

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario.
Reflexiones desde las Ciencias Sociales”

Mesa Temática 37: "Imaginarios visuales. Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico"

Ponencia: Diversidad cultural, alteridad e identidad en la imagen documental del Otro

Autora: Ximena González

E-mail: labusquedaproducciones@yahoo.com.ar

Tres experiencias referidas a la creación y observación de representaciones documentales de comunidades indígenas motivan el estudio –desde y hacia la práctica- de las relaciones entre producción de imágenes, construcción de sentido y función de la mirada frente a la diversidad cultural en este género del lenguaje cinematográfico. Desde el trabajo en este campo de la representación surge el interrogante acerca del objetivo de la obra, ya sea como medio de conservación, producción o reproducción de los modelos culturales; volviendo evidente la necesidad de cuestionarse acerca de las relaciones de estas imágenes del Otro con la reinención de la Historia, la construcción de la Alteridad, la constitución de la Identidad y las marcas que este lenguaje deja en la Memoria. Estas experiencias no conducen a un estudio material de la obra ni al análisis específico de sus contextos de producción o recepción; sino que movilizan inquietudes, interrogantes y reflexiones referidas a la representación del Mundo Histórico y su Alteridad.

El primer acontecimiento motivador del análisis tiene lugar durante la producción de un film documental sobre la Nación Yshir en el Chaco Paraguayo¹. Si bien la experiencia fue intensa y enriquecedora, a los fines de este trabajo sólo expondré aquello que determinó una interpretación nueva –más profunda y compleja- de la realidad que había sido observada sin intermediarios y que más tarde volvería a acontecer en una pantalla. La tensión surge a partir de la puesta en relación de tres momentos: la observación directa –sin cámaras ni otros elementos de registro- de fragmentos de una ceremonia de iniciación; el visionado del registro de otros fragmentos de la misma ceremonia –esta vez no presenciada en el lugar-; y la transcripción del testimonio del líder espiritual de la comunidad respecto a dicho acontecimiento. Estas palabras, escuchadas posteriormente mediante el registro de una

¹ Film aún sin estrenar, rodado entre los años 2005 y 2006.

entrevista sin editar, dieron sentido a las divergencias entre la realidad vivida y la mediatizada: la ceremonia registrada se volvía más rica, compleja y con mayor participación de la comunidad debido –de acuerdo a lo enunciado por el líder espiritual- a la visita del equipo de filmación. En segundo lugar, el disparador de nuevas reflexiones acontece durante el rodaje de un film documental sobre un niño de la Comunidad Mbya Guaraní internado e intervenido quirúrgicamente por orden judicial en la Ciudad de Buenos Aires². En esta instancia, un representante de una organización indígena solicitó que no se registraran determinadas ceremonias realizadas por allegados al niño por no pertenecer a la tradición guaraní. Por último, se toma como punto de anclaje para el estudio la conmoción experimentada frente a una fotografía aérea tomada en el año 2008 por la Fundación Nacional del Indígena de Brasil (FUNAI), la cual retrata en la frontera amazónica entre Brasil y Perú a un grupo de tres indígenas de una etnia no identificada apuntando con arco y flecha hacia el objetivo de la cámara; en consecuencia, hacia la mirada del espectador.

A partir del impacto que estos acontecimientos tuvieron en mí -no solo en la interpretación de cada nueva imagen que indica presencia de alteridad, sino también en mi constitución como sujeto cultural que representa la Historia-, hago extensible la preocupación respecto a la naturalización de ciertas formas dominantes de narración del Mundo Histórico, donde el Otro, cuando no se transforma en objeto del deseo de conocimiento, es encapsulado en el rol arquetípico del héroe romántico o del bárbaro exótico. Y traslado asimismo la inquietud respecto a la función pensada y adjudicada a las imágenes por los sujetos involucrados –voluntaria, ingenua o forzosamente- en esa representación documental.

Así, intentando subvertir estos modelos narrativos hegemónicos, surge la necesidad de preguntarse: ¿cuál es la imagen de la alteridad? ¿qué se captura del Otro cuando se dispara? ¿cómo recrear desde su superficie lo irreductible del Otro y su cultura? ¿la representación del Otro cultural puede revivir lo extinto o sólo lo momifica? ¿todas las imágenes son posibles en un mundo tecnologizado y en el contexto globalizado de su producción?

Abordar estos interrogantes desde un punto de vista crítico, sorteando la naturalización de la alteridad como diferencia que producen los modelos de representación dominantes, implica deconstruir los procesos discursivos, narrativos y formales que vinculan a los tres sujetos históricos involucrados en la representación documental: el actor social representado, el autor y el espectador.

² Film aún sin estrenar, rodado entre los años 2005 y 2010.

En primera instancia, abordemos el tema desde los procesos de representación donde cada sujeto ha participado voluntariamente, dejando por un momento de lado la cuestión acerca de la conciencia o no de la función social de esa imagen.

Las primeras experiencias mencionadas, referidas a pueblos indígenas en contacto con la cultura occidental (es decir, en peligro de aculturación por el carácter hegemónico de las instituciones del hombre blanco, ya sean políticas, religiosas, económicas o científicas), manifiestan ciertas expectativas de los actores sociales respecto a la representación que se hace de ellos, concibiéndola como herramienta para activar ciertas tradiciones (en el caso de la Nación Yshir) o como instrumento para desacreditar su hibridación (en el caso del representante indígena vocero de la comunidad Mbya Guaraní). En ambos casos, permanece latente la idea de la imagen como medio de cristalización y recorte de un acontecimiento histórico-cultural que trascenderá a los propios actores sociales y se convertirá en *la voz* de aquella cultura, produciendo una traslación de la tradición oral a la sociedad visual de la imagen. Mientras que este sentido menos manifiesto de la representación se vuelve evidente para aquellos que son representados -quienes generalmente tienen vedado el conocimiento sobre los medios y procedimientos de la representación documental-, aquellos que la llevan a cabo dejan bajo la superficie material de la imagen este sentido más profundo y vital adjudicado a la representación; la cual, como dijimos, no se limita a la toma mediante un dispositivo mecánico de la imagen objetiva del sujeto retratado, sino, trascendiendo el recorte inmóvil de la fotografía, implica procedimientos narrativos que exceden la objetividad de la técnica.

