ¿Qué nos arrancan de nuestros hogares por culpa de algún mandamás, que no quiere negros en el barrio?” (49)

Kaulicoro critica el fenómeno del síndrome colonial que consiste en la discriminación social del colectivo negro: “Cuando nos trajeron a América... En los trapiches, en las plantaciones, en las grandes mansiones, ¿qué hicimos?” La respuesta de Dona Petrona es contundente: “Trabajar como animales...” (50)

Los hombres trabajan diariamente sin ninguna garantía del futuro. Aunque no hay trabajo indigno, los negros tienen oficios protegidos. Anselmo lo significa al Coronel: “Pero, Coronel, mire que muchos de nosotros somos albañiles...” (43) Los negros no tienen muchas oportunidades para encontrar un trabajo con garantía, por eso están dispuestos a hacerlo todo para sobrevivir. Tal como lo apunta Anselmo: “¡Mira! esta gente con las pobres cacharpas... Muchos de estos viejos vinieron a esta vida a puro pasar trabajo.” (52)

Después agrega: “¿...qué podemos hacer nosotros? ¿Así como están dadas las cosas?... ¿Y qué puede hacer esta juventud que es parte inocente de una etnia negada por un gran sector de su sociedad que le niega hasta la oportunidad de trabajo? O si no, recorramos los comercios de 18 de Julio. Contemos cuántos son los negros que allí trabajan. Y eso que la Avenida está llena de tiendas, de bares y restaurantes... ¿y por qué? No queremos trabajar, o se han forjado un mito de nosotros que nos segrega de la sociedad obligándonos siempre a cargar el pico al hombro e hincarnos para lavar el piso.” (53-54)

Frente a tales discriminaciones sociales y económicas, unos luchan por adquirir su autoestima ante este mundo, mientras otros pierden su personalidad.

6. Subalternidad

Una de las posiciones adoptada por unos miembros del grupo de los afrouruguayos consiste en admitir y sustentar la imagen estereotipada de subalternidad que la sociedad y el estado les han asignado a lo largo de la historia. Este grupo no busca salir de esta situación de marginación en la que se encuentra. En efecto, Anselmo acepta voluntariamente vivir en los

márgenes, y no se opone a la voluntad de los mandantes. En una conversación que mantiene Anselmo con el Coronel que le anuncia la operación del desalojo de los negros, se destaca la pasividad del colectivo negro. Coronel: “Las resoluciones de la Comisión son irreversibles...Yo no les voy a engañar. No hay otro camino. Lo único que les podemos dar es el Corralón. Y no se quejen. Esa es mejor que dormir en la calle... Entonces, el próximo 30 a las mil setecientos, espero que todo se realice sin problemas.” (42-43)

A lo cual responde Anselmo: “No se preocupe Coronel. Nuestra raza es demasiada tranquila.” (43) Al analizar esta respuesta, nos damos cuenta de que Anselmo está considerado como un ser pasivo, que vive una situación de subordinación, de humillación, sin ningún deseo de cambio social.

Dicha actitud se patentiza también cuando obligan a los negros a abandonar el barrio. En este sentido, Kaulicoro pide a Doña Coca bajar cosas: “¿Qué le parece, viejita, si empiezo ya a bajar algunas cosas...? Doña Coca: Entonces, vaya bajando, hijo, no más... ¡qué más remedio! (Se enjuga con el delantal algunas lágrimas.)” (46)

Al decir “¡qué más remedio!”, Doña Coca ocupa una posición inferior en la sociedad uruguaya. Es subalterna ya que no puede combatir el Coronel, el que detenta el poder y la autoridad, y dispone de capacidad para privarle de dignidad, de seguridad, incluso de vida. Como mujer negra subalterna, Doña Coca toma conciencia de la superioridad del Coronel y de que es una figura importante en la sociedad uruguaya. Es la voz del sujeto subalterno que padece la opresión de los más fuertes.

Otro personaje que actúa como Doña Coca es Cunga. En efecto, éste contesta al Coronel que les ha pedido marcharse del barrio sin problemas de este modo: “¡Bueno! No te enojés...vos sabés que de milicia yo no entiendo nada.” (43) Cunga manifiesta el complejo de no entender nada en lo de milicia, expresa su diferencia y marca su identidad de subalterno.

Además, Cunga muestra su desinterés por liberarse de su condición de subalterno. A él no le importa los héroes de la independencia, no sabe nada de estos hombres que combatieron a favor de los negros en la historia de Uruguay. Por ejemplo, cuando Anselmo le habla de Don José Artigas, puntualiza: “...A mí no me gusta hablar mucho de estos temas porque yo de historia no entiendo nada.” Después de eso, Anselmo quiere saber la razón de su actitud “extraño” preguntándole: “Yo quisiera entender sólo una cosa... Por qué, vos, saliste tan cerrado. Tus hermanos no hicieron grandes estudios pero son bastantes educaditos... La verdad, no sé qué pasó contigo.” Cunga

le contesta: “¿Y a mí que me decís? No todos nacimos para ser sabio, eh?” (51)

Como figura subalterna, Cunga se representa como un ser conformista, incapaz de adquirir un nivel de cultura y educación elevado, por tanto, sujeto a la clase social y raza dominante.

En fin, podemos decir que la identidad subalterna que presentan los personajes de Doña Coca y Cunga demuestra la pasividad de unos afrouruguayos, al no querer mejorar su condición cultural, social y económica.

Al lado opuesto de aquellos que se someten a su condición de subalternidad, se encuentra otra categoría de negros que responden a dicha situación de discriminación bajo forma de resistencia, valorando a lo negro.

7. De la identidad de resistencia

La situación de discriminación que los afrouruguayos padecen en el periodo postcolonial les lleva a desarrollar una identidad de resistencia en un país donde los grupos dominantes les asignaron un status social subalterno.

La identidad de resistencia es generada por actores que se encuentran en posiciones devaluadas o estigmatizadas por los que dominan. Son trincheras de resistencia y supervivencia que se basan en principios diferentes a los de la sociedad dominante.

Según Castells, la identidad de resistencia es producida por actores que ocupan posiciones o condiciones subvaloradas o estigmatizadas por la lógica dominante, en donde se apela a la identidad como defensa de la comunidad a los constantes ataques de dominación. (Castells 1999: 31)

Además agrega:

Puede que sea el tipo más importante de construcción de identidades en la sociedad. Se construye formas de resistencia colectiva contra la opresión, atendiendo a identidades que aparentemente, estuvieron bien definidas en la historia, la geografía o la biología. (Castells 1999: 31)

El presente trabajo postula que en Uruguay la construcción de identidades colectivas ha sido usada como estrategia por colectivos negros con el fin de redefinir su posición en su sociedad. Ahora, ya no se trata de ser el afrouruguayo que los blancos esperan como un “negro” resignado a la subalternidad, ni un negro subsumido completamente en la sociedad hegemónica blanca, sino un negro que recupera su ancestralidad y tradiciones. Aquella recuperación pasa por la búsqueda del conocimiento de sus raíces y

expresa interés en profundizar en la cultura africana, y al mismo tiempo desnaturaliza el rol de subalternidad asignado a los afrodescendientes, entendiendo dicho papel como una construcción social que puede y debe modificarse, asumiendo activamente el desafío del reconocimiento recíproco. En este colectivo de invulnerables se encuentran los personajes de Kaulicoro, Anselmo, Leandro y el muchacho.

Como lo hemos mencionado, una de las formas de resistencia identitaria por parte de los afrouruguayos es la recuperación de su ancestralidad. Eso significa que las tradiciones culturales y los valores morales legados por sus ancestros y reelaborados por los afro-uruguayos, a lo largo de su historia, son los materiales simbólicos que utilizan para diferenciarse del resto de la población. Ello se nota primero en la obra con el *candombe* y los tambores que son las expresiones culturales más significativas de la cultura afro en Uruguay.

Segundo, el rescate de la cultura africana sigue manifestándose con el personaje Kaulicoro cuando explica a su “novia” Eboleva, las etapas tradicionales previas de un matrimonio: “Ese regalo significó el Ndanga. Al Ndanga lo sigue el Walo; pero el presente no es para la novia sino para su padre.” “Es una pieza de valor histórico... La puede colgar en la pared... Por último, hasta le sirve para darse importancia. Tú, llévasela así salvamos una valla más... Después sólo nos faltará el Bosongo.” (45)

Esta explicación detallada muestra que Kaulicoro conoce bien el procedimiento de un casamiento africano y que tiene que respetarlo, por tanto resiste al modelo de los blancos. Su conservación de la cultura africana se percibe también en su canción: “Lo que el África le dio, lo ha guardado para mí.” (45)

Para Kaulicoro, la apropiación de lo africano reside fundamentalmente en su nombre y en su espíritu. Por eso, habla con Doña Petrona del origen de su nombre: “Kaulicoro es mi nombre.” “Viene del África. De donde vengo yo...y uds.” “Nosotros... con esta piel y este espíritu.” (50)

Otro modo de resistencia identitaria es la valoración de lo negro y lo africano. En efecto, la palabra negro, impuesta por los esclavistas, uniformizó las distintas identidades étnicas que tenían cada uno de los distintos pueblos africanos que fueron esclavizados en una única identidad, la de negros, con la consiguiente carga valorativa negativa y despectiva, que asociaba la blanquitud a lo moderno y lo racional y la negritud a lo primitivo e irracional.

El conjunto de características negativas del negro hacía que el individuo categorizado de esta manera sufriera un trato diferencial, y un impedimento a desenvolverse como individuo pleno en la interacción social, por el solo hecho de su pertenencia categorial.

Entonces, para luchar contra esta estigmatización de lo negro, los afrouruguayos deconstruyen este discurso menospreciativo para cargarlo de un valor positivo. En este contexto, mencionamos primeramente a Kaulicoro cuando dice: “Soy fuerte como todo buen descendiente de sudanés.” (44) A través de esta frase, vemos que lo africano es fuerte y que la fuerza es un valor positivo para cualquier hombre. El negro no es débil, perezoso, inútil como piensan los blancos. Asimismo, Kaulicoro sigue valorando lo africano merced a los calificativos “alegre” y “hermoso” cuando se refiere a una parte de África: “Y encontré que Ebolova es una alegre ciudad de Camerún... algo cerca tal vez del África Central... un hermoso lugar de grandes ríos y fértiles sabanas...” (44)

Además de Kaulicoro, Anselmo considera al negro pidiendo que se le reconozca su valor y su aporte en la construcción de la nación uruguaya, y que se acaben la discriminación y la exclusión social infligidas por la clase blanca. En su discurso a sus hermanos, señala: “No queremos trabajar, o se nos han forjado un mito de nosotros que nos segrega de la sociedad obligándonos siempre a cargar el pico al hombro e hincarnos para lavar el piso. Por eso yo siempre les dije que había que exigir un monumento que testimonie la gratitud de esta patria hacia nuestra raza; para que aquellos que enseñen con alegría que somos el único pueblo de América sin indios, no sienten vergüenza de que haya negros. Sino por lo contrario, que sientan gran orgullo.” (53-54)

Para Anselmo, el negro merece ser reconocido en la sociedad. Exige medidas de reconocimiento cultural, específicamente se esfuerza en que se reconozca su grandeza en la Historia Nacional y Universal. Este reconocimiento debe empezar con la introducción de clases de historias de los negros en el sistema educativo del país. También, llama la atención a la población negra para que se sienta orgullosa de su piel. Esta idea viene reforzada con los propósitos de Muchacho que comparte la opinión de Anselmo: “Por lo que Ud. acaba de decir, Anselmo. Porque los uruguayos no se avergüencen de que tengamos la piel oscura.” (54)

Del mismo modo, Fausto anima al colectivo negro a enfrentarse con la desgracia que les invade, y despierta su conciencia: “[...] o que quiero decir es a pesar que estamos desalojados y vamos a vivir a una pocilga llevamos con nosotros algo que vale mucho: la solidaridad.” (52-54)

Doña Martina no cree en una posibilidad de salida diciendo que ya tocan el fondo de la miseria, sin embargo, Leandro no está de acuerdo: “¿No le parece que es demasiado pronto para rendirse?” (50)

A través de esas líneas retenemos que la fe, la solidaridad y el coraje son actitudes que los negros de Uruguay se deben de cultivar para construir una

identidad de resistencia fuerte para enfrentarse con la sociedad segregacionista impuesta por la clase dominante.

