

Discursos de Frontera: La otredad y la mismidad en tres documentales¹

Frontier Discourse. Otherness and sameness
in three documentary films.

Juan Pablo Silva Escobar²

Resumen

Este ensayo explora los distintos niveles de significación identificables en la construcción de tres documentales, para develar por un lado cómo se construye la imagen de lo indígena, y por el otro, descubrir cómo en la construcción de dicha imagen se revela una ideología que tiene más que ver con quién construye el documental que a quiénes intenta representar. Así, la significación de lo indígena y lo no-indígena en estos tres documentales contiene

un sentido difuso, oculto, connotado, por eso es necesario prestarle mayor atención no a al contenido evidente de los mensajes sino a su confección.

Palabras claves

Indígenas, Cine y Video Documental, Signo fílmico, Significación, Modernidad, Ideología, Imaginario, Antropología visual, Realizadores audiovisuales.

Abstract

This essay explores the different identifiable levels of significance in the construction of three documentaries to reveal, on the one hand, how the image of the indigenous is constructed, and for other, to discover how the above mentioned image revealed an ideology that has more to do with whom constructs the documentary that whom it tries to represent. This way, the significance of the indigenous and the non-indigenous in these three documentaries contains a diffuse, secret, connoted sense, which makes necessary to pay more attention to the construction of the messages than to its obvious content.

Keywords

Indigenous, Documentary Film and Video, Filmic Sign, Significance, Modernity, Ideology, Imaginary, Visual Anthropology, Film Makers.

¹ Proyecto FONDECYT 1030029

² Jorge Washington 134, depto. 52, Ñuñoa, Santiago. E-mail: jupase@vtr.net

Quizás debamos en principio decir que la tarea consiste en no tratar –en dejar de tratar– los discursos como conjunto de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como práctica que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese más lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese más lo que hay que revelar y hay que describir.

Michel Foucault
(*La Arqueología del Saber*)

La Frontera es un límite, una línea o una extensión que separa dos cosas, las fronteras son fragmentaciones que dividen pero también vinculan, la frontera es lo que permite que se conecte un territorio con otro, es el punto de unión de la razón con la sin razón, es lo que enlaza la *mismidad* y la *otredad*. Las fronteras restringen y esta restricción es la que nos permiten ser parte de algo, las fronteras nos limitan a un radio de pertenencia, nos circunscriben a una identidad; las fronteras existen en relación y en oposición a un otro, el otro puede ser entendido como *el yo - que no soy yo*, pero esta negación trae consigo “una certeza fundamental de que el otro me es siempre presente en tanto que yo soy siempre para otro” (Sartre, 1976: 360).

Cuando un documental busca representar la cultura de un *otro* y sobre todo cuando ese *otro* es un indígena, se escurrirá, inevitablemente, una ideología o un discurso que tiene mucho más que ver con quién realiza el documental que a quiénes se interesa representar. Así, la significación de lo indígena y de lo no-indígena

en los documentales étnicos contiene un sentido difuso, oculto, connotado, en que lo indígena se nos presenta como *natural* y no como cultural, por eso es necesario prestarle mayor atención no a al contenido evidente de los mensajes sino en su confección, es decir, “entrar en la cocina del sentido” (Barthes, 1990: 224).

Teniendo en cuenta que en cualquier obra de arte, en cualquier texto, en cualquier discurso encontramos un sustrato ideológico. Esto porque la ideología está veladamente presente en todos los actos de la experiencia, por lo tanto todo está profundamente marcado por los temas de vivencia ideológica y hace imposible la percepción pura. Entonces, ¿qué ideología es posible identificar en aquellos discursos que se presentan en abierta oposición a los poderes dominantes? ¿Es posible encontrar allí un discurso emergente? Uno de los tipos de texto que se presta y frecuentemente es usado para difundir este tipo de enunciado es el formato documental.