A primera vista, la imagen se concibe aquí como una manera de perpetuar al sujeto representado y su cultura. Sin embargo, debemos preguntarnos qué es aquello que se captura del Otro. Quizás como planteara Roland Barthes, incluso el sujeto representado ajeno a los mecanismos de fabricación del discurso cinematográfico, constituya frente al objetivo de la cámara una imagen de sí mismo previa al registro³. En esta fabricación del cuerpo en función de su captura, en esta traslación de la subjetividad hacia la propia imagen –de la cual no podemos tener la seguridad de su autenticidad como imagen de Uno o del Otro- aflora la conciencia de la limitación material de la imagen; pero simultáneamente se propone una forma de trascender esta limitación. En la representación de la ceremonia Yshiro, si bien los actores sociales se representan a sí mismos (noción fundacional del género documental), llevan a cabo una participación más activa frente al objetivo de la cámara, cuya mirada se

³ Barthes R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009

multiplica en el documentalista y en el espectador. Esta fabricación del cuerpo en función de su materialización en el soporte filmico, esta constitución previa del sujeto en imagen donde ese Otro actúa su rol de sujeto cultural, haciendo de si mismo para el documental, ¿no representa acaso la repetición cíclica del ritual donde cada movimiento, cada acto remite a un origen, a un pasado mítico que vuelve al cuerpo, convirtiéndose en metanarración de la mitología cultural? Quizás esta representación de si mismo funcione como la invocación del ritual, reviviendo a perpetuidad el mito del origen; el cual no se limita a su representación corporal y espiritual, sino que se cristaliza en el lenguaje cinematográfico, donde cada proyección revive nuevamente la experiencia mítica. En este sentido, podemos afirmar que el film documental funciona como medio para conservar la tradición o revivir lo extinto. Sin embargo, en la captura del sujeto cultural realizada por la cámara y en la proyección infinita de ese instante –presente y pasado a la vez- permanece latente la idea de la muerte. Al igual que la fotografía, la representación documental sólo puede atestiguar que aquello que el espectador observa *ha sido*, ha estado allí frente a la cámara, y en consecuencia, alguien –el autor, quien permanece velado en el documental mas tradicional por ciertos mecanismos de la enunciación- ha sido testigo. Simultáneamente, esta idea de que aquello *ha sido* implica que ya no lo es más. El film documental no puede hacer más que capturar el pasado y, en ese recorte que cristaliza un tiempo negándole su continuidad histórica, condenarlo a su extinción. El efecto de realidad y la sensación temporal de actualidad que produce la narrativa documental dominante –sustento de la atracción del género que permite al espectador acceder a lo real experimentando la narración siempre en un tiempo presente- no conduce más que a la reproducción cultural de actos de dominio, donde el ritual, la tradición y el Otro cultural quedan relegados a un tiempo mítico, ahistórico.

Si, como afirma Bill Nichols, la imagen fotográfica –y por extensión, la cinematográfica- es el objeto en sí, el objeto liberado de las condiciones de tiempo y espacio que lo rigen⁴, esa representación niega al sujeto capturado la posibilidad de convertirse en actor transformador de la Historia. Ahora, considerando que el lenguaje cinematográfico excede la inmovilidad de la imagen fotográfica, debemos desgranar los mecanismos de construcción de sentido de la representación documental para identificar la instancia en la cual la Historia queda suspendida en el film tal como sucede en la fotografía. Ambos lenguajes –fotográfico y cinematográfico- comparten la materialidad de la imagen; sin embargo, la organización de esa materia condiciona el sentido adjudicado. Si bien la emanación del

⁴ Nichols B. *La representación de la realidad*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2001

referente perpetúa la imagen del instante, esta materialidad se vuelve voluble frente a la interpretación de aquella experiencia llevada a cabo tanto por el sujeto representado, como por el autor y el espectador. En el film documental, la imagen –como materia prima- no puede nunca completar un sentido por sí misma, revelar una interpretación única, promover una mirada unidireccional sobre la realidad representada. El procedimiento metonímico implícito en el lenguaje cinematográfico adjudica a la imagen una argumentación que nunca es intrínseca a ella, y cuya interpretación depende del seguimiento que haga el espectador de las huellas dejadas por el autor en el film. Esta relación entre Imagen y Argumentación ha intentado conservar su unión indisoluble mediante la preservación del modelo más tradicional del documental objetivo, de tono neutral y estilo realista, donde la imagen toma un lugar predominante como prueba material que legitima una argumentación conducida por la palabra. Y es en la naturalización de este discurso de acceso al conocimiento mediante la objetividad –que implica la objetivización del sujeto- que el Otro cultural queda sometido a la interpretación que la narrativa dominante –constituida por un autor masculino, occidental, heterosexual- hace de él. En esta reproducción, conciente o inconciente, de una narrativa hegemónica que se convierte en una narrativa de dominio, la alteridad se construye desde un único punto de vista arquetípico, donde todo aquello que es diferente a ese Uno, pierde la posibilidad de constituir su propia identidad, es negado o se convierte en un Otro unidimensional y estereotipado. La función de este tipo de narrativas es perpetuar la imagen del Otro como Otro, intentar cristalizar su diferencia, mantener la distancia prudencial que lo separa de ese autor universal y eternizar la mirada sobre ese Otro como lo exótico, lo incognoscible.