Conclusión

El análisis del tema de la identidad en *El desalojo en la calle de los negros* del uruguayo Jorge Emilio Cardoso ha sido de una importancia capital puesto que nos ha permitido comprender cómo los afrouuguayos expresan su identidad en la sociedad montevideana.

A través de los métodos de los teóricos postcolonialistas Fanón y Spivak, hemos podido mostrar que los negros de Uruguay tienen una identidad dominada por la mayoría blanca. Esta dominación tiene su origen en los tiempos de la esclavización, colonización de los negros que fue basada sobre la superioridad del hombre blanco y la inferioridad del negro.

Con respecto al pasado histórico, los afrouuguayos en *El desalojo en la calle de los negros* han forjado una identidad basada en el reconocimiento del hecho de que sus antepasados vinieron de África, su patria madre. Por eso, suelen referirse al continente africano para afirmar su identidad.

Luego, para resistir a la discriminación y exclusión impuesta por la clase dirigente, han logrado integrarse culturalmente en la sociedad por la construcción de una identidad fuerte visible sobre todo a través del candombe y los tambores.

Asimismo, este estudio nos dio a entender que, a pesar de la integración cultural de los negros, éstos siguen padeciendo una discriminación no sólo en el ámbito social, sino también económica. Se encuentran en el último estrato social y trabajan en los estratos más inferiores de la sociedad. Frente a esta marginación, los afrouuguayos han adoptado tres posiciones identitarias diferentes que van del estatuto de sumisión al de resistencia, y de la valoración de la identidad cultural negra.

De lo expuesto, la identidad afrouuguayana se nutre del legado cultural de los africanos que llegaron esclavizados, y que, a pesar de la aculturación sufrida, esas tradiciones siguen vivas. A este factor, se suma la discriminación racial o étnica que cohesiona al colectivo.

Referencias citadas

Anónimo: “El Negrismo y los movimientos de negritudes“ (Fecha de consulta: el 16 de junio de 2013), en:

- <http://www.bolivarifa.com.ve/articulos/el-negrismo-y-los-movimientos-de-negritudes.html>
- Cardoso, Jorge Emilio, 1996 “El desalojo en la calle de los negros”, en: *Afro-Hispanic Review*, N°2 Fall, 37-54.
- Castells, Manuel, 1999. “*El poder de la identidad*”. En La era de la información, economía, sociedad y cultura. Madrid: Editorial Alianza.
- Beverly, John, 2004. *Subalternidad y representación*. Debates en torno a teoría cultural. Madrid: Iberoamericana.
- Chagas, Carla/ Stalla, Natalia, 2008. *Recuperando la memoria*. Afrodescendientes en la frontera uruguayo-brasileña a mediados del siglo XX. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, 2008. “Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía”, en: *Los estudios postcoloniales*. Ensayos fundamentales. Madrid: Traficantes de sueños.
- Fanon, Frantz, 1963. *Los condenados de la tierra*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Edizon, León, 2004. *Representación y memoria visual: Una mirada desde lo negro*. Perpignan: Marges 25, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan.
- Ferreira, Luis, 2003. *El movimiento negro en Uruguay (1988-1998): Una versión posible*. Montevideo: Ediciones Étnicas, Mundo Afro.
- Lewis, Marvin A., 2003. *Afrouriuguayan literatura postcolonial perspectives*. Buckvill University Press.
- Montaño, Oscar D., 1998. “*Ansina; la senda del guerrero*”. La herencia cultural africana en las Américas. Colección Afroamérica XXI. Tomo I, comp. Beatriz Santos, 113-120. Montevideo: Ediciones Populares para América Latina.
- 2007. “*Candombe, herencia africana en el Uruguay*”. Culturas Afrouuguayas (6-7 Octubre: 13-15). Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Ministerio de Educación y Cultura.
- Reid, Andrews George, 2010. *Blackness in the White Nation: A History of Afro-Uruguay*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- 2007. *Recordando a África al inventar Uruguay*. Sociedades negras en el Carnaval de Montevideo, 1865-1930. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Stalla, Natalia, 2007. *De la esclavitud al reconocimiento como ciudadanos*. Culturas Afrouuguayas (6-7octubre: 4-8). Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Ministerio de Educación y Cultura.
- Ziauddin, Sardar/Van Loon, Boris, 2005. *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós.

Einige Gedanken zu aktuellen Entwicklungen des Glottonymstreits in der Republik Moldova

Anna-Christine WEIRICH, Frankfurt

„République de Moldavie: Fin du débat sur la langue officielle“ titelte Horio-Victor Lefter im Dezember 2013 im Online-Magazin *Regard sur l'est*. Anlass für diese optimistische Einschätzung, dass der jahrzehntelange Glottonymstreit in der Republik Moldova (vgl. u.a. Bochmann 1997, 2012) nunmehr ein Ende haben würde, war die folgende Entscheidung des moldauischen Verfassungsgerichts (Curtea constituțională 2013): „Curtea a conchis că, în cazul existenței unor divergențe între textul Declarației de Independență și textul Constituției, textul constituțional primar al Declarației de Independență prevalează.“

Hiermit wurde, so scheint es, der „unauflösbare Widerspruch“ aufgehoben, dessen Entstehen in den 50er Jahren Klaus Bochmann (2015: 61) im letzten Heft (QVR 45/2015) schilderte: während in der Moldauischen Sowjetrepublik am Glottonym Moldauisch festgehalten wurde, richtete sich die Sprachpflege zunehmend am rumänischen Standard aus.¹ Dieser Widerspruch wurde (entgegen der Bezeichnung in der Unabhängigkeitserklärung von 1991) durch den Verfassungstext der unabhängigen Republik Moldova 1994 noch einmal bestätigt.

Zurecht rufen wissenschaftlich orientierte Publikationen folglich nach einem Ende der Debatte um den „korrekten“ Namen der Sprache, in der vermeintlich alles gesagt ist.² Dies ändert nichts daran, dass das Thema in politischen Debatten, den Medien und in Alltagsdiskursen immer wieder bedient wird. Gerade weil die Argumente sich wiederholen und zum gesellschaftlichen Wissen gehören, sind sie in Alltagsgesprächen jederzeit abrufbar.

¹ Dies ist jedoch nicht gleichzusetzen mit dem je individuellen Ausbau literarer Strukturen, da als (teilweise wichtigeres) formelles Register ja auch Russisch erreichbar war (vgl. Schippel 1997: 274).

² Prognosen, dass die Debatte nunmehr beendet sei, begleiten die Geschichte des Glottonyms und sind nicht erst in jüngster Zeit zu hören (vgl. Heitmann 1989).

Sie werden reproduziert, sobald in einem Gespräch das (aus der jeweiligen Sicht) „falsche“ Glottonym gewählt wird und blockieren dadurch viele Diskussionen um Sprache.³ Als ich für mein soziolinguistisches Promotionsprojekt Anfang 2012 an verschiedenen Orten in Moldova sprach- und berufsbio-graphische Interviews führte, war ich überrascht, dass meine GesprächspartnerInnen den Namen der Sprache immer wieder eigeninitiativ thematisierten, so als wäre es nicht denkbar, über Sprache in Moldova gesprochen zu haben, ohne den jeweils für korrekt gehaltenen Sprachennamen betont zu haben. Weitaus häufiger wurde dabei die Position bezogen, dass die Sprache Rumänisch heiße und es kein Moldauisch gebe. Es ist mir aber auch passiert, dass Leute mich korrigierten, wenn ich das Glottonym „Rumänisch“ verwendete. Möglicherweise bezieht sich Bochmann (2015: 54) auf solche Situationen, wenn er davon spricht, dass sich „die breite Öffentlichkeit des Landes zum Rumänischen bekennt.“ Ich selbst verspüre bei dieser Aussage ein deutliches Unbehagen, weil sie erstens nur bedingt meinen Erfahrungen entspricht⁴ und zweitens hierin eine starke Ideologisierung der Bevölkerung in diesen Fragen mitschwingt. Dass bestimmte Diskurse immer wieder reproduziert werden und in Alltagsdebatten zur Verfügung stehen, hat politische Relevanz, bedeutet jedoch nicht in allen Fällen ein politisches (und/oder sprachliches) Bekenntnis.

Ergänzend zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des Entstehens und „langsamen Sterbens“ (Bochmann 2015) der moldauischen Sprache, sollte an der moldauischen Gesellschaft interessierte WissenschaftlerInnen die Frage interessieren, welche Funktionen diese Diskurse im Kontext der ‚sprachlichen Verhältnisse‘ in der Republik Moldova haben (in dieser Hinsicht ist Klaus Bochmann über jeden Zweifel erhaben). Von SoziolinguistInnen wird dabei betont, dass es um die politische Deutungshoheit u.a. in Bezug auf die außenpolitischen Orientierungen gehe (Erfurt 2012, Bochmann 2012). Insofern können die jüngeren Entwicklungen auch als eine wieder einmal

³ Hierher rührt die verbreitete Taktik derer, die sich im Glottonymstreit gar nicht, oder nicht explizit positionieren wollen, in offiziellen Zusammenhängen von „Staats-sprache“ (limba de stat bzw. государственный язык) zu sprechen.

⁴ Auch Statistiken (mit sicherlich begrenzter Reliabilität) ergeben ein anderes Bild: beim Zensus 2004, den auch Bochmann (2015: 62) zitiert, gaben ca. 2 Mio. befragte an, ihre „Muttersprache“ und die Sprache, in der sie normalerweise sprächen, sei Moldauisch, gegenüber ca. 50.000 die hierbei Rumänisch nannten. Für den im Mai 2014 durchgeführten Zensus gibt es noch keine offiziellen Endergebnisse. Die bislang umstrittenen vorläufigen Ergebnisse zeigen ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen selbstdeklarierten Rumänisch- und Moldauisch-sprecherInnen (vgl. Călugăceanu 2015).

verpasste Chance verstanden werden, eine in der Glottonymfrage ausgleichende Position zu finden, ohne dabei das ganze Paket der Nationalismus-Frage aufzuschneiden (Bochmann 2012: 609).

Das Verfassungsgerichtsurteil und der Hintergrund des Prozesses

Doch zunächst ein paar Details zum oben zitierten Gerichtsurteil selbst. Die juristische Begründung dafür lautete, dass die Unabhängigkeitserklärung (von 1991) Verfassungsrang habe (insofern sie integraler Bestandteil der Präambel der Verfassung sei und die fundamentalen Werte und Prinzipien der unabhängigen Republik formuliere) und Vorrang vor dem Verfassungstext von 1994 selbst habe (weil er primär und unveränderlich sei), sofern es hier Divergenzen gebe. Diese Entscheidung sei definitiv und es könne kein Widerspruch hiergegen eingelegt werden.

Dieses Urteil, welches in juristischer Hinsicht zunächst einmal eine Vorrangentscheidung zwischen zwei konkurrierenden Verfassungstexten⁵ ist, bedeutet implizit, dass die offizielle Bezeichnung für die Staatssprache in Moldova sich nach der Unabhängigkeitserklärung richten und dementsprechend „Rumänisch“ lauten sollte (Guțu 2014: 66, Marinescu 2013). Das zweiseitige Dokument spricht, insofern es sich auf „die demokratische Bewegung der nationalen Befreiung“ und hierbei auf die Sprachgesetze vom 31. August 1989 beruft, von der „Erklärung der rumänischen Sprache zur Staatssprache“, auch wenn hierin das Glottonym „Moldauisch“ verwendet wurde.⁶ Artikel 13.1 der fünf Jahre später unter deutlich anderen politischen Bedingungen verabschiedeten Verfassung erklärt hingegen „Limba de stat a Republicii Moldova este limba moldovenească, funcționând pe baza grafiei latine.“

Die Anträge auf Überprüfung des Vorrangs der Unabhängigkeitserklärung vor der Verfassung (Sesizările Nr. 8b/2013 und 41b/2013) stammten von zwei Angehörigen der liberalen Partei: Mihai Ghimpu⁷, ehemaliger (Interims-)Präsident und notorischer Provokateur und Ana Guțu, Sprachwissenschaftlerin und Universitätsprofessorin, die ihre Expertise als Linguistik-Professorin häufig für radikale sprachpolitische Gesetzesinitiativen nutzt.