Un número considerable de los documentales realizados en nuestro país tratan el tema indígena. En tanto algunos de ellos tienen como objetivo representar esas culturas o algún aspecto de ellas, no pocos se plantean como documentos de denuncia y reivindicación de las causas indígenas. ¿En qué medida estos textos logran cuestionar los estereotipos, romper los esquemas, transgredir los modelos de representación? Ejemplos de este tipo de documentales son *Recuperemos Nuestra Tierra* de Carlos Flores del Pino (1971); *Las Aguas del Desierto* de Marcelo Ferrari (1988); y *En Nombre del Progreso* de Claudio Sapiaín (1993). Aunque realizados en distintas épocas, todos ellos exponen las demandas de los indígenas y asumen una postura contraria a las fuerzas hegemónicas.

En este ensayo buscaremos develar los distintos niveles de significación identificables en la construcción de estos tres documentales, para luego ver cómo se sitúan dentro de una clasificación mayor. Aunque adoptan estrategias discursivas disímiles todos ellos comparten una misma estructura narrativa: se nos presenta una comunidad cuya armonía original está amenazada, se identifica el agente externo responsable de esta perturbación y se sugiere que la mera eliminación de ese elemento conflictivo restituirá el orden original.

Lo visible y lo enunciable: en busca de la episteme

Los discursos visuales y verbales que se enuncian en los documentales, se desenvuelven, se dibujan y se expresan a luz o a la sombra del poder, en otras palabras son discursos *encláticos*³. Estos discursos son posibles porque son parte de una formación histórica específica, Así, cada configuración histórica posee sus propios discursos, sus propios enunciados y sus propias visibilidades.

Pero existe también una interconexión entre formaciones históricas, como influencias de un sedimento discursivo a otro, incluso, en la medida en que avanzamos en el perfil *estratigráfico* discursivo se pueden encontrar las contradicciones, las negaciones entre los distintos estratos, es decir, los discursos son continuos alguna veces y en su mayoría discontinuos. Cada formación discursiva posee reglas y acontecimientos que posibilitan los

discursos: “Una lengua constituye siempre un sistema para enunciados posibles: es un conjunto finito de reglas que autoriza un número infinito de pruebas. El campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas, las cuales pueden muy bien ser innumerables, pueden muy bien, por su masa, sobrepasar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen no obstante, un conjunto finito (Foucault, 1995a: 44).

Los enunciados y las visibilidades que los documentales expresan están sustentados por arquetipos o modelos que se basan a partir de un imaginario *doxal* que impone lo que se estima como indígena y lo que queda fuera de dicho universo. A su vez, esta frontera es una construcción socio-cultural, política, geográfica, moral, estética, lingüística, histórica e ideológica, en donde se estructuran una serie de relaciones de poder que en conjunto con las instituciones disciplinarias ejercen e imponen los discursos visuales y verbales de una determinada formación histórica. “Se puede concluir que cada formación histórica ve y hace ver todo lo que puede, en función de sus condiciones de visibilidad, al igual que dice todo lo que puede, en función de sus condiciones de enunciados. Nunca hay secretos, a pesar de que nada sea inmediatamente visible, ni directamente legible” (Deleuze, 1987: 87).

Entonces, el documental, como cualquier otro producto cultural, deja una huella, a veces difusa, a veces nítida de la formación histórica de la que forma parte. Así al igual que un arqueólogo podemos excavar en las visibilidades y en los enunciados, jugar con los significantes y

³ El lenguaje *enclático* es el discurso aparentemente natural, por lo tanto difícilmente perceptible: es el lenguaje de la cultura de masas (prensa, radio, televisión), y en cierta medida el lenguaje de la conversación, de la opinión común.

significados de lo que se ve y se dice en los documentales, comprobar hasta qué punto lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y lo que se dice nunca aparece en lo que se ve.