Para restituir al Otro cultural su identidad y su condición de sujeto histórico es necesario cuestionar la imagen como prueba material de la Historia, como fragmento inobjetable de la memoria. Es sabido que los usos dados a las imágenes están determinados por condiciones sociales, culturales e históricas, que afectan tanto la producción de esa representación como a su recepción. De esta manera, la prueba material de aquello que se presenta frente a la cámara como algo que *ha sido*, no puede atestiguar más que eso, su presencia frente al objetivo y la huella de la mirada que se sitúa detrás de él. Sin embargo, su función, su objetivo, sus motivaciones, pueden ser subvertidos. La imagen solo funciona como prueba que legitima una argumentación que no es intrínseca a ella, pero nunca compone por sí misma esa argumentación; ya que esta no procede del Mundo Histórico. Nunca hay correspondencia directa entre hecho y argumentación; sino que esta es una fabricación del discurso puesta al alcance del espectador mediante la narrativa. Por tanto, es en este proceso

donde el documentalista puede alterar el orden hegemónico de la representación en función de construir un relato donde la alteridad no quede relegada al orden de lo exótico y donde el sujeto cultural recobre su historicidad.

El documental tradicional, constituido en función del modelo narrativo aristotélico y del paradigma discursivo de la objetividad, propone una representación de los hechos como aspectos del propio Mundo Histórico en la cual fluye la naturaleza misma de las cosas, ocultando su verdadera condición de afirmación humana acerca de la Historia, producto de la construcción social.⁵ Al exponer la complejidad del evento histórico mediante su apariencia física, cuyo sentido es completado por la interpretación del enunciador (quien muchas veces se hace presente mediante una voz en off que pone al alcance del espectador el conocimiento necesario para comprender aquella imagen), el film escruta la imagen del Otro tendiendo a extraer de ella la prueba material necesaria para legitimar su argumentación. La cámara ya no funciona como instrumento que eterniza el instante, sino como microscopio a través del cual se construye una taxonomía del Otro. Aquí ya no hay particularidad cultural irreductible ni sujeto histórico, sólo imagen del Otro y narrativa de dominio. El Otro no fabrica un nuevo cuerpo de sí mismo convirtiéndose en imagen que pueda representar su subjetividad (a la manera de Barthes y de los Yshiro en el esplendor de la ceremonia), sino que pierde toda subjetividad para quedar reducido a la imagen material que legitima una argumentación transcultural, ocultando la relación arbitraria entre hecho y argumentación. Entonces, si no hay interpretación ni argumentación intrínseca a la imagen, ¿puede ser la representación prueba suficiente de una Verdad? ¿La imagen material del acontecimiento es capaz de captar su sentido?

La representación documental de un acontecimiento implica cristalizar su apariencia física como intento de aprehensión de lo esencial; sin embargo, hay algo que excede a la imagen material del hecho y el sentido extraído de la imagen depende incondicionalmente del conocimiento previo sobre la realidad representada. De no existir este conocimiento, la imagen cristaliza un fragmento de realidad descontextualizada y escindido de la Historia. Comúnmente se ha establecido una analogía entre el fotógrafo y el taxidermista, ya que ambos intentan conservar y eternizar la apariencia física del pasado. Asimismo, también se ha planteado que su diferencia reside en que el primero no interviene en el interior de los cuerpos.⁶ Sin embargo, esta analogía parece completarse en la representación documental de culturas indígenas, ya que el relato conserva el aspecto exterior para eternizar solo su

⁵ Nichols B. *La representación de la realidad*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2001

⁶ Barthes R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009

apariencia (incluso reproduciéndola de forma ficcional, como en el recorte del registro de la comunidad Mbya Guaraní, donde la ficción radica en omitir ciertos acontecimientos que no responden a esta tradición cultural), mientras la motivación, el sentido, la cosmovisión y la espiritualidad indígena, la cultura en esencia, alojada en el interior del sujeto y del cuerpo social se ha transformado o extinguido en el film. Al mismo tiempo que se coloca al Otro bajo el microscopio para detectar los aspectos físicos que legitiman la argumentación, se interviene sobre su cuerpo para extraer un conocimiento que permita construir aquella interpretación. Y en este procedimiento que pretende objetividad y asepsia quirúrgica, la especificidad cultural es embestida por una narrativa hegemónica occidental que homogeneiza, unifica o estereotipa lo diverso, perpetuando incesantemente una construcción de la alteridad que niega la identidad cultural. Frente a esta construcción de la Historia y la Cultura, el espectador occidental responde indulgentemente a la propuesta narrativa, haciendo extensivo su discurso. Así, este tipo de representación documental –etnocentrista y colonizante en esencia- apela a la pulsión epistefílica y escopofílica del espectador. El espectador –reproduciendo la premisa y el mandato del documentalista- pretende obtener un conocimiento sobre ese Otro sin el riesgo de implicarse en su realidad, manteniendo la distancia necesaria -física e ideológica- para evitar convertirse en nativo. Esta ansia de conocimiento (pulsión epistefílica) se nutre del deseo de mirar (pulsión escopofílica), donde la mirada del espectador -unidireccional, y por lo tanto asimétrica- convierte al actor social en objeto de esa observación, no ya en protagonista de su Historia. El conocimiento obtenido por la clasificación mensurable de la imagen de los cuerpos desvirtúa la posibilidad de obtener una representación histórica y dialógica de la diversidad cultural, y lo hace en múltiples sentidos: por un lado, la mirada del espectador –guiada por la argumentación naturalizada en la narrativa- percibe esa representación como un acceso irrestricto a la realidad, donde imagen e interpretación -fusionadas en el discurso- hacen extensible cierto conocimiento obtenido mediante el film, siempre parcial y mediatizado. Por otro lado, esta implicancia del espectador con el relato –condicionada siempre por la mirada del autor- presupone una disposición a comprometerse con otros documentales más que con el Mundo Histórico, ya que esta ahistoricidad que perpetúa la narración dominante, impide generar un puente entre la realidad representada y la realidad del propio espectador. La pretensión de observar inmediatamente –sin intermediarios- un mundo que se hace presente desde la distancia –geográfica, cultural, histórica- alienta un compromiso con el mundo representado más que con el mundo habitado,