⁵ Für eine Übersicht zu Verfassungsbegriffen und Verfassungstradition in Moldova (s. Dumbrava 2010).

⁶ Vgl. das Sprachengesetz (Lege Nr. 3464/1989) und die Unabhängigkeitserklärung (Lege Nr. 691/1991).

⁷ Sein Antrag wurde gemeinsam mit vier weiteren liberalen PolitikerInnen (Valeriu Munteanu, Corina Fusu, Boris Vieru, Gheorghe Brega) eingereicht.

Beide hatten sich zu früheren Zeitpunkten bereits für eine Verfassungsänderung stark gemacht (Dumbrava 2010: 183, Guțu 2009).

Erklärtes Ziel dieser Anträge war es, zu einem Verfassungsgerichtsurteil zu kommen, das die offizielle Verwendung der Bezeichnung „rumänische Sprache“ anstelle der bisher als offiziell geltenden „moldauische Sprache“ entscheidet. So wirft Guțu in ihrem Antrag die Frage auf, ob es möglich sei, das Syntagma „moldauische Sprache in lateinischer Schrift“ im Artikel 13 der Verfassung als semantisch identisch mit „rumänische Sprache“ zu sehen, insofern es wissenschaftlich erwiesen sei, dass nur das Syntagma „rumänische Sprache“ Gültigkeit habe und auch im Bereich Bildung ausschließlich hierauf Bezug genommen würde (Sesizăre nr. 8b/2013, vgl. auch Guțu 2014).

Dass es in diesem seit Jahrzehnten ausgetragenen Glottonymstreit um mehr als nur den Namen einer Sprache geht, zeigt auch die Tatsache, dass der Präsident der Republik selbst ein Statement zum Prozess verfasst hat, indem er darauf verweist, dass der Streit um den Namen der Sprache ein Problem politischen Ranges sei. Die „rumänische Nation“ sei in zwei rumänischen Staaten organisiert, Rumänien und der Republik Moldova, wobei sich in letzterer in den letzten zehn Jahren perfide Ideologien verbreitet hätten, die von zwei Nationen, zwei Sprachen und zwei verschiedenen Geschichten ausgingen. Es sei vor diesem Hintergrund besonders wichtig, dass die Sprachprobleme inklusive des Bezeichnungsstreits gelöst würden und zwar auf Basis der „wissenschaftlichen Wahrheit“⁸, ohne politische Einmischung. Dies entbehrt eines gewissen Zynismus nicht, da die Form der eigenen Einmischung eine deutliche politische Positionsnahme ist und auch die als Hüterin der „Wissenschaftlichen Wahrheit“ herangezogene Akademie der Wissenschaft eine prominente (pro-rumänische) Akteurin im Streit um die nationale Ideologie ist. Ihre Einschätzung lautete dementsprechend: „sintagma ‚limba moldovenească, funcționând pe baza grafiei latine‘ din articolul 13 alin. (1) din Constituție poate fi echivalată semantic cu limba română“.

⁸ Der Begriff ist ein prominenter Topos vor allem der Pro-Rumänischen Fraktion, die seit der Unabhängigkeitsbewegung in der entstehenden Volksfront eine Rolle spielte (Hegarty 2001: 145). In Folge der Verabschiedung der Verfassung wurde im Juli 1995 eine wissenschaftliche Konferenz mit dem Titel „Limba română este numele corect al limbii noastre“ abgehalten und das Konzept prägt die wissenschaftlichen Diskussion bis in die Gegenwart (vgl. Schippel 1997: 278, Bochmann 1997: 82f., 2012). Auf die „wissenschaftliche Wahrheit“ wird aber auch von kommunistischen bzw. moldovenistischen HistorikerInnen referiert (Dumbrava 2002: 444, Gabinskij 2002: 139).

Der gesellschaftliche Kontext des Glottonymstreits

Bei dieser Auseinandersetzung geht es auch um die Verteidigung „symbolischen Kapitals“ (Bourdieu 1982) in einer mehrsprachigen Gesellschaft, an dem wiederum Privilegien (Bochmann 1997: 80f.), Institutionen, Posten und in begrenztem Maße finanzielle Mittel hängen. Wenn schon die vollständige Durchsetzung der Rumänisierungspolitik in den 30er Jahren laut Bochmann (2015: 59) an denjenigen scheiterte, die aus dem Moldauischen Kapital schlugen, gab es 1989 eine entscheidende Gruppe von Menschen, die sich aus den Sprachgesetzen und einer stärkeren Orientierung am Rumänischen „sprachlichen Profit“ (Bourdieu 1982) und politischen Vorteil erhofften.

Der Glottonymstreit hat auch eine internationale Dimension: der ehemalige rumänische Präsident Traian Băsescu unterstrich am Tag nach dem Urteil sein nationales Projekt der „Vereinigung der beiden Länder an unterschiedlichen Ufern des Pruths“ als prioritär (hierfür war das Urteil deswegen eine Steilvorlage, weil die als vorrangig bezeichnete Unabhängigkeitserklärung außerdem die Annexionen Bessarabiens 1775, 1812 und das Ribbentrop-Molotow-Abkommen als Akte der Teilung eines nationalen Territoriums für nichtig erklärte), während in der Russischen Föderation Beunruhigung (bzw. die Drohung) artikuliert wurde, dass dieses Gerichtsurteil zu einer weiteren Entfernung der (separatistischen und an einem Anschluss an die Russische Föderation interessierten) transnistrischen Moldaurepublik (PMR) von der Republik Moldova führen würde. Hier ist die Sprachbezeichnung in der Verfassung des offiziell dreisprachigen Landes „Moldauisch“, welches wie noch zu Zeiten der Sowjetunion mit kyrillischen Buchstaben geschrieben wird, wenn es überhaupt geschrieben wird. In der Alltagskommunikation spielt dieses Moldauisch, wie Ukrainisch, das ebenfalls offiziell ist, keine Rolle. Verkehrs- und faktisch alleinige Geschäftssprache⁹ ist Russisch (Dembinska/Iglesias 2013, Lefter 2013).

Das Eskalationspotential dieser Stellvertreterkonflikte in der Auseinandersetzung zwischen Europäischer Union und NATO bzw. Russischer Föderation sollte, v.a. in Anbetracht des Krieges in der Ukraine nicht unterschätzt werden. Zwar stellen sich hier sowohl die soziolinguistische Situation als auch die innen- und außenpolitischen Interessen anders dar, als in der Republik

⁹ Den Begriff „Geschäftssprache“ verwende ich im Sinne Maas‘ (2008: 127) als Synonym für eine Sprache, die qua Status und Funktion offizielle Sprache ist, um hierdurch zu verdeutlichen, dass ein Status in diesem Sinne auch funktionsentleert sein kann. Gleichzeitig soll so die „Geschäftssprache“ von der „Imago“ der Nationalsprache differenziert werden.

Moldova, jedoch gibt es immer wieder politische Versuche, Parallelen zu ziehen¹⁰ oder Moldova in den Krieg einzubeziehen und den seit vielen Jahren recht stabilen *frozen conflict* zwischen der separatistischen transnistrischen Republik (PMR) und der Republik Moldova neu anzuheizen.¹¹ Sprachenfragen oder ein Glottonym haben dabei symbolische Funktion im Zusammenhang mit Machtpolitik. Um diese Symbole kämpfen nicht nur unterschiedliche politische Gruppen in Chişinău, sondern auch AkteurInnen in den Nachbarstaaten, der PMR und der autonomen Region Gagauzien¹², wo zwei Monate vor dem Verfassungsgerichtsurteil die Bezeichnung rumänische Sprache (und Geschichte der Rumänen) vom Parlament in Comrat verboten wurde.

Das aktuelle Kapitel im Glottonymstreit reiht sich in eine längere Geschichte von Maßnahmen, Initiativen und Interventionen, die vor allem seit dem Ende der 80er Jahre mit der Unabhängigkeit der Republik Moldova von der Sowjetunion eine Neuordnung der sprachlichen Verhältnisse bzw. des sprachlichen Marktes anstreben (Erfurt/Weirich 2013). Den Auftakt hierzu machten die Sprachengesetze vom 31. August 1989, welche bis heute in Kraft sind (und nicht nur Rumänisch zur Staatssprache erklären, sondern auch dem Russischen einen Status als Sprache der interethnischen Kommunikation garantieren). Neben dem prominenten Glottonymstreit ist Gegenstand der Auseinandersetzung die Normalisierung des Rumänischen/Moldauischen als Geschäfts- und Verkehrssprache und das „Funktionieren“ der unterschiedlichen Sprachen auf dem in sich heterogenen moldauischen Sprachenmarkt, wobei der Hauptstreitpunkt die Rolle des Russischen ist. Die doppelt minorisierten Sprachen der „nationalen Minderheiten“ wie das Ukrainische, Bulgarische oder Gagauzische geraten dabei meist aus dem Blick, ebenso wie die Nebensprachen und Sprachen der (Trans-)Migration (Weirich 2014).

Es genügt an dieser Stelle einige exemplarische Schauplätze zu nennen, um die Kontinuität dieser Auseinandersetzungen aufzuzeigen: Die gesetzliche

¹⁰ In wissenschaftlichen Publikationen, gerade auch wenn sprachpolitische Fragen fokussiert werden, wird häufig quasi nebenbei der Vergleich zur Ukraine gezogen, ohne dass eine detaillierte Auseinandersetzung mit den möglichen Vergleichspunkten (und Divergenzen) stattfindet (bspw. Prina 2015: 62, Way 2002: 127).

¹¹ Z.B. als der ukrainische Präsident Poroschenko im Juni 2015 ankündigte, russischen Truppen keinen Transit mehr zur PMR zu gewähren.

¹² Als Reaktion auf die moldauischen Sprachengesetze von 1989 entstand sowohl in der heutigen PMR als auch im mehrheitlich russisch- bzw. gagauzisch- und bulgarischsprachigen Süden eine Unabhängigkeitsbewegung. Während diejenigen im Osten in Krieg und in der Gründung der PMR mündete, wurde der Konflikt in „Gagauzien“ durch Festschreibung von Territorialautonomie in Artikel 111 der moldauischen Verfassung beigelegt.

Reglementierung sprachlicher Sendeanteile in den Medien wurde seit 2006 sukzessive quotiert¹³, angesichts der Ukraine-Krise und Bedenken gegenüber einseitiger russischer Berichterstattung, wurde im Entwurf des *Codul audiovizual* im Mai 2015 vorgesehen, dass moldauische Sender zu 100% eigene Sendungen ausstrahlen müssen, von denen 80% auf Rumänisch sein müssen. Im Jahr 2000 wurden vorübergehend russischsprachige Fernsehübertragungen gestoppt (Mikhalchenko/Trushkova 2003: 271) und im Mai 2015 wurde der russischsprachige Nachrichtensender Rossija24 abgeschaltet (Consiliul coordonator al audiovizualului: Decizie Nr. 18/86/2015). Intensiv erforscht ist der Streit um den Geschichtsunterricht in den Schulen (Anderson Warden 2011, Ihrig 2009, 2012, van Meurs 2003, Roper 2005).