Para encontrar esta huella, que aquí llamamos frontera y luego dar cuenta de su función vinculante, es necesario sumergirse en la estructura epistémica, entendida como el conjunto de relaciones que existen en una determinada época entre las diversas ciencias, o diversos discursos, y que constituyen como el entramado o el suelo que hace posible las diversas ideas de una época. Se trata de un entramado inconsciente, o de una estructura oculta, que se refleja en los diferentes discursos (Foucault, 1995a; Foucault, 1995b). Así, los documentales seleccionados, articulan sus discursos visuales y verbales dentro de un determinado estrato o formación histórica que hace posible que dichos discursos sean comprendidos y entendidos como visibilidades y enunciados *connaturales* a lo visto y a lo dicho.

La formación histórica “muestra dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del siglo XIX, se señala como el umbral de nuestra modernidad” (Foucault, 1995b: 7). Modernidad que permite en la actualidad compartir enunciados y visibilidades, conocimientos y saberes, significantes y significados, los que actúan dentro la modernidad como configuración histórica que nos permite la comprensión del signo.

Una cajetilla de cigarrillos, un vestido, una música, un plato de comida, una ceremonia, un gesto, un edificio, una publicidad, una fotografía, una película documental, un libro, objetos todos de una apariencia completamente dispar.

¿Qué pueden tener en común? Por lo menos esto: son todos signos, signos que el hombre moderno puede leer, explicar e interpretar. A todos ellos les aplico una exégesis: ese automóvil me comunica el status social de su propietario, esta indumentaria me dice la dosis de conformismo, o de excentricidad, de su portador, este aperitivo (whisky, vino o *piscola*) el estilo de vida de mi anfitrión (Barthes, 1990).

El mundo es un *texto* que está *escrito* y *leído* a veces al centro, a veces al borde, pero siempre oculto bajo la estructura epistémica de la modernidad. Todas estas lecturas son muy importantes en nuestra vida, pues implican demasiados valores sociales, culturales, morales e ideológicos. Para descifrar los signos hay que luchar contra cierta inocencia de los objetos, es necesario descubrir cómo un mensaje cualquiera (de enunciado o de visibilidad) se impregna de un segundo sentido, difuso, oculto, en general ideológico, al que se denomina sentido connotado (Barthes, 1990).

La modernidad como frontera

La modernidad como frontera es un límite entre dos cosas, pero también es el territorio, el bastidor que demarca los límites, estos límites están contruidos por ciertos protocolos, por ciertas reglas que se expresa a través de los enunciados y de las visibilidades, de las palabras y de las cosas, de los conocimientos y saberes, de los significantes y significados con los que construyen los diferentes signos semiológicos que las personas modernas crean y consumen: “La modernidad es un lugar de sedimentación y cruce de corrientes culturales diversas, de fusión no resuelta, en que el consumo artístico testimonia las contradicciones de la historia social y cultural de nuestra época” (García Canclini, 2001: 151).

Estas contradicciones son la manifestación de un mundo moderno que no se hace exclusivamente con quienes tienen proyectos modernizadores, sino que es un lugar en que coexiste lo tradicional con lo moderno, lo culto y lo popular, lo artístico y lo artesanal, el conservadurismo y el progresismo, la utopía y la ideología, la naturaleza y la cultura.

Los documentales son testimonios de la modernidad que signan la formación discursiva de la que forman parte, en dichas formaciones discursivas se estructuran las diversas expresiones de nuestra época. No obstante, en cualquier tipo de expresión se pueden distinguir tres niveles de sentido: el nivel de la comunicación, el nivel del significado y el nivel de la significancia. En el nivel de los signos, encontramos dos facetas aparentemente contradictorias: la primera es deliberada, es la que el autor, o quien envía el mensaje, nos quiere expresar, es un sentido claro, que no necesita exégesis de ningún tipo, de alguna forma es lo que se encuentra delante de los ojos y que se explica por sí mismo, es el llamado sentido obvio. El segundo es un sentido sobreañadido, una suerte de apéndice, un complemento que el intelecto no llega a similar del todo, porfiado, evasivo, tenaz, resbaladizo, denominado sentido obtuso (Barthes, 1986).

La modernidad como expresión de las diversas corrientes culturales de nuestra época, como suministradora de sentido para el quehacer artístico, en su primer nivel (el de la comunicación), es el que permite comprender en los documentales, por ejemplo, el decorado, las vestimentas, los personajes, las máquinas, e incluso la anécdota. Es un nivel principalmente informativo.