el cual se ha pospuesto en función del placer y la seguridad que ofrece la representación⁷. Este film documental, aún cuando declare una postura crítica frente a la realidad documentada o pretenda manifestar una denuncia sobre los acontecimientos representados; realizará un recorte parcial, subjetivo y arbitrario de la realidad, para aislarla de su continuidad temporal. Convertirá la dinámica cultural de sus actores sociales en fragmentos embalsamados de un tiempo inenarrable, el cual abandona una y otra vez su intención de recuperar historicidad en cada nueva proyección que sigue afirmando ‘esto ha sido’ desde la imagen, y ‘esto es’ desde la narración; negándole al Otro –actor social, espectador- la reintegración al Mundo Histórico. Es así que esta representación potencia la existencia de esa imagen en un pasado incierto, tendiendo a generar una Historia que excluye al espectador y al propio sujeto representado. Este documental convierte al actor social en un fósil descubierto en cada nueva proyección, donde el instante histórico inmortalizado se eterniza ya fuera de toda continuidad temporal.

Entonces, no es solo la imagen la que niega la Historia y condena al Otro a perpetuarse en un instante atemporal, sino también la argumentación condicionada por el discurso y la narrativa. Cuando se reproduce frente a la cámara una práctica cultural que ya se ha extinguido como forma de perpetuar en la representación lo que ya no se transmite culturalmente –o se transmite mediante el sincretismo, como en el caso de la Comunidad Mbya Guaraní- el film obtura la posibilidad de la toma de conciencia y de una respuesta crítica frente a la aculturación. Aunque vea la ceremonia Yshiro una y otra vez y rememore ciertos aspectos de aquella cultura experimentados directamente, ¿cómo puedo estar segura de que esa imagen se reproduce en el Mundo Histórico como lo hace en su representación; qué conocimiento puedo obtener de la actualidad de ese Otro a través de esa representación aislada de todo tiempo? Aquí el film inmortaliza como en la vitrina de un museo la imagen arquetípica de aquella cultura, negando el proceso de aculturación del cual la representación documental –como narrativa de dominio- es cómplice. Y aunque los mismos actores sociales afectados conciban esta representación como forma de revivir el mito de origen y se apropien del relato como alternativa a la transmisión oral habitualmente en desuso –como en el caso de la Nación Yshir- es necesario trascender la fosilización del sujeto histórico y devolverle su mortalidad, traerlo nuevamente al Mundo Histórico; especialmente cuando se trata de estos pueblos originarios cuya vigencia cultural está en pugna por la dominación occidental.

Si subvertimos el orden de las narrativas de dominio y logramos articular la escisión entre imagen y argumentación, la narrativa ya no quedará anclada al contenido de la imagen, a

⁷ Nichols B. *La representación de la realidad*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2001

su referente inseparable, sino en la materialidad misma de esa imagen, despojando o multiplicando su sentido primario y cuestionando el acceso irrestricto y realista al Mundo Histórico. Es necesario que la representación documental se asuma como tal, como un discurso subjetivo condicionado por el contexto social y cultural de su producción, y no ya como un vehículo de acceso transparente a la Verdad o como instrumento de medición del Otro.

Sin embargo, en el film documental, el Otro siempre es su imagen, nunca está allí, directamente frente al espectador. Y es esta paradoja la que tiene que resolver la narrativa del Mundo Histórico, en función de poder materializar la subjetividad y la especificidad cultural del sujeto representado.

Seguramente, cuando se piensa en la representación más habitual de comunidades indígenas la primera imagen mental que emerge los muestra desprovistos de ropa, en un ámbito de naturaleza salvaje y con herramientas de caza. Pero, ¿es esta la imagen del indígena hoy? ¿Qué sucede con la representación de aquel que viste con ropa de producción industrial y habita un espacio con el diseño y los materiales propios del mundo occidental? ¿Deja de pertenecer a su cultura porque su imagen no responde al arquetipo cultural que impuso el discurso occidental? Aún cuando esta imagen mental es fruto de una construcción occidental de ese Otro, naturalizada por la fotografía de principios del Siglo XIX como una imagen legítima de la alteridad cultural que restringe su propia identidad, cabe preguntarse cómo es la imagen de ese Otro hoy. Si su apariencia no responde a lo extraño, lo exótico, lo externo, lo ajeno, ¿entonces decepciona en su función de manifestación del Otro? ¿Cómo se representa la cultura cuando la apariencia externa del acontecimiento no responde al arquetipo cultural internalizado durante más de un siglo de producción y consumo de imágenes fotográficas y cinematográficas colonizantes? Para el vocero de la comunidad Mbya Guaraní, quizás la representación mítica de una tradición transformada en el devenir del tiempo hubiese permitido –como a la Nación Yshir- volver al cuerpo y al espíritu la memoria del origen. Sin embargo, cuando esta memoria es atravesada por la conquista, la evangelización, la homogeneización del Estado-Nación, y la práctica cultural implica sincretismo, la imagen de ese Otro ya no responde completamente a la que él mismo espera. El Otro ya no se reconoce en esa imagen de la aculturación sino en la del exotismo. Si la ilusión de la captura de la imagen objetiva del mundo es el triunfo de la representación para la burguesía occidental, ¿cómo pretender que aquel soporte materialice una imagen no producida a su imagen y semejanza? En definitiva, el pecado original de esta representación consiste en no poder cristalizar más que la proyección mental del autor sobre la apariencia física del Otro. En esta