Der Umbenennung von Straßen, Denkmälern und dem Begehen von Feiertagen wurde insbesondere im Zusammenhang mit der Unabhängigwerdung viel Aufmerksamkeit gewidmet, so der Wiedererrichtung der 1925 erstmals enthüllten und 1940 wieder verschwundenen kapitolinischen Wölfin vor dem nationalen Geschichtsmuseum in Chişinău schon 1990, oder der Allee der Klassiker der rumänischen Literatur im ehemaligen Puschkin-Park. Der Abbau bzw. Wiederaufbau sowjetischer Denkmäler ist aber bis in die Gegenwart Gegenstand von Auseinandersetzungen: noch in den 2000ern veranlasste die kommunistische Partei, dass Leninstatuen wieder aufgestellt würden. Die Errichtung einer neuen Lenin-Statue in der Stadt Anenii Noi im Jahr 2006 bzw. die Forderung nach ihrem Abriss 2012 führte zu einer Lokalposse mittleren Ranges. Das sowjetische Trolleybusmuseum Muzeul Gloriei Munci wurde im September 2012 ohne vorherige Ankündigung in RTEC¹⁴-Museum umbenannt und von rot nach blau umgestrichen. Mediale Aufmerksamkeit erhält nach wie vor die Um- und Rückbenennung von Straßen (Dumbrava 2002: 434, Ivanova 2011). Im Februar 2015 meldeten Ria Novosti (2015) und Jurnal TV (2015), dass der inzwischen wiedergewählte Chişinăuer Bürgermeister Dorin Chirtoacă vorhabe, die letzten sowjetischen Straßennamen (wie Gagarin oder Serghei Lazo) umzubenennen. Als Alternative wird (mit Verweis auf die Europäische Integration) u.a. „Straße des 7. Aprils“ vorgeschlagen.

Die Medien sind auch als Akteure an der Auseinandersetzung um die Sprachwahl beteiligt, z.B. durch regelmäßige Reportagen über die Sprachwahl von Angestellten in der Post. Ziemlich erfolgreich war anscheinend die Kam-

¹³ Ab 1. Januar 2007 sollten 70% der in Moldova produzierten Sendungen in der Staatssprache gesendet werden, ab 2010 80% (Erfurt 2012, Pivovar 2009: 8).

¹⁴ Abkürzung der Verkehrsbetriebe Chişinău.

pagne gegen das Russischsprechen in Taxis vom Jurnal de Chişinău (Liţa 2011), da das lange geltende Gesetz, dass man ein Taxi nur bekommt, wenn man es auf Russisch bestellt, seit einigen Jahren nicht mehr gilt. Eine auf Facebook lancierte Initiative rief zum Boykott der Filialen des Kinos „Patria“ auf, welches internationale Filme mit russischer Synchronisation zeigt (Bar-seghian/Danero Iglesias 2011).

Konkurrierende Diskurse nationaler Identität und ihr Bezug zur Glottonymfrage

Auf Ebene der AkteurInnen werden diese Auseinandersetzungen in der Regel mit zwei konkurrierenden Lagern und zugehörigen „competing identity models“ (Sinaeva-Pankowska 2010: 261) erklärt. Mir ist es wichtig, dies auf diskursiver Ebene zu verorten und nicht in erster Linie an Bevölkerungsgruppen (geschweige denn SprecherInnen einer Sprache, wie jüngst Prina 2015, s.a. Way 2002) festzumachen. Es mag Personen geben, die mit einer gewissen Kontinuität den einen oder den anderen Diskurs reproduzieren, die ProtagonistInnen wechseln jedoch oder ändern ihre Affiliation (Prina 2015: 63). Die sprachlichen Verhältnisse sind darüber hinaus deutlich komplexer als „rumänischsprachig“ vs. „russischsprachig“, was schnell deutlich wird, wenn das gesamte Repertoire der SprecherInnen betrachtet wird, anstatt dies dem Versuch der eindeutigen Ethnisierung unterzuordnen (Weirich 2014, Zofka 2014).

In der Regel wird dabei das rumänische oder pan-rumänische Lager dem moldovenistischen gegenübergestellt (z.B. Anderson Worden 2011, Ihrig 2009, 2012). Andere AutorInnen unterscheiden beide zusätzlich von einem pan-slawischen/-sowjetischen (Sinaeva-Pankowska 2010), pro-russischen (bei Bochmann 1997, Dumbrava 1998, King 1994) oder tiraspoler (van Meurs 2003: 33), das jedoch in der Glottonymfrage dem moldovenistischen nahesteht. Neben dem Namen der Sprache sind auch Fragen der Normalisierung v.a. im rumänistischen Diskurs und (in Opposition dazu) auch für die anderen hochgradig symbolisch (King 1994: 349, Sinaeva-Pankowska 2010: 271). All diese Bezeichnungen sind Fremdbezeichnungen: d.h. AkteurInnen bedienen bestimmte Diskurse, bezeichnen sich aber in der Regel nicht selbst als „Rumänist“ oder „Moldovenistin“ (Anderson-Worden 2011).

Der sowjetische Diskurs wird (nachdem laut Sinaeva-Pankowska auch die kommunistische Partei in den Anfangsjahren der Unabhängigkeit noch hierzugerechnet wurde) am ehesten vom transnistrischen De-Facto-Staat vertreten. Auf Ebene der Sprachpolitik wird die Förderung des Russischen als

Sprache der Interethnischen Kommunikation und als Verkehrs- und Bildungssprache propagiert. Beziehungen zu Russland als Verbündeten sind dabei ebenfalls zentral.¹⁵

Der „(Pan-)Rumänismus“ umfasst eine Reihe rekurrenter diskursiver Stränge. In seiner stärksten Position wird er gegenwärtig von der liberalen Partei und den oben zitierten Personen aus dem Umfeld bestimmter Fakultäten der staatlichen und der liberalen Universitäten und der Akademie der Wissenschaften vertreten (Iglesias 2013: 781, King 2000: 65) sowie einigen, größtenteils jüngeren sozialen Bewegungen (s.u.). Historisch betrachtet reicht dies schon in die rumänischen Nationalisierungsprozesse im 19. Jahrhundert zurück, die, obwohl das Gebiet der heutigen Republik Moldova damals eine Provinz des russischen Zarenreichs war, es in den großrumänischen Nationalismus mit einbezog (Fruntașu 2002: 59f.), der nach der russischen Revolution von 1917 auch in einem vorübergehenden Beitritt „Bessarabiens“ zu Großrumänien führte (Iglesias 2013: 784). Auf diese Zeit, in die auch die Periode des rumänischen Staatsfaschismus und der Shoa fällt, beziehen sich auch die heutigen NationalistInnen positiv und unkritisch (Dumbrava 2002: 438, Ihrig 2009, Sinaeva-Pankowska 2009). Die neuen Freiheiten, die sich durch die Reformen Gorbatschows ergaben, die auch das Ende der Sowjetunion einläuteten, nutzten in Moldova vor allem die rumänischsprachigen SchriftstellerInnen, um die Bearbeitung bislang tabuisierter Themen sowie eine neue Sprachpolitik einzufordern (Dumbrava 2002, Way 2002). Ihren politischen Ausdruck fand diese Bewegung in der sogenannten Volksfront, die die rumänistische Position in starkem Maße vertrat und die historischen Beziehungen zwischen Moldova und Rumänien (bzw. die Existenz einer einzigen rumänischen Nation) stark zu machen versuchte. Die radikalsten Positionen, die eine Vereinigung mit Rumänien forderten, waren aber auch intern nicht mehrheitsfähig. Nur wenige AkteurInnen forderten in den 1990er und 2000er Jahren offen den Anschluss an Rumänien, und so waren sich auch die meisten KommentatorInnen einig, dass dies keine ernstzunehmende Position mehr sei (Vgl. King 2000: 229, Kreindler 1997: 98, Prina 2015: 52, Trifon 2010a: 81f.).

Davon, dass sich dies in den letzten Monaten deutlich verändert hat, zeugt z.B. der folgende Kommentar des linken rumänisch-moldauischen Schriftstellers Vasile Ernu (2015): „Zilele acestea am văzut un nou Marș Uniunist și un nou Pod de flori peste Prut. Personal am avut un *deja vu* al unor

¹⁵ Zu den transnistrischen Diskursen, die ich bei den folgenden Betrachtungen außen lasse, bei Dembinska/Danero Iglesias (2013), Skvortsova (2002), die dem moldovenistischen Diskurs zugerechnet wird, und Zofka (2015).

lucruri petrecute la finele anilor 80, pentru că fac parte din generația perestroika care a trecut prin astfel de fenomene și despre care credeam acum câțiva ani că este o etapă istorică depășită. Dar ele revin.“

Nachdem im Jahr 2012 die Demonstrationen von UnionistInnen in unterschiedlichen Städten Moldovas für Aufsehen sorgten, die in der „nördlichen Hauptstadt“ Bălți mit ca. 150.000 EinwohnerInnen (darunter viele russischsprachige) immerhin 150 TeilnehmerInnen auf die Straße brachten¹⁶, sind 2015 bereits mehrere Großdemonstrationen mit mehreren Tausend TeilnehmerInnen zu verzeichnen, die explizit nach „Unire!“ (Vereinigung!) riefen.¹⁷ Neben beispielsweise der rechtsextremen rumänischen Organisation *Noua Dreaptă*, sprießen verschiedene neue Organisationen aus dem Boden, deren politisches Ziel die Vereinigung mit Rumänien ist (*Acțiunea 2012, Patrioții Moldovei, Tinerii Moldovei*). Auf ihrer Homepage hat mit Ana Guțu (2015) auch eine der KlägerInnen im Rahmen des oben geschilderten Verfassungsurteils hierzu aufgerufen.

Mitnichten ist jede Person, die sich für das Glottonym Rumänisch einsetzt, diesen Tendenzen zuzuordnen. Aber die Rumänisch-Position wird im Glottonymstreit damit zumindest diffus assoziiert, weil die Forderung nach der Änderung der offiziellen Bezeichnung eben ein zentrales Element in diesem Diskurs ist (Bochmann 2012: 609). Problematisch an dieser Position ist in der aktuellen geopolitischen Lage auch die Vermengung des panrumänischen Nationalismus mit Affinitäten zur Europäischen Intergration in der hiesigen Diskussion über politische Ereignisse in Moldova.¹⁸ Dies sollte insbesondere im Hinblick auf die Ukraine-Krise zu denken geben.

¹⁶ Darunter wohl auch VertreterInnen der rechtsextremen rumänischen Organisation *Noua Dreapta* („Neue Rechte“) (Koretsky 2012), die auch zum jährlichen Tag der Sprache am 31. August immer wieder offen auftreten.

¹⁷ Am 16. Mai 2015 organisierte die unionistische Plattform *Acțiunea 2012* eine Demonstration auf der Piața Marii Adunări, dem zentralen Platz von Chișinău vor dem Regierungsgebäude anlässlich des 203jährigen Jahrestages des Vertrages von Bukarest, durch den Moldova Teil des russischen Zarenreiches wurde, zu der mehrere tausend Menschen kamen. Dabei wurde auf Plakaten explizit die Vereinigung mit Rumänien gefordert. Am 5. Juli 2015 folgten laut Medienberichten erneut mehrere Tausend diesmal dem Aufruf der *Patrioții Moldovei* (JurnalTV 2015).

¹⁸ An der Polarisierung wirken die internationalen Medien deutlich mit. Eine kritische diskursanalytische Untersuchung des Moldova-Bildes etwa in den deutschen oder europäischen Medien würde dringend benötigt. Zwei Beispiele für die einseitige Darstellung entsprechend vermeintlicher europäischer Interessen, die durchaus repräsentativ sind: „Das Bekenntnis zur rumänischen Muttersprache gilt den Moldauern auch als Bekenntnis zum europäischen Weg ihres Landes.“ (Engelhard 2014) „Zu hören

Für den Moldovenismus hingegen ist das wichtigste Anliegen die Unabhängigkeit des (multiethnisch konzipierten) moldauischen Staates. Sineaeva-Pankowskas Einschätzung, dass die moldovenistische Position in geringerem Maße Basis eines „nationalizing states“ (im Sinne Brubakers¹⁹) wäre, ist sicherlich angreifbar.²⁰ Historisch betrachtet ist dieser Diskurs Produkt der sowjetischen Nationalitätenpolitik²¹, die, ebenfalls mit nationaler Befreiung (und kommunistischen Idealen) argumentierend auch, aber nicht nur, zur Legitimierung eines vom rumänischen verschiedenen moldauischen Staates in der sowjetischen Einflussphäre diente (Bruchis 1984, Iglesias 2013: 784, King 1999, 2000: 55, Haarmann 2013: 235, March 2007). Hierbei hatte die „moldauische Sprache“ als primäres Kennzeichen der „moldauischen Nation“ Demarkationsfunktion²² und ein Standardisierungsprozess unter Betonung slawischer Elemente wurde eingeleitet.