El segundo nivel es el de la significación, este nivel está anclado al plano simbólico, aquí comprendemos los significantes con sus significados: una empresa embotelladora nos simboliza la modernidad como un elemento negativo para el indígena. La represa que se construye en el Alto del Bío Bío nos significa el progreso avasallador del *huinca*. Podemos ver, que en el nivel del significado, el sentido simbólico se me impone gracias a una doble determinación: es intencional (lo que ha querido decir el autor) y procede de una especie de léxico general, común de los símbolos, es un sentido que viene en mi busca, en busca del destinatario del mensaje, del sujeto lector (Barthes, 1986). Un sentido que parte del autor del documental y viene de frente a mí, se me aparece como una evidencia, como una certeza que se presenta de manera incuestionable. El sentido obvio que es un sentido temático del que podemos sustraer sus significantes y significados, que podemos explicar y transmitir, comunicar y significar.

En el tercer nivel, encontramos el sentido obtuso, es ese sentido que descubrimos de manera forzada, como algo complementario que no sabemos exactamente cómo entenderlo, comprenderlo, no sabemos cómo acceder a él, lo intuimos pero no le encontramos un significado: el sentido obtuso es un signifiante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación: “El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos) si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer (...) El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿Cómo describir lo que no representa nada? En

este caso es imposible una expresión pictórica en palabras. En consecuencia, si usted y yo nos mantenemos, ante estas imágenes, a nivel del lenguaje articulado –es decir, el lenguaje de mi propio texto-, el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero dentro de la interlocución. (Barthes, 1986: 60-61)

Este tercer nivel de sentido sería una suerte de acento, de arruga, un pliegue que se desprende del pesado tapete de las informaciones y las significaciones. El sentido obtuso sería conocimiento sin contenido significativo en el nivel de las palabras, sería un sentido imposible de enunciar por medio del lenguaje articulado, el sentido obtuso es un sentido que aparece y desaparece en los documentales.

El sentido obtuso, en ningún caso, está presente en todo el documental, emerge en un fragmento, en un fotograma, en un cuadro, es un extracto o una síntesis que viene de forma involuntaria como un atisbo, como una sospecha que me pone en alerta, que reconozco y desconozco a la vez, el sentido obtuso puede ser considerado como un idiolecto provisional, transitorio, accidental, a veces pasajero, un idiolecto que habitualmente no experimentamos.

Este tercer sentido, quizás esté próximo a la emoción, al sentimiento a una sensación que emerge y se sumerge, sensación muda, que flota en aire como una exaltación que esta distante de las palabras, de las frases, de los enunciados. Así, la modernidad como frontera de la *otredad* y la *mismidad*, de lo indígena y de lo no-indígena, como sentido obtuso, es un sentido romo, despuntado, mocho, a veces

torpe, en otras fugaz, quizás tosco, es un sentido un tanto delirante. La modernidad es una formación discursiva que propicia, agrupa y desvía los diversos discursos visuales y verbales de nuestra época tanto en el nivel de la comunicación como en el de la significación.

La palabra ciega, la visión muda

Los documentales son representaciones y por lo tanto actúan como habitualmente lo hacen las representaciones, con un propósito, de acuerdo a una tendencia y en un ambiente histórico, intelectual e incluso económico. En otras palabras, “las representaciones tienen sus fines, son efectivas la mayoría de las veces y consiguen uno o más de sus objetivos, las representaciones son formaciones y deformaciones” (Said, 1990: 323).

En el nivel de la sintaxis, en los documentales, hay una suerte de disyunción en la relación imagen-voz, las voces van por un lado, como una historia que no tiene lugar, y lo visible por otro, como un lugar vacío que ya no tiene historia, se presentan como dos documentales en uno, el documental de las voces y el documental de las imágenes, podríamos decir que hay en los documentales dos caras disimétricas: la palabra ciega, la visión muda; en las que coexisten lo visible y lo enunciable. Por lo tanto, hay una relación entre lo que se ve y lo que se dice, en ese sentido, lo visto y lo dicho forman un estrato (Deleuze, 1987).