instancia debemos preguntarnos entonces quién produce y quién consume esas imágenes del Otro. ¿Cómo puede el Otro reconocerse a sí mismo en una representación sujeta a herramientas y procedimientos ajenos a su práctica cultural? Si no hay posibilidad de reconocimiento, entonces esa imagen no es para ese Otro; su representación vuelve, una vez más, a satisfacer el deseo epistémico y escopofílico del sujeto occidental.

La experiencia con la Nación Yshir y con la comunidad Mbya Guaraní intenta plantear alternativas para transfigurar este paradigma de representación etnocentrista y hegemónico. Por un lado, para el líder espiritual Yshiro, el film documental se concibe como medio para capturar y perpetuar la representación mítica de la ceremonia, como forma de restituir a la comunidad una memoria colectiva que se percibe frágil y permeable. Por otro lado, mediante el reparo del vocero de la Comunidad Mbya Guaraní, se obtura la representación de un acontecimiento que podría empañar la imagen mítica que esa cultura tiene –o quisiera tener– de sí misma. En este recorte se niegan los efectos de procesos históricos como la colonización y el exterminio; intentando cristalizar una imagen ya no constituida desde el seno de la comunidad como preservación cultural, sino como ficción histórica de su actualidad cultural. A partir de ambos acontecimientos, surge la cuestión acerca de la concepción del film documental como medio de conservación, producción o reproducción de prácticas culturales. Aparentemente, el líder Yshiro intenta inmortalizar un presente que parece efímero, mientras que el vocero Guaraní pretende revivir la inalterabilidad pasada de aquella cultura. En definitiva, nos preguntamos cuál es la imagen que el Otro construye de sí mismo. Pero indagar sobre esta cuestión en función de una representación actual de la diversidad cultural implica considerar el acceso que estos pueblos tuvieron y tienen a las imágenes que ha erigido y difundido el hombre occidental. Mientras que nuestra cultura produce y consume discursos sustentados en la imagen, los pueblos indígenas reelaboran su cultura a partir de la oralidad; y es esta una condición que favoreció la expansión de una imagen hegemónica del Otro. Así como no es casual que la fotografía se haya erigido como prueba material de la Historia occidental, tampoco lo es que la Historia del Otro se haya constituido a partir de las imágenes que aquel –desde su condicionamiento e interés cultural, político, económico y religioso– ha capturado. Occidente constituye una Historia del Otro a partir de su imagen, que se vuelve irrefutable mediante la captura objetiva y análoga de la cámara fotográfica y posteriormente de la cinematográfica. Pero estas imágenes no sólo constituyen una historia del Otro de la cual se nutre la cultura hegemónica, sino que también condicionan la identidad y la memoria de ese Otro. ¿Por qué otra razón tendría lugar frente a la cámara cinematográfica la ceremonia Yshiro con una voluptuosidad poco habitual? ¿Por qué el vocero guaraní negaría al film la

imagen del sincretismo? Sería banal entender este comportamiento simplemente como una intención de subvertir la práctica habitual de representaciones parciales de la cultura, ya que aquí está en juego la intención de obtener mediante esa representación -que sigue constituyendo la huella de la mirada occidental-, una imagen completa y fiel a la concepción que el Otro tiene de si mismo. Entonces, en esta instancia donde el Otro propone, tácita o explícitamente, una representación que exceda a una captura material de la apariencia física como manifestación de alteridad, el documentalista no puede negar su responsabilidad frente a esa imagen que condicionará la constitución de identidad del sujeto y la memoria colectiva de su pueblo. Recordemos que la colección de imágenes fotográficas y cinematográficas que constituyen la imagen mental de ese Otro, parten de una mirada etnocentrista y colonizante, y que así como esas imágenes vuelven una y otra vez cada vez que intentamos reconstruir la imagen del Otro y su Historia; también afectan a la imagen que construyen esos pueblos de si mismos. Si esa imagen del Otro, capturado en un espacio ahistórico, restituye ese pasado investido de una construcción hegemónica de su imagen, entonces debemos preguntarnos qué sucede cuando es el Otro quien consume esas imágenes y se identifica con aquella alteridad exótica y ahistórica que la narrativa occidental constituyó mediante su representación. O, en el extremo opuesto, cuando no se reconoce y se identifica a si mismo como un Otro, por la obstrucción de la Historia que provocan esos mismos procedimientos del lenguaje cinematográfico.

De esta manera, se vuelve inevitable dirigir la mirada hacia la responsabilidad del documentalista frente a la representación del Mundo Histórico y la Cultura, ya que en definitiva, la elaboración discursiva que hace de sus actores sociales los sitúa o no en un devenir histórico, condicionado por su propia concepción de la Historia. Es inminente preguntarse qué es lo que puede mostrarse de ese Otro que lo represente, cómo se puede mostrarlo, qué aspectos de esa realidad es necesario que el espectador descubra para construir un conocimiento sensible -histórico y dialógico- sobre aquella alteridad cultural; y por consiguiente, ¿cómo se produce el conocimiento en el film documental? ¿Si la imagen sólo captura la apariencia visible de un acontecimiento velando su motivación y la palabra embiste la imagen de un análisis taxonómico que anula la dinámica cultural, cómo acceder y poner al alcance del espectador un conocimiento sobre el Otro no colonizante?