Hieran wird seit der Unabhängigkeit v.a. durch die Kommunistische Partei im Rahmen eines Staatsbürger-Nationalismus angeknüpft (Haarmann 2013: 244), der nunmehr die Unabhängigkeit der Republik Moldova als Staat rechtfertigen soll, sich aber in den Diskursen als stark in ethnischen Kategorien denkendes Konstrukt entpuppt, da zentral die Integration der moldauischen Mehrheit und der ethnischen Minderheiten ist (Iglesias 2013, Ihrig 2012). Insofern für diese Gruppe die „offizielle Bezeichnung“ in Artikel 13 der Verfassung ein wichtiger Referenzpunkt war (Guțu 2014: 65, Haarmann 2013: 244), könnte das oben beschriebene Urteil eine Schwächung dieser Position bedeuten. Ein Charakteristikum dieses „Lagers“ war außerdem von

ist gleichermaßen Rumänisch wie Russisch. Ein Ort, der sich, so scheint es, nicht so richtig entscheiden kann, wo er hingehört – in den Osten oder in den Westen.“ (Bohne 2015)

¹⁹ Nationalisierende Staaten beschreibt Brubaker (1996: 103f.) im Zusammenhang mit den Unabhängigkeitsbewegungen der Sowjetrepubliken als Staat von und für eine bestimmte ethnokulturelle „core nation“, deren Sprache, Kultur, demographische Position, ökonomischer Wohlstand und politische Hegemonie vom Staat geschützt und befördert werden müssen. Die „core nation“ ist dabei nicht mit der Menge der StaatsbürgerInnen identisch und es werden kompensatorische Projekte formuliert, die früher erfahrene Diskriminierung kompensieren soll.

²⁰ So geschehen z.B. in der Polemik von Trifon (2010: 250f.).

²¹ Trifon (2010: 170) und Gabinskij (2002: 136, 139) verorten die Anfänge dieser Auseinandersetzung zurück in der Zarenzeit.

²² Zum Konzept der Demarkationsfunktion von Sprachen s. Kremnitz (2002).

Beginn an auch die Affinität zu Russland und der Wunsch, diese Beziehungen aufrecht zu erhalten (Bochmann 1997, Erfurt 1998: 115f.).²³

Wenn wir diese Auseinandersetzungen als unterschiedliche Diskurse verstehen, die das Handeln der beteiligten Akteure anleiten (Labrie 2001: 63), fällt vor allem auf, dass die moderateren Stimmen, auch wenn sie der mehrheitlichen Haltung entsprechen, wenig hörbar sind. Auch wenn ein Großteil der MoldauerInnen sehr wohl der Ansicht ist, das andere, vor allem ökonomische Probleme, dringlicher sind und Identitätsfragen in der jüngeren Vergangenheit keine große Mobilisierungskraft hatten (Cisnel 2007, Schippel 2012), sind doch Sprachenfragen und ihre ideologische Verortung wichtige *Fault Lines*. So wurden sprach- und identitätspolitische Fragen insbesondere im Kontext von Regierungswechseln oder Wahlausgängen besonders virulent, z.B. nach der Regierungsübernahme durch die Kommunisten 2001 (Danero Iglesias 2013, 2014 Ihrig 2012, Way 2002) oder im April 2009, als die Kommunisten erneut den Wahlsieg für sich reklamierten und es in der Folge zu heftigen gewalttätigen Auseinandersetzungen auf Chişinău Straßen kam.

Der Glottonymstreit, die sprachlichen Verhältnisse und die Entwicklung der Moldauischen Sprache

Die Proklamation der Staats- bzw. Nationalsprache, ihre empirische Verankerung im System der Staatssprache bedingt, daß jedes Subjekt sich ihr zurechnen muß – daß aber nicht jedes Subjekt es für sich tun kann. Dieser Widerspruch, der die soziale Demarkationslinie zwischen den Klassen darstellt, bestimmt die Entwicklung der bürgerlichen Staaten. (Maas 1989: 34f.)

Dass nationalistische Diskurse immer auch die Funktion haben, unterschiedliche soziale und ökonomische Interessen zu überdecken und deswegen für politische Ziele in den Dienst genommen werden, ist kein Alleinstellungsmerkmal der Republik Moldova, sondern ein Funktionsmerkmal epilinguistischer Diskurse aller Nationalstaaten. Gleichzeitig wird durch die Verdinglichung der Debatte aber auch der Blick auf die 'sprachlichen Verhältnisse'²⁴ verstellt. Sprachliche Verhältnisse bestehen zwischen der Gesamtheit der

²³ In der russischen Föderation wird dieser Diskurs auch von der faschistischen neo-eurasischen Bewegung aufgenommen (Trifon 2010b: 172f.).

²⁴ In Auseinandersetzung mit der Verwendung dieses alltagssprachlich verständlichen Begriffes bei Maas (ib. 1973, 2008, 2012) und im Anschluss daran Bochmann (2007),

in einem bürgerlichen Staat praktizierten Sprachen, Varietäten und Register, im Hinblick auf die Verteilung ihrer jeweiligen Funktionen, ihren Bewertungen und ihrer Rolle bei der Regulierung des Zugangs zu Möglichkeiten der Partizipation an politischer und ökonomischer Macht sowie ihrer jeweiligen Erreichbarkeit für Personen mit unterschiedlichen sprachlichen Repertoires und unterschiedlichen sozialen Positionen. Die sprachlichen Verhältnisse befinden sich immer in einem dynamischen Prozess, dessen Richtung sich insbesondere in den Bruchphasen grundsätzlich verändern kann. Hiermit geht eine Veränderung der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse einher.

Auch mit dem Glottonymstreit in der Republik Moldova sind Diskurse um sprachliche Formen verwoben, nämlich diejenigen nach Varietäten, Registern und ihrem Abstand und Ausbau (Erfurt 1991, 2003, Kloss 1967, Koch/Österreicher 2001). Aus Sicht der SprecherInnen mit unterschiedlichen sprachlichen Repertoires geht es v.a. um die „Erreichbarkeit“ der formellen Register. Seit die sozialen Räume, in denen auch das Russische diese Funktion übernehmen kann, weniger werden, stellt sich diese Frage insbesondere für die vielen MoldauerInnen, deren erste Sprache nicht eine Varietät des Moldauischen/Rumänischen ist. Doch auch bei der sprachlich majorisierten Bevölkerung ist eine ausgeprägte sprachliche Unsicherheit häufig zu spüren (Bochmann 2014: 36). Hierzu leisten wiederum die normativ geführten öffentlichen Debatten inklusive einer permanenten Rüge der sprachlichen Praxis durch SprachpuristInnen einen wesentlichen Beitrag (Erfurt 2001, Weirich im Druck).

Was fügt sich vor diesem theoretischen Hintergrund als „Moldauisch“ in die sprachlichen Verhältnisse ein? Durch die Verdinglichung der Sprache in den epilinguistischen Diskursen gerät leicht aus dem Blick, dass es bei dem Verfassungsgerichtsurteil in erster Linie um die offizielle Bezeichnung geht. Diese bezieht sich auf die Geschäftssprache des Staates, die gleichzeitig Standardsprache und Norm etwa im formellen Register ist. Insofern nach 1989 die bereits seit den 50ern weitestgehend am rumänischen Standard orientierte Sprachpflege (Bochmann 2015, Gabinskij 2002: 135) als dezentrierter Ausbau fortgeführt wurde, entspricht der in Moldova praktizierte Standard der Schriftsprache tatsächlich dem rumänischen Standard (vgl. u.a. Berejan 1998, Bochmann 1997: 81-85, Erfurt 2003).²⁵ Dies zeigt sich auch im alltäglichen

Erfurt (2012), Janushek (1986) entwickle ich im Rahmen meiner Doktorarbeit hierzu ein für konkrete Beschreibungen anwendbares Konzept.

²⁵ So differenziert auch das Gesetz über die nationale Politik (Lege Nr. 546/2003), dass das Moldauische und das Rumänische eine gemeinsame Literatursprache und Basiswortschatz hätten, aber darüber hinaus verschiedene Entwicklungen durchlaufen

Sprachgebrauch, wo viele Menschen, wenn es um die Schriftsprache geht, das Glottonym Rumänisch verwenden oder auf mehrsprachigen Internetseiten, wo neben den Buttons für RU und ENG derjenige für RO steht, bzw. die russische, britische rumänische Fahne als Icons.

Daneben wird aber das Label „Moldauisch“ auch für eine Reihe von (insbesondere mündlichen) Praxen verwendet, die von diesem Standard relativ weit entfernt sind (Bochmann 2012: 613, Gabinskij 2002: 133, 137). Teils aus Gewohnheit, teilweise aber durchaus verbunden mit der Wahrnehmung einer Differenz zum Standard und zu den in Rumänien gesprochenen Varietäten wird in der Alltagssprache für diese informellen Register ein anderer Begriff gewählt, als für die Standardsprache. Diese Differenz hat insbesondere für diejenigen Gewicht, für die der Standard nicht erreichbar ist, weil sie keinen Zugang zu den entsprechenden Ausbaumöglichkeiten haben. Dies ist übrigens ein deutlich anderes Argument, als dasjenige z.B. der rumänistischen AkademikerInnen, die fehlende Bildung als Ursache der Verwendung des Glottonyms Moldauisch anführen (Guțu 2014: 64f.). Ich weise demgegenüber auf den Abstand zwischen formellen und informellen Registern und die ungleichen Chancen des Ausbaus der literaten Strukturen in der Standardsprache hin, die letztlich für gesellschaftliche Partizipation wesentlich sind oder sein können. In diesem Sinne stellt auch die Entscheidung für den dezentrierten Ausbau und insbesondere der weit verbreitete puristische Diskurs eine sicherlich unterschätzte Rolle der systematischen Abwertung der sprachlichen Praxis großer Bevölkerungsteile dar, die zu sprachlicher Unsicherheit und der Reproduktion von Barrieren beim Erlernen der Geschäftssprache beiträgt.²⁶

Anders formuliert: Nicht alle MoldauerInnen beherrschen das geforderte Standardrumänisch (so wie nicht alle deutschen StaatsbürgerInnen Hochdeutsch sprechen). Sinnvoller als dies zu denunzieren wäre die Frage, wie einer möglichst großen Anzahl von SprecherInnen der sprachliche Ausbau ermöglicht werden kann. In diesem Zusammenhang bezieht die Ablehnung der Verwendung der Bezeichnung Moldauisch sich auf eine Varietät des Dakorumänischen²⁷, für die eine vom Glottonym des Standards verschiedene

hätten und unterschiedliche Bezeichnungen als identifikatorisches Zeichen verwenden würden.

²⁶ Im Kontext eines „kleinen Genderprojekts“ habe ich zur Diskussion gestellt, inwieweit die weit verbreitete normative Haltung zur Sprache auch antisexistischen Praxen im Wege steht (Weirich im Druck).