Un camión de la coca cola, una fábrica envasadora, una cañería de agua, unos desechos industriales, unas cajas de bebidas, una línea de producción, un ministro, un ingeniero, una represa, una ciudad, un

antropólogo, un economista, un intelectual, una ciudad, una casa patronal, una cerca, un juzgado de indios, un actuario, un pueblo vacío, unas tierras sin cultivar, unos corrales sin animales, un mapa, una excavadora. Más allá de un poder emocional, o incluso simplemente argumentativo, estas imágenes pretenden hacernos saber, o enseñarnos alguna cosa. Dicho de otro modo, algunas de estas imágenes son verdaderos mensajes.

Estas imágenes en su nivel denotativo simbolizan lo no-indígena, encarnan la modernidad, entendida como progreso, vanguardia y ruptura con la tradición. Pero en un nivel inconsciente, solapado, en un mensaje de segundo orden, en la connotación: ¿Qué nos comunican? ¿Qué significan? ¿Cómo actúan?

El documental *Recuperemos Nuestra Tierra* de Carlos Flores del Pino, en su nivel denotativo, narra la recuperación de tierras realizada por una comunidad mapuche, de manos de quienes representan la continuidad de la explotación y discriminación que han sufrido los indígenas desde la conquista española.

Al comienzo del documental hay una secuencia en que el caballo es presentado como significante de lo no-indígena, el caballo está significando la llegada de los españoles a conquistar nuevas tierras para el reino, creo que el caballo como elemento significante de lo no-indígena tiene un grado relevante de significación. Hoy en día nadie cuestionaría a un mapuche que anda a caballo, más aún, el caballo, como los bueyes, se han convertido en la actualidad en significantes de la ruralidad, de lo mapuche, de lo campesino, etc. Por eso hay que ser bastante cuidadoso cuando se busca representar lo indígena demasiado separado

de su frontera no-indígena, porque las culturas absorben las influencias externas y en el interior de la cultura se producen transformaciones de dichas influencias. El sincretismo religioso es un ejemplo de esto, pero sin duda, elementos más cotidianos, como el caballo, la yunta de bueyes, son ejemplos de apropiación de significantes ajenos que se convierten en significados propios.

Este proceso de apropiación de los significantes es posible porque las formaciones discursivas permiten la asimilación y transformación de enunciados, de visibilidades y de objetos que se encuentran fuera de la cultura. Ahora, hay que tener en cuenta que el discurso “no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos” (Foucault, 1995a: 90). Y es en esta red donde no solo se produce un entrecruzamiento de las palabras y las cosas, sino que se desprende un conjunto de reglas adecuado a la práctica discursiva.

Una secuencia nos muestra un juzgado de indios atiborrado de mapuches en espera de ser atendidos, el actuario actúa de manera despectiva, concentrado en apariencia en su máquina de escribir, primeros planos de mujeres con sus pañuelos en la cabeza, hombres con papeles en mano apoyados en un mostrador. Una voz en off dice “si no hay justicia no hay nada, nada, nada, nada, nada, aquí mi hermano juició como 15 años”. Los tribunales de justicia están siendo connotados en este documental como una institución por excelencia no-indígena, injusta con el mapuche, a quien tramita por años

y a demás legaliza la usurpación de tierras. Dentro de la misma secuencia encontramos la siguiente frase: “Allá donde mi abuelo le hicieron un escritura de venta”. Podemos connotar que ese *le hicieron* representa a un *huinca*, aprovechador del abuelo analfabeto al cual presionó a firmar con huellas digitales la escritura de venta de sus tierras a un precio absurdo. Hay en esta secuencia un ejemplo de como los realizadores de este documental poseen una ideología que esta emparentada con la discriminación positiva, ya que lo no-indígena es un mundo marcado por la injusticia, la intolerancia, el abuso y la explotación