Aquí es necesario deconstruir los procesos de representación documental para comprender cómo se revela, se construye o se cuestiona el conocimiento, y en definitiva la Verdad, en el film documental. De acuerdo a la manera de abordaje y la intervención del documentalista en la realidad; y a las formas de acceso a la Verdad que plantee, podemos

establecer -siguiendo la categorías establecidas por Bill Nichols⁸- cuatro modelos de representación de la realidad. El relato documental más tradicional al que nos hemos referido, corresponde a un tipo de modalidad de representación que llamamos expositiva, donde la argumentación racional sostiene una sucesión de causas y efectos con el fin de demostrar o afirmar una posición determinada. Esta argumentación tiende a ser persuasiva, aunque se desarrolle con tono neutral y omnisciente como signo de objetividad. Este tipo de documentales cobra la forma de una narrativa teleológica, en la que la argumentación participa al espectador en la búsqueda de una solución al problema planteado, y es a través de este mecanismo que el espectador se involucra en el transcurrir causal de los hechos, conduciéndolo finalmente a la resolución. Aquí se presenta una concepción de la Verdad acabada y absoluta, la cual está en poder del narrador y es revelada al espectador a través del documental.

Por otro lado, encontramos el modelo de representación más habitual en el cine etnográfico, el del documental de observación. Este tipo de films tiende a estructurarse en un tiempo y espacio restringidos, relacionados con las actividades de los actores sociales y su devenir cotidiano. El registro de la situación presenta mayor jerarquía que el de la acción, y los actores sociales y sus conflictos se construyen a partir de la permanencia en su ámbito cotidiano. El realizador pretende la invisibilidad, el registro de los acontecimientos en su devenir, sin provocación alguna de su parte; y prevalece la descripción más que la acción o la argumentación. Así como el documental expositivo presenta una Verdad que es transmitida al público, aquí el espectador se siente en presencia de la Verdad al constituirse en partícipe de aquella observación. Esta modalidad es preponderante en la representación de la alteridad cultural, ya que la observación posibilita al espectador un conocimiento de aquello que es registrado por la cámara, pretendiendo un acceso irrestricto, transparente y 'real' al Mundo Histórico.

También podemos identificar un tipo de documental definido como interactivo, en el cual se jerarquiza la representación del vínculo del documentalista con la realidad abordada. Aquí la participación del documentalista es activa y no se limita al registro de la situación o a la intervención mediante sus comentarios interpretativos en forma de voz en off, sino que provoca a sus actores sociales en función de obtener una reacción que alimente su argumentación sobre el tema. Esta modalidad expone al espectador a ser testigo no sólo de la

⁸ Nichols B. *La representación de la realidad*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2001

intervención del documentalista en la realidad representada, sino también de la construcción del conocimiento, la transformación del Mundo Histórico y la producción de la Verdad.

Finalmente, nos encontramos con el documental reflexivo, donde la representación se convierte en el tema central del relato. Si el resto de las modalidades se ocupa de la representación del Mundo Histórico, aquí lo central es cómo se construye esa representación, resultando un metadiscurso acerca de la realización documental; desviando la atención de los actores sociales y su contexto hacia las cualidades del propio texto. Fundamentalmente, el film reflexivo intenta concientizar al espectador acerca de las problemáticas de la narración de la Historia; evidenciando que toda representación, por investida que esté de significado documental, nunca deja de ser una fabricación. De esta manera, cuestiona el acceso irrestricto y realista al mundo histórico, la autenticidad de las pruebas persuasivas, la validez de la argumentación irrefutable, y el vínculo indisoluble entre la imagen proyectada y aquello que representa.

Aquí vemos que si bien hay aspectos referidos a la concepción que tiene el Otro de la representación de su cultura que exceden al documentalista –aunque no son ajenos a su propia condición de sujeto histórico- y sobre los cuales no puede operar; las herramientas narrativas puestas a su alcance lo fuerzan a definir su punto de vista respecto a la narración de la Historia, la Cultura, la Verdad y la Alteridad. Cuando Roland Barthes alega que “la Historia es histórica: solo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella”⁹, delimita una posición geográfica e ideológica desde la cual se constituye una narración del Mundo Histórico. Transponiendo esta afirmación hacia el lenguaje cinematográfico, aparece la mirada omnisciente y el relato objetivo de quien aísla una porción de realidad y la examina bajo el microscopio. Entonces, la elección metodológica y formal del autor respecto a su vinculación con la realidad delimitada y la representación que hace de ella, plantea modos de constituir la Historia capaces tanto de reproducir las narrativas y los discursos hegemónicos de dominio, como de subvertir la lógica de una mirada ahistórica y colonizante. Siguiendo esta afirmación, emerge un film de observación caracterizado por el escrutinio realizado sobre los cuerpos en función de extraer un conocimiento certero de ellos, o un documental expositivo donde la interpretación objetiva de la práctica cultural la aísla de su contexto para estudiarla en el laboratorio.