²⁷ Trotz einer langen Tradition diatopischer Variation auch links und rechts des Pruths (Gabinskij 2002: 133f.), wird in der klassischen Dialektologie vom Dakorumänischen als relativ homogenem Dialekt ausgegangen und innerhalb dessen die muntenische und

Bezeichnung unproblematisch sein könnte, wenn sie nicht in diese politisierte Debatte fallen würde, im Rahmen derer die gewählte Bezeichnung stark vorbelastet ist. Dies ist aber nicht nur ein unglückliches Zusammenfallen, sondern zumindest von einigen AkteurInnen wird auch die informelle Praxis immer wieder systematisch kritisiert und als falsch dargestellt.²⁸

Ähnliches gilt für einen weiteren Typ von Praxen, der zumindest in seiner regionalen Verortung das Label „moldauisch“ sicherlich zu recht trägt. Es geht dabei um die aus dem Sprachkontakt v.a. mit dem Russischen resultierenden Formen eines mehrsprachigen Modus, der von Rumänischsprechenden ohne Russischkenntnisse kaum zu verstehen ist und somit in der Tat ein Alleinstellungsmerkmal moldauischer Repertoires ist, das darüber hinaus eine deutliche Demarkationsfunktion hat.²⁹ Ich würde diese zwar allgemein bekannte, jedoch weitestgehend unerforschte sprachliche Praxis, für die es in den moldauischen rumänistischen Diskursen ausschließlich abwertende Labels gibt, am ehesten als einen „kommunikativ-sozialen Stil“ (Kallmeyer/Keim 2002) bezeichnen. Diese in erster Linie von jungen Männern in den Städten gepflegten informellen Register haben dabei für viele durchaus hohen Identifikationswert, was sich unter anderem in der zugehörigen Musik- und Medienproduktion zeigt: MusikerInnen wie *Zdob și Zdub*, *Graiește Moldovenește* („Quatsch Moldauisch“) oder *Moara Stricată* („Kaputte Mühle“) bieten mit einer Mischung aus Ironie und Selbstbewusstsein diesen „Jargon“ dar³⁰, den die HüterInnen der rumänischen Sprache in Moldova als „argoul basarabean“ (Condrea 2007: 24) oder „Deformation“ (Berejan 1998) verurteilen (vgl. auch Bochmann 1997: 84). Zu einem sozialen Stil wird dieses Register durch seine Demarkationsfunktion nach außen und den Identifikationswert nach innen, trotz des Auto-Odi, der auch hier deutlich wird: das Code-Switching in Comedy-Shows wie *Comedy Kuuniën*, der Fernseh-Sendung *Cool Publica* mit Sergiu Voloc auf Publica TV, dem Slot *limba moldovenească pentru români* in der Comedy-Sendung *Ora de ras* mit Anatol Durbală und Constantin Cheianu auf Jurnal TV und einige andere mehr setzen sowohl Russisch- als auch Rumänischressourcen voraus, aber auch die informellen Register des kommunika-

moldauische Varietät unterschieden. Mit letzterem ist aber nicht nur die Republik Moldau, sondern auch Nordrumänien gemeint (Berejan 1998: 42, Bochmann 2012: 610).

²⁸ Neuerdings sind auch durch den Sprachkontakt mit dem Italienischen geprägte Formen Ziel des Korrektheitsdiskurses, die durch die weit verbreitete Arbeitsmigration nach Italien relevantes Phänomen des Sprachwandels werden (Condrea 2011, Puiu 2011).

²⁹ Betrifft v.a. lexikalische und semantische Entlehnungen, die in der Regel der rumänischen Flexion angepasst werden (vgl. u.a. Gabinski 2002: 138).

³⁰ Vincent Henry (2012) spricht gar von einer „Nouvelle vague moldave“.

tiv-sozialen Stils, der alltagssprachlich mit „Moldauisch“ oder „Moldorus“³¹ wohl einfacher bezeichnet ist. Dieser stellt einen peripheren sprachlichen Markt dar (Weirich im Druck), der bis zu einem gewissen Grade sprachliche Hegemonie auch „bottom-up“ in Frage stellen kann (Tan/Rubdy 2008: 8). Dieser Humor spielt aber nicht nur in den sprachlichen Formen, sondern auch in seinen Pointen auf die besonderen moldauischen Verhältnisse und nicht zuletzt auf die bisweilen absurde Formen annehmenden Diskurse um sprachliche Fragen an.

Möglicherweise ist diese Form der Satire der adäquateste Umgang mit einem Thema, das wohl so schnell nicht zu den Akten gelegt wird. Ich möchte am Ende dieser Überlegungen dennoch noch einmal den Bogen zur Bedeutung des Verfassungsurteils zurückschlagen.

Ausblick auf kommende Episoden

Auch wenn in den sprachpolitischen Debatten das Glottonym eine sehr viel umfassendere Bedeutung hat, bezieht sich das Verfassungsurteil doch ausschließlich auf die offizielle Bezeichnung. Es ist also davon auszugehen, dass künftig in offiziellen Dokumenten das Glottonym *limba română* häufigere Verwendung finden wird, z.B. dort, wo bisher die Kompromissform *limba de stat* gewählt wurde (Bochmann 2012, Guțu 2014: 64). Es ist außerdem damit zu rechnen, dass rumänistische AkteurInnen nicht die Mühe scheuen werden, die Verwendung der Bezeichnung *limba moldovenească* dort zu unterbinden, wo sie im offiziellen Gebrauch dennoch auftaucht. Hierfür gibt das Urteil Rückendeckung. Es bleibt zu hoffen, dass für den Umgang mit bestehendem Recht, das sich zu Sprachfragen äußert, pragmatische Lösungen gefunden werden.

Der veränderte Sprachgebrauch wird sich auch in internationalen Dokumenten wiederfinden. Hierfür ist möglicher Weise das Assoziierungsabkommens zwischen Moldova und der EU (European Commission 2014), welches seit 1. September 2014 vorläufig in Kraft ist, ein Indikator, in dem (in Artikel 465 über die verbindlichen Fassungen) nur das Rumänische erwähnt wird, während es beim Vorgängerdokument, dem (bis heute gültigen) „Abkommen über Partnerschaft und Zusammenarbeit“ (Rat der Europäischen Union 1998) (in Artikel 104) hieß, das Abkommen sei in den Amtssprachen der EU und in „moldauischer Sprache abgefasst, wobei jeder Wortlaut gleich-

³¹ So lautete der Titel einer Ausgabe von Cool Publika im Juli 2011, die einmal mehr den sprachlichen Verhältnissen in Chișinău gewidmet war.

ermaßen verbindlich ist”. Im Zusammenhang mit dem EU-Beitritt Rumäniens wurde ein Protokoll zu diesem Abkommen verfasst, das nunmehr (in Artikel 6) auch das Rumänische als Amtssprache der EU auflistet und somit festhielt, das Protokoll sei in rumänischer und in moldauischer Sprache verfasst (Rat der Europäischen Union 2007).³²

Auf der diskursiven Ebene werden durch das Urteil Widersprüche aufgehoben, wie sie durch den dezentrierten Ausbau bei Beibehaltung des Glottonyms jahr(zehnt)elang sichtbar waren (vgl. Bochmann 2015: 61, Ihrig 2012). Dies bedeutet aber nicht, dass die gesellschaftlichen und sprachlichen Widersprüche selbst verschwinden. Sie werden nur (an einem bestimmten Punkt – dem des Glottonyms) ideologisch überdeckt. Unbestreitbar hat das Urteil Signalwirkung im Kampf um die hegemoniale Deutung des nationalen Projekts als ein sprachlich, kulturell und politisch an Rumänien orientiertes. Hegemonie setzt aber eine breite Unterstützung in der Zivilgesellschaft voraus, welche durch ein Gerichtsurteil oder eine Sprachbezeichnung allein nicht herzustellen ist.

Bibliographie

Gesetze, Gerichtsentscheidungen und Abkommen

- European Commission, 2014. Association Agreement between the European Union and the European Atomic Energy Community and their Member States, of the one part, and the Republic of Moldova, of the other part (2014/492/EU), in: *Amtsblatt* Nr. L 260 vom 30.08.2014, 4-738.
- Rat der Europäischen Union/ Europäische Kommission, 1998. Abkommen über Partnerschaft und Zusammenarbeit zur Gründung einer Partnerschaft zwischen den Europäischen Gemeinschaften und ihren Mitgliedstaaten einerseits und der Republik Moldau andererseits, *Amtsblatt* Nr. L 181 vom 24. Juni 1998.
- Rat der Europäischen Union, 2007. *Protokoll zu dem Abkommen über Partnerschaft und Zusammenarbeit (PKA) zwischen den Europäischen Gemeinschaften und ihren Mitgliedstaaten einerseits und der Republik Moldau andererseits über den Beitritt der Republik Bulgarien und Rumäniens zum PKA*, in: *Amtsblatt* Nr. L 202 vom 03.08.2007, 21-24.

³² In den rumänischen Medien erzeugte dies heftigen Protest und der Außenminister und frühere Europaparlaments-Angehörige Adrian Cioroienu verfasste einen entsprechenden Brief an die Europäische Kommission (Guvernul României o.J.).

- Consiliul coordonator al audiovizualului, 2015. *Decizie* Nr. 18/86 din 27.05.2015 cu privire la respectarea principiului echilibrului social-politic, echidistanței și obiectivității în cadrul emisiunilor informative ”Время”, ”Сегодня”, ”Вести”, ”Новости 24” și ”Вести”, precum și a altor programe și emisiuni de format informativ-analitic, transmise/retransmise din Federația Rusă de către posturile de televiziune ”Prime”, ”TV 7”, ”RTR Moldova”, ”Ren Moldova” și ”Rossia 24”, inclusiv secvențele serviciilor de programe menționate în autosesizările Consiliului Coordonator al Audiovizualului și în baza sesizărilor parvenite de la deputatul în Parlamentul Republicii Moldova, Gheorghe Brega, GB nr. 34, și de la candidatul la funcția de bașcan al Găgăuziei, Nicolai Dudoglo, f/nr.
- Curtea constituțională, 2013. Hotărâre Nr. 36 din 05.12.2013 privind interpretarea articolului 13 alin. (1) din Constituție în corelație cu Preambulul Constituției și Declarația de Independență a Republicii Moldova (Sesizările nr. 8b/2013 și 41b/2013).
- Ghimpu, Mihai/Munteanu, Valeriu/Fusu, Corina/Vieru, Boris/Brega, Gheorghe, 2013. „Sesizarea Nr. 41b din 17.09.2013”, in: <http://www.constcourt.md/ccdocview.php?tip=sesizari&docid=238&l=ro> [24.08.2015].
- Guțu, Anna, 2013, „Sesizarea Nr. 8b din 26.03.2013”, in: <http://www.constcourt.md/ccdocview.php?tip=sesizari&docid=205&l=ro> [24.08.2015].
- Guvernul României (o.J.): „Poziția României privind referirea la ‘limba moldovenească’ în acordurile privind readmisia, respectiv facilitarea vizelor, între Comunitatea Europeană și Republica Moldova”, in: http://arhiva.gov.ro/pozitia-romaniei-privind-referirea-la-limba-moldoveneasca-in-acordurile-privind-readmisia-respectiv-facilitarea-vizelor-intre__11a66748.html [25.08.2015].
- Lege Nr. 3464 din 31.08.1989 cu privire la statutul limbii de stat a RSS Moldovenești.*
- Lege Nr. 546 din 19.12.2003 privind aprobarea Concepției politicii naționale a Republicii Moldova.*
- Lege Nr. 691 din 27.08.1991 privind Declarația de independență a Republicii Moldova.*

Literatur

- Anderson Worden, Elizabeth, 2011. „The ‘Mock Reform’ of History Education in Moldova: Actors versus the Script”, in: *Comparative Education Review* 55(2)/2011, 231-251.

- Barseghian, Lousie/Danero Iglesias, Julien, 2011. « Moldavie: polémique autour d'un cinéma plus 'patriote' », in: http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1162&PHPSESSID=7123056ae211442514ea7047dd9a8bbc [26.08.2015].
- Berejan, Silviu, 1998. „La langue roumaine en République Moldova”, in: *Grenzgänge* 10(5)/1998, 38-44.
- Bochmann, Klaus, 1997. „Der Name der Sprache und die wissenschaftliche Wahrheit. Ein sprachpolitischer Erlebnisbericht aus der Republik Moldova“, in: *Quo Vadis, Romania?*, 10/1997, 77-85.
- Bochmann, Klaus, 2007. „Sprache und Identität in mehrsprachigen Regionen in Osteuropa - Theoretische und methodische Ausgangspositionen“, in: ders./Dumbrava, Vasile, (Hgg.), 2007. *Sprachliche Individuation in mehrsprachigen Regionen Osteuropas*. Bd. 1. Republik Moldova. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 13-41.
- Bochmann, Klaus, 2012. „Die Staatssprache – ‚Moldauisch oder Rumänisch?‘“, in: ders./Dumbrava, Vasile/Müller, Dietmar/Reinhardt, Victoria, (Hgg.), 2012. *Die Republik Moldau*. Ein Handbuch. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 609-616.
- Bochmann, Klaus, 2015. „Das Moldauische. Vom langsamen Sterben einer neuen Sprache“, in: *Quo Vadis, Romania?* 45/2015, 54-64.
- Bohne, Martin, 2015. „Im Würgegriff der Oligarchen. Die Republik Moldau - zerrissen zwischen Ost und West“, in: http://www.deutschlandfunk.de/im-wuergegriff-der-oligarchen-die-republik-moldau-zerrissen.724.de.html?dram:article_id=320272 [26.08.2015].
- Bourdieu, Pierre, 1982. *Ce que parler veut dire*. L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard.
- Brubaker, Rogers, 1996. *Nationalism reframed*. Nationhood and the national question in the New Europe. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Bruchis, Michael, 1984. „The Language Policy of the CPSU and the linguistic situation in Soviet Moldova”, in: *Soviet Studies* 36(1)/1984, 108-126.
- Călugăreanu, Vitalie, 2015. „Suspiciuni de trucare a rezultatelor recensământului.“ (31.01.), in: <http://www.dw.com/ro/suspiciuni-de-trucare-a-rezultatelor-recensam%20ntului/a-18168729> [23.08.2015]
- Ciscel, Matthew, 2007. *The Language of the Moldovans*. Romania, Russia, and Identity in an ex-Soviet Republic. Lanham: Lexington Books.
- Condrea, Irina, 2007. „Argoul basarabean în stradă și în presă”, in: dies., (Hgg.), 2007. *Studii de sociolingvistică*. Chișinău : Ed. USM, 126-135.