En concordancia con esta idea, la clausura narrativa –elemento fundacional de la narración clásica aristotélica- sitia y concluye la Historia para consumir su sentido. En este

⁹ Barthes R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009

embalsamamiento de la realidad cultural del Otro, extrae del interior de su cuerpo la continuidad histórica, y la vuelve inaccesible para el espectador, para el autor y para el propio sujeto representado; negando cualquier puente de conexión entre la Historia representada y el Mundo Histórico habitado. En definitiva, esta representación niega al Otro capturado por la cámara y al espectador-observador su condición de sujetos históricos y obtura la conciencia de la Historia como construcción colectiva permeable a la transformación y de la Memoria como lengua viva del entramado social. Esta narrativa es la narrativa del dominio hegemónico, la cual propone perpetuarse a si misma eternizando una concepción estática y lineal de la Historia. Para producir esta representación, la narración fuerza a los actores sociales a desprenderse de su rol de sujetos históricos, en función de dar clausura a la Historia y generar un sentido último. Así, la imagen del Otro queda siempre sujeta a una narrativa ajena. La organización de las imágenes –práctica en la cual reside la responsabilidad última del autor frente a lo registrado- no puede nunca estar ajena a su perspectiva, a su concepción de las funciones discursivas, narrativas y formales comprometidas en la representación documental; y por tanto, responde a su propia identidad; es decir, a las formas de pensamiento occidental que operan en él, y no al Otro representado.

Entonces, sólo el documentalista reflexivo, borrando los límites que aíslan la Historia representada de nuestro Mundo Histórico, quitando la lupa del cuerpo diseccionado del Otro, negando la observación objetiva pero también la intervención en función de la propia argumentación, puede preguntarse cómo construir la motivación del Otro –aquello no manifiesto en la apariencia visible que excede lo material- desde la argumentación de un universo simbólico que no es el propio del sujeto representado.

Aquí, ampliando las categorías de representación antes caracterizadas, parecería vislumbrarse una alternativa que sortearía los dilemas éticos y estéticos presentes en la producción del film documental: la autorrepresentación. Este tipo de experiencias, en casi la totalidad de los casos, parten de la iniciativa de un grupo de realización documental que ofrece capacitación y equipamiento a determinados sectores sociales (generalmente comunidades indígenas, sectores marginados, pequeños pueblos aislados de centros metropolitanos) con el fin de llevar a cabo la producción y realización conjunta de un film donde se expongan las inquietudes, necesidades y deseos de los actores sociales representados, quienes se vuelven participes activos de esa representación. Sin embargo, aún en estos casos, las mejores intenciones no resuelven el conflicto fundacional de la representación documental: el origen de la fotografía como ideal occidental de captura objetiva de lo real -y con ello, la aprehensión del Otro- y la constitución del lenguaje

cinematográfico mediante las narrativas de dominio. Sin reconocer este origen, la capacitación en el uso de estas herramientas de registro continuará reproduciendo paradigmas de representación que responden a una identidad cultural diferente a la representada. Por otra parte, al identificar el motor de la iniciativa en el grupo de realización documental y no en la comunidad representada, se intenta construir una demanda por parte de los actores sociales que no es auténtica, o al menos, no es previa a la llegada del grupo. Aún cuando los actores sociales se apropien de esas herramientas e invistan esa representación de su propio deseo –como intentaba apoderarse el líder espiritual Yshiro de la representación documental en virtud de revivir el origen mítico de la ceremonia-, negar la identidad occidental de aquel lenguaje y de quienes capacitan en su práctica, posiciona a esta modalidad de representación como un intento vano de revertir las narrativas de dominio, ya que quien tiene la propiedad material y simbólica de las herramientas se erige como facilitador del lenguaje y pretende ceder la palabra a los actores sociales representados, pero omite –y aquí es donde se convierte en práctica demagógica- que el lenguaje en el que se inscriben esas palabras le pertenece.

Entonces, no es ya el contenido el que obtura o permite la constitución de una alteridad cultural diversa, rica y específica –en oposición a un Otro anómalo o exótico-, sino que es en la forma donde se revierte o se reproduce la representación colonizante. Estas representaciones arquetípicas del Otro son el resultado de una organización binaria de las narrativas dominantes, donde prevalece la construcción de la identidad de Uno en la diferenciación del Otro; así, la alteridad siempre opera como motor de la identificación de ese autor universal, que busca reafirmarse en la oposición con el Otro. En este sistema binario se constituyen las dicotomías fundacionales de la narrativa clásica: protagonista/antagonista, causa/efecto, conflicto/resolución, premisa/conclusión, Uno mismo/ Otro, hombre/mujer, heterosexual/homosexual.

Como hemos visto, la alternativa posible a una representación ahistórica que condena al Otro al estrato de la inmortalización de su práctica cultural y al estereotipo etnocentrista del exotismo, es el rechazo de la sensación narrativa de clausura, lo cual permite tender un puente entre el Mundo Histórico representado y el Mundo Histórico habitado. La representación documental necesita de una narrativa que le permita fluir al tiempo, que no lo clausure, que no imponga un cierre en función de acertar un sentido único y perpetuo. Asimismo, es vital subvertir la organización dual de las narrativa clásica de dominio y plantear la posibilidad de la representación documental desde una identidad de lo diverso, donde ya no se narra lo diferente (porque eso implica constituir un ‘igual’ cuya jerarquía prevalece), sino que se representa desde la aceptación de uno mismo como Otro diverso, con su propia alteridad. Yo

misma me reconozco como Otra respecto al autor arquetípico que propone la narrativa dominante y me sitúo también como Otra respecto a mi actor social. Así, en esta traslación del punto de vista hacia la alteridad misma, donde la mirada se sitúa junto al sujeto representado –reconociendo la mutua diversidad, y a la vez la cohabitación de un mismo Mundo Histórico en el que también se inscribe al espectador-, la representación opera como mediatización reconocida de la experiencia vívida y no como acceso irrestricto a la realidad. Esta forma reflexiva de realización documental, cuya narrativa pierde toda ingenuidad, propone una representación dialógica del Otro, donde el discurso no intenta borrar las huellas de la enunciación, sino que las materializa como mirada subjetiva sobre la realidad documentada. Este film no se erige como medio de acceso transparente e irrestricto hacia el Mundo del Otro, sino que constituye una historia –entre todas las posibles- del encuentro de la diversidad cultural; negando la clausura de esa narrativa para afirmar la continuidad histórica. Y en este mismo proceso de reflexión, donde la mirada del Otro-autor devuelve una imagen de la alteridad histórica y diversa, es inevitable preguntarse acerca de la función y la necesidad de la materialización de estas miradas, partiendo de un pensamiento crítico respecto a la práctica documental mediante el cual la expectativa del sujeto representado no es suficiente para justificar la representación. En los casos mencionados de la Nación Yshir y de la Comunidad Mbya Guaraní, como se ha establecido anteriormente, se intuye la necesidad de reproducir una imagen de la práctica cultural en peligro de extinción; sin embargo, es sólo a partir de una subversión de la forma y no del contenido (negación de la narrativa de dominio, no del referente) que esa representación puede recobrar historicidad. Ahora, aún cuando pudiéramos resolver el dilema estético frente a este tipo de representaciones, ¿qué sucede cuando el Otro es expuesto involuntariamente al escrutinio de la mirada colonizante? ¿qué justificación cabe cuándo ese Otro intenta defenderse, sin ningún éxito, de la disección de su cuerpo individual y social que esa mirada implica? Los indígenas amazónicos apuntan al objetivo de la cámara, y aquí, ni el autor ni el espectador pueden ser ajenos a la violencia que implica la captura del Otro y su transformación en imagen en función de la obtención de un conocimiento construido sobre la anulación de la identidad cultural y del tiempo histórico del sujeto representado. La cámara produce el soporte material de la argumentación y la imagen se ofrece como prueba histórica que legitima una narración y un conocimiento ajenos al sujeto representado. Entonces, ¿es aquella realmente su imagen? En esta representación el sujeto queda cautivo del punto de vista –nuevamente geográfico e ideológico- del documentalista, impedido, aún en mayor escala que la Nación Yshir y la Comunidad Mbya Guaraní, de imponer cualquier resignificación para sí de esa imagen. La imagen obliga al espectador a

asumir el punto de vista de la captura y es aquí donde la irrupción de la narrativa occidental en la práctica cultural indígena opera de manera centrífuga. La imagen produce y reproduce un acto de violencia ideológica: arrastra al observador hasta determinada posición geográfica, lo fuerza a observar –como en la pornografía- aquello que debiera permanecer oculto, o al menos, lejano y poco reconocible; el autor le impone al espectador su rol de testigo y así lo erige también en autor de esa mirada (observa a perpetuidad el instante de la captura, sin posibilidad jamás de alterar ese punto de vista, volviendo a producir esa imagen una y otra vez desde su observación); trasladando la responsabilidad ética del autor al espectador. Sin embargo, el espectador no asume este rol inocentemente. En virtud de satisfacer su pulsión epistémica y escopofílica, el espectador experimenta imágenes de conocimiento y posesión en lugar de encuentros directos con el Otro que podrían ponerlo en situación de riesgo. Se mantiene en una posición segura dentro de la oposición imaginaria ellos/nosotros, en lugar de navegar en un flujo de diferencia¹⁰. Entonces el espectador, primero presa del punto de vista del autor, finalmente se vuelve cómplice de esa mirada colonizante.

En definitiva, el valor de la representación no está en el referente mismo, cuya imagen no puede más que aportar un fragmento del pasado aislado de las condiciones socioculturales a las cuales debe su existencia, sino en la interpretación dinámica de esa imagen, que habla más de quienes la miran (autor, espectador) que de quienes son representados. La imagen en la narrativa dominante sólo puede representar a quien la toma, sus intereses, su subjetividad y su concepción identitaria, de manera que esa imagen del Otro nunca es trascendida. Para esta narrativa, no existe imagen que no sea del Otro.

De esta manera, si la restitución de la historicidad no está implícita en el referente sino en la narrativa que lo recoge, si la especificidad cultural del Otro excede la apariencia corpórea revelada en la imagen, si la identidad de ese Otro sólo puede constituirse como unidad y no como diferencia mediante la traslación del punto de vista hacia la alteridad, si la Historia puede transformarse mediante una narrativa de la diversidad y no de la dualidad; es únicamente mediante una representación reflexiva que pueden revertirse la mirada colonizante y la narrativa de dominio; pero este modelo de representación documental no debe erigirse como nuevo paradigma narrativo, sino que debe concebir, desde la mirada de la alteridad, tantas narrativas como Otros posibles; y esta misma mirada entenderá, cuando la flecha apunte hacia ella, que no tiene derecho a capturar en su retina una imagen cuyo sentido es ajeno al universo simbólico que da origen a su materia.

¹⁰ Nichols B. *La representación de la realidad*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2001

Referencias bibliográficas:

- Barbero J. *La educación desde la comunicación*. Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2003
- Barthes R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009
- Colombres A. *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2005
- Da Silva Catela L., Giordano M. y Jelin E. (editoras). *Fotografía e Identidad: Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Editorial Nueva Trilce, Buenos Aires, 2010
- Foucault M. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2002
- Giroux H. *Placeres inquietantes: Aprendiendo la cultura popular*. Editorial Paidós, Barcelona, 1996
- Jameson F. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 1999
- McLaren P. *Pedagogía crítica, resistencia cultural y la producción del deseo*. AIQUE Grupo Editor, Buenos Aires, 1994
- Nichols B. *La representación de la realidad*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2001
- Stache Inge (compilador). *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*. Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003