- Condrea, Irina, 2011. „De sub Moscova - direct la Italia!” (06.05.), in: <http://www.timpul.md/articol/de-sub-moscova---direct-la-italia-23092.html> [25.08.2015].
- Danero Iglesias, Julien, 2013. „Constructing national history in political discourse: Coherence and contradiction (Moldova, 2001-2009)”, in: *Nationalities papers* 41(5)/2013, 780-800.
- Dembinska, Magdalena/Danero Iglesias, Julien, 2013. „The Making of an Empty Moldovan Category within a Multiethnic Transnistrian Nation”, in: *East European Politics and Societies and Cultures* 27(3)/2013, 413-428.
- Dumbrava, Vasile, 2002. „Die ‚Last der Geschichte‘ in der Republik Moldau“, in: *Südosteuropa. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 51(07-09)/2002, 431-448.
- Dumbrava, Vasile, 2010. „Verfassung als Ausdruck des Nations- und Staatsbildungsprozesses in der Republik Moldova“, in: ders., (Hgg.), 2010. *Geschichte politisch-sozialer Begriffe in Rumänien und Moldova*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 171-184.
- Engelhard, Karla, 2014. „Moldau, Moldova oder Moldawien? Wie heißt es richtig?“ (05.09.), in: <http://blog.br.de/studio-wien/2014/09/05/moldau-moldova-oder-moldawien-wie-heisst-es-richtig/> [24.08.2015].
- Erfurt, Jürgen, 1991. „Moldauisch – eine Ausbau- und Minderheitensprache?“, in: Dow, James R./Stolz, Thomas, (Hgg.), 1991. *Akten des 7. Essener Kolloquiums über "Minoritätensprachen/Sprachminoritäten"*. Vom 14.-17.6. 1990, an der Universität Essen. Bochum: N. Brockmeyer, 17-33.
- Erfurt, Jürgen, 2003. „Plurizentrischer Sprachausbau und die Herausbildung von Standardvarietäten in Moldova und Québec“, in: *Quo Vadis, Romania?* 22/2003, 8-21.
- Erfurt, Jürgen, 2012. „Sprachen und Sprachpolitik“, in: Bochmann, Klaus/Dumbrava, Vasile/Müller, Dietmar/Reinhardt, Victoria, (Hgg.), 2012. *Die Republik Moldau*. Ein Handbuch. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 617-627.
- Erfurt, Jürgen/Weirich, Anna, 2013. „Sprachliche Dynamik in der Republik Moldova“, in: Stehl, Thomas/ Schlaak, Claudia/ Busse, Lena, (Hgg.), 2013. *Sprachkontakt, Sprachvariation, Migration*. Methodenfragen und Prozessanalysen. Bd. 2. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 307-332.
- Ernu, Vasile, 2015. „Marș, marș dreptul! Marș, marș stingul!“ (14.07) (in: Proiectul unionist, văzut din perspectivă de stînga (Un articol în trei voci)), in: <http://www.platforma.md/proiectul-unionist-vazut-din-perspectiva-de-stinga-un-articol-in-trei-voci/> [24.08.2015].

- Fruntașu, Iulian, 2002. *O istorie etnopolitică a Basarabiei*. Chișinău: Cartier.
- Gabinskij, Mark, 2002. „Moldawisch“, in: Okuka, Milos/Krenn, Gerald, (Hgg.), 2002. *Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens*. Klagenfurt: Wieser, 133-143.
- Guțu, Ana, 2009. „Despre controversata problemă a limbii și identității în Republica Moldova“, in: <http://anagutu.net/files/2009/08/citeste-articolul-integral.pdf> [24.08.2015].
- Guțu, Ana, 2014. „Constitutionalisation de la langue roumaine en République de Moldova“, in: *La Francopolyphonie* 9(1)/2014, 63-70.
- Guțu, Ana, 2015. „Copii generației '89 vor face unirea – duminică 5 iulie, pman, marea adunare națională“, in: <http://anagutu.net/?p=4041> [06.08.2015].
- Haarmann, Harald, 2013. „Das Moldauische (Moldawische). Aufstieg und Fall einer Standardsprache“, in: Hoinkes, Ulrich, (Hgg.), 2013. *Die kleineren Sprachen in der Romania*. Verbreitung, Nutzung und Ausbau. Frankfurt am Main: Lang, 235-248.
- Hegarty, Tom J., 2001. „The Politics of Language in Moldova“, in: O'Reilly, Camille, (Hgg.), 2001. *Language, ethnicity and the state*. Bd. 2. Minority Languages in Easter Europe post-1989. Basingstoke: Palgrave, 123-154.
- Heitmann, Klaus, 1989. „206. Rumänisch: Moldauisch“, in: Holtus, Günther, (Hgg.), 1989. *Lexikon der romanistischen Linguistik*, Bd. 3, Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete von der Renaissance bis zur Gegenwart. Rumänisch, Dalmatisch/Istroromanisch, Friaulisch, Ladinisch, Bündnerromanisch. Tübingen: Niemeyer, 508-521.
- Henry, Vincent, 2012. „Moldavie. Vers une identité multiple enfin assumée?“ (15.02.), in: http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1286 [01.08.2013].
- Ihrig, Stefan, 2009. „Der transnistrische Holocaust in den Schulbüchern der Republik Moldova“, in: Benz, Wolfgang, (Hgg.), 2009. *Holocaust an der Peripherie*. Judenpolitik und Judenmord in Rumänien und Transnistrien 1940-1944. Berlin: Metropol, 225-239.
- Ihrig, Stefan, 2012. „Geschichtsschulbücher und die nationale Frage“, in: Bochmann, Klaus/Dumbrava, Vasile/Müller, Dietmar/Reinhardt, Veronica, (Hgg.), 2012. *Die Republik Moldau*. Ein Handbuch. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 143-155.
- Ivanova, Anna, 2011. *Nazvanija uliz goroda kišinëva kak instrument dlja postroyenija naziional'noi mijologii*. Diplomnaja rabota. Byšaja antropologičeskaja škola, Kišinëv.

- Januschek, Franz, 1986. *Arbeit an Sprache*. Konzept für die Empirie einer politischen Sprachwissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jurnal.md, 2015. „Mai multe străzi din Chișinău ar putea fi redenumite“ (23.02.), in: <http://www.jurnal.md/ro/social/2015/2/23/mai-multe-strazi-din-chisinau-ar-putea-fi-redenumite/> [25.08.2015].
- JurnalTV, 2015. „Au cerut unirea cu România“ (05.07.), in: <http://www.jurnaltv.md/ro/news/2015/7/5/au-cerut-unirea-cu-romania-10138562/#7> [25.08.2015].
- Kallmeyer, Werner/Keim, Inken, 2002. „Eigenschaften von sozialen Stilen der Kommunikation: Am Beispiel einer türkischen Migrantinnengruppe“, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 65/2007, 35-56.
- King, Charles, 1994. „Moldovan Identity and the Politics of Pan-Romanianism“, in: *Slavic Review* 53(2)/1994, 345-368.
- King, Charles, 2000. *The Moldovans*. Romania, Russia, and the Politics of Culture. Stanford: Hoover.
- Kloss, Heinz, 1967. „'Abstand Languages' and 'Ausbau Languages'“, in: *Anthropological Linguistics* 9(7)/1967, 29-41.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf, 2001. „Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache“, in: Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian, (Hgg.), 2012. *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*. Bd I,2: *Methodologie*. Berlin: De Gruyter, 584-627.
- Koretsky, Zahar, 2012. „Moldova's Unifiers and Dividers“ (16.08.), in: <http://observatorumd.blogspot.de/2012/08/moldovas-unifiers-and-dividers.html> [26.08.2015].
- Kreindler, Isabelle, 1997. „Multilingualism in the successor states of the soviet union“, in: *Annual Review of Applied Linguistics* 17/1997, 91-112.
- Kremnitz, Georg, 2002. „Zu Status, Prestige und kommunikativem Wert von Sprachen“, in: *Quo Vadis, Romania?* 20/2002, 122-128.
- Labrie, Normand, 2001. „Politique Linguistique ou action politiques? Questions de méthodologie“, in: Nelde, Peter/Rindler Schjerve, Rosita, (Hgg.), 2001. *Minorities and Language Policy/Minderheiten und Sprachpolitik/Minorités et l'aménagement linguistique*. St. Augustin : Asgard, 61-75.
- Lefter, Horio-Victor, 2013. « République de Moldavie: Fin du débat sur la langue officielle » (19.12.), in: <http://www.regard-est.com/home/breves.php?idp=1660&PHPSESSID=eea> [26.08.2015].
- Lița, Marina, 2011. „'Cheamă taxiul în limba română!' Campanie Jurnal“ (07.10.), in: <http://www.jurnal.md/ro/news/-cheama-taxiul-in-limba-romana-campanie-jurnal-211277/> [10.10.2011].

- Maas, Utz, 1973. *Grundkurs Sprachwissenschaft*. München: List.
- Maas, Utz, 1989. *Sprachpolitik und politische Sprachwissenschaft*. Sieben Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Maas, Utz, 2008. *Sprache und Sprachen in der Migrationsgesellschaft*. Göttingen: V&R Unipress.
- Maas, Utz, 2012. *Was ist deutsch? Die Entwicklung der sprachlichen Verhältnisse in Deutschland*. Paderborn: Fink, Wilhelm.
- March, Luke, 2007. „From Moldovanism to Europeanization? Moldova's Communists and Nation Building”, in: *Nationalities Papers* 35(4)/2007, 601-626.
- Marinescu, Alina, 2013. „Corman: Acțiunile de profanare a clădirii Palatului Republicii ar putea avea legătură cu decizia de ieri a Curții Constituționale” (06.12.), in: http://www.publika.md/corman--actiunile-de-profanare-a-cladirii-palatului-republicii-ar-putea-avea-legatura-cu-decizia-de-ieri-a-curtii-constitutive_1714941.html [24.08.2015].
- Mikhailchenko, Vida/Trushkova, Yulia, 2003. “Russian in the modern world”, in: Maurais, Jacques/ Morris, Michael (Hgg.), 2003. *Languages in a Globalising World*. Cambridge: Cambridge University Press, 260-290.
- Prina, Federica, 2015. „Linguistic Justice, Soviet Legacies and Post-Soviet Realpolitik: The Ethnolinguistic Cleavage in Moldova“, in: *Ethnopolitics* 14(1)/2015, 52-71.
- Puiu, Victoria, 2011. „Moldoveni întorși ‘de la’ Italia: Un ‘gelato’, vă rog“ (15.08.), in: <http://www.timpul.md/articol/moldoveni-intorsi-de-la-italia-un-gelato-va-rog-26186.html> [25.08.2015].
- Ria Novosti, 2015. „Mer *Kišinëva* chočet pereimenovat‘ ulizy s sovetskimi nazvaniami“ (23.02.), in: <http://ria.ru/world/20150223/1049190813.html> [25.08.2015].
- Roper, Stephen, 2005. „The politicization of education: identity formation in Moldova and Transnistria”, in: *Communist and Post-Communist Studies* 38/2005, 501-514.
- Schippel, Larisa, 1997. „Sprachkontakt und Sprachkonflikt in Bessarabien“, in: Klare, Johannes/Huberty, Maren/Perlick, Claudia, (Hgg.), 1997. *Studia historica romanica*. In honorem Johannes Klare. Bonn: Romanistischer Verlag, 269-282.
- Schippel, Larisa, 2012. „Rumänen/Moldauer“, in: Bochmann, Klaus/Dumbrava, Vasile/Müller, Dietmar/Reinhardt, Veronica, (Hgg.), 2012. *Die Republik Moldau*. Ein Handbuch. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 176-184.

- Sinaeva-Pankowska, Natalia, 2010. „Multiple Identities as a Basis for Construction of (Post)Modern Moldovan Identity“, in: Burbick, John/Glass, Wililam, (Hgg.), 2010. *Beyond Imagined Uniqueness. Nationalisms in Contemporary Perspectives*. Camebridge: Scholars Publishing, 261-287.
- Sinaeva-Pankowska, Natalia, 2009. „Moldova. Before Elections: Extreme Right and nationalist parties strive for power“, in: *Otkrytyj gorod* 4(1), 16f.
- Tan, Peter K. W. /Rubdy, Rani, 2008. „Introduction“, in: dies., (Hgg.), 2008. *Language As Commodity*. Global Structrues, Local Marketplaces. London, New York: Continuum, 1-15.
- Trifon, Nicolas, 2010a. „Guerre et paix des langues sur fond de malaise internationale“, in: Cazacu, Matei/ Trifon, Nicolas, (Hgg.), 2010. *Un État en quête de nation*. La République de Moldavie. Paris: Non Lieu, 169-276.
- Trifon, Nicolas, 2010b. „Le compromis indépendantiste, 1993-2009: retour sur une sortie d'empire empêchée“, in: Cazacu, Matei/ Trifon, Nicolas, (Hgg.), 2010. *Un État en quête de nation*. La République de Moldavie. Paris: Non Lieu, 77-165.
- Van Meurs, Wim, 2003. „Moldova – nationale Identität als politisches Programm“, in: *Südosteuropa-Mitteilungen* (04-05)/2003, 30-43.
- Way, Lucan, 2002. „Pluralism by Default in Moldova“, in: *Journal of Democracy* 13(4)/2002, 127-141.
- Weirich, Anna-Christine, im Druck. „Two distinct peripheral markets: ‚Moldovan‘ and feminist language politics“, in: Abbou, Julie/Baider, Fabienne, (Hgg.), im Druck. *Gender and the Periphery*. Grammatical and Social Gender from the Margins. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Weirich, Anna-Christine, 2014. „Majorized linguistic repertoires in a nationalizing state“, in: Horner, Kristine/de Saint-Georges, Ingrid/Weber, Jean-Jacques, (Hgg.), 2014. *Multilingualism and Mobility in Europe*. Policy and Practices. Frankfurt am Main: Peter Lang, 149-170.
- Zofka, Jan, 2014. „Russischsprachige in den Nachfolgestaaten der UdSSR. Sowjetische Nationalitätenpolitik und postsowjetische Konfliktlagen“, in: Bundeszentrale für Politische Bildung, (Hgg.), 2014. *Deutschland Archiv*. (<http://www.bpb.de/183747> [14.08.2015]).
- Zofka, Jan, 2015. *Postsowjetischer Separatismus*. Die pro-russländischen Bewegungen im Dnjestr-Tal und auf der Krim 1989-1995. Göttingen: Wallstein.

REZENSION

Mbomío Bacheng, Joaquín. *Malabo Littoral*. Préface Max Doppelbauer et Mischa G. Hendel. Tr. de l'espagnol Annelise Oriot. Lyon : L'atelier du tilde, 2015. 125 pp. [*Huellas bajo tierra*, Madrid, CCHG, 1998.]

« Tout a changé après l'indépendance : les détentions se multiplient de jour en jour. Les voleurs, ceux qui n'ont jamais travaillé, les violeurs de veuves et d'orphelines, les traîtres, les assassins et délateurs, les gros fumeurs d'opium, voilà les héros de la nouvelle République » (24). L'indépendance ici décrite est celle de la Guinée Equatoriale, dont les envahisseurs les plus récents dans une histoire mouvementée sont les colons espagnols. L'indépendance est déclarée le 12 octobre 1968. Le premier Président de la nouvelle République est, jusqu'en 1979, Francisco Macías Nguema, qui instaure un régime répressif. *Malabo Littoral* est à la fois le journal intime de Juan Ndong, protagoniste principal (et fictif) retrouvé mort en France où il avait cherché asile après avoir survécu dans son pays à l'emprisonnement politique et à la torture, et une chronique historique accompagnée des discussions de trois prisonniers enfermés dans les geôles du dictateur. Celles-ci résument diverses positions idéologiques dans une société bâillonnée (par son gouvernement), mais indépendante (vis-à-vis du colonisateur). Le journal s'intéresse aussi au parcours d'un certain Mba, paysan guinéen qui, affublé d'un uniforme extravagant qui fascine Ndong, est devenu un larbin du dictateur. Opposé au régime, Ndong craint Mba, mais il le respecte néanmoins, car le personnage demeure une énigme et un modèle en raison de son attachement à la terre et aux traditions. Dans son ensemble, le roman relate ainsi l'histoire de deux personnages, d'un pays, de différentes positions politiques, à laquelle s'ajoutent, nous confie la préface, des allusions à la vie de l'auteur qui, lui aussi, a connu les cachots de Macías Nguema. Il vit depuis en exil en France.

Malabo Littoral accomplit un retour sur un passé douloureux, mais exprime tout autant la mélancolie des souvenirs d'une enfance heureuse qui se trouve correspondre aux dernières années de la colonisation. Aux yeux d'un enfant innocent des problèmes du monde, c'est un temps enchanté sorti du temps. Seul en France, souffrant de l'isolation sociale, Ndong médite sur son passé : « Je n'étais plus sur la rive de mon fleuve maternel, le Woro, où le chant consolateur des eaux accompagne sans cesse le cri des femmes qui sèment la terre. Je n'étais pas non plus au milieu de la forêt tropicale où le

regard des hommes met à nu la pensée des bêtes sauvages, tandis que le dernier message des ancêtres apparaît clairement sur la terre humide » (116). Dépouillé des forces vives de sa première culture, il exprime son amour pour son pays, ses traditions, sa nature ; il évoque tour à tour les matins prometteurs, la forêt, les griots, les légendes, sa famille et son père, son initiation rituelle à la vie d'adulte et un environnement qui lui manque. Il accuse le dictateur de sa bassesse meurtrière qui trahit l'indépendance nouvellement acquise et la transforme en cauchemar ; il se souvient sans rancune de la présence espagnole avant Macías et de l'éducation catholique qu'il a reçue sous la colonisation. Etre hybride de la postcolonialité telle que Homi K. Bhabha l'envisage, il doit négocier un patchwork historique et idéologique problématique. Dans le cas de Ndong, la colonisation destructrice lui a laissé une enfance heureuse ; l'indépendance ardemment souhaitée l'a livré à un pouvoir sanguinaire. Sans doute personnifie-t-il la triste constatation de Frantz Fanon, qui écrivait dans *Les damnés de la terre*¹ que le colonialisme, qui est « violence à l'état de nature », « ne peut s'incliner que devant une plus grande violence » et que la dictature menace les pays flétris par l'impérialisme européen (61). Roman sombre, *Malabo Littoral* nous instruit des défaillances de tout un système : l'occupation espagnole qui pérennise les inégalités sociales et nourrit en son sein une élite politique corrompue et tyrannique ; un peuple qui souffre ; une jeunesse perdue ; un jeune homme, enseignant de son métier, qui perd toute chance d'avenir. Arrivé illégalement en France, Ndong fait la découverte du racisme et des difficiles différences culturelles. Il meurt chez un homme qui le cache des autorités et l'enterre dans sa ferme pour ne pas être poursuivi en justice.

Le ton adopté n'est pas sans rappeler le style de Voltaire, célèbre voisin de Mbomío Bacheng sur les rives du lac Léman. La prodigalité des détails, la multitude de personnages, les récits enchâssés, l'apparente ingénuité adornent des thèmes que le philosophe des Lumières explorait déjà dans « *Candide* », par exemple l'exil, la cruauté humaine, l'exploitation, le racisme, de même que les excès de la colonisation, de la religion et de la politique. A ce titre, Ndong est un descendant malheureux de l'esclave dont l'émouvante histoire occupe le cœur de « *Candide* » lorsque le jeune voyageur, déçu du Nouveau Monde, ayant enfin compris que rien ne va bien nulle part, s'apprête à retourner en Europe. Ndong fait la même expérience que le jeune rescapé du château westphalien mais, contrairement à *Candide* qui se retire dans un jardin fertile, il en meurt.

¹ Fanon, Frantz, 2002 [1961]. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.

La préface de ce roman expertement traduit par Annelise Oriot énumère quelques raisons pour lesquelles cette œuvre trouve sa place « dans le productif et prestigieux espace francophone » : « La Guinée équatoriale est entourée de pays de langue française, dont le Cameroun et le Gabon, ses voisins limitrophes. [...] La majorité de la population guinéenne s'exprime en français, Joaquín Mbomío Bacheng lui-même s'est formé en France, et *Malabo Littoral* se déroule en partie sur le territoire français. [C'est] un roman qui illustre la profonde réalité afro-guinéenne intimement liée à l'Europe, à la France et à la francophonie en particulier » (12). Le français est récemment devenu une des langues officielles de la Guinée équatoriale. Les deux préfaciers ne se trompent pas : la littérature contemporaine de ce pays mérite d'être mieux connue.

Sobre los autores

Antonio Carlos (Tunico) Amâncio, doutor em Comunicação e Artes pela USP, é Professor Titular do Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense em Niterói (Brasil), onde ensina roteiro e cinema latino-americano. É também ligado à Pós Graduação em Comunicação. É curtametragista e roteirista. tunicoamancio@gmail.com

Kerstin Plass posee dos maestrías, un M.A. en Traducción de español e inglés y otro en „Latin American Studies“, ambas otorgadas por la Universidad de Viena (Austria). Sus áreas de investigación son en el cine, la fotografía, la literatura y la traducción audiovisual, así como temáticas del sur global. kerstin.pl@hotmail.com

Petra Reitböck es licenciada en Comercio Internacional; actualmente es masteranda en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Viena (Austria) con una tesina sobre los mitos prehispánicos en el cine latinoamericano. petra.reitboeck@univie.ac.at

Carolina Sanabria obtuvo su doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es Profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica, donde imparte cursos de cine y literatura. Es autora de *Bigas Luna. El ojo voraz* (Laertes, 2010) y *Contemplación de lo íntimo* (Biblioteca Nueva, 2011). csanabriacr@yahoo.com

Freya Schiwy es Associate Professor of Media and Cultural Studies en la University of California, Riverside (EEUU). Obtuvo su M.A. por la J.W. Goethe Universität en Frankfurt (Alemania) y su doctorado por Duke University (EEUU). Es autora de *Indianizing Film. Decolonization, the Andes and the Question of Technology* (Rutgers UP, 2009). freyasch@ucr.edu

Gisèle Avome Mba es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Toulouse le Mirail. Profesora en el departamento de Estudios ibéricos de la Universidad Omar Bongo de Libreville (Gabón). Sus temas de investigaciones se centran en la literatura afrohispanica y afrohispanoamericana. spmng13@yahoo.fr

Anna-Christine Weirich hat Politikwissenschaft, Philosophie und Romanistik studiert und ist wiss. Mitarbeiterin am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen der Goethe-Universität Frankfurt. Sie verfasst ihre Doktorarbeit im Rahmen des DFG-Projekts „Sprachliche Dynamik im multiethnischen Nationalstaat: Fallstudie Republik Moldova“. a.weirich@em.uni-frankfurt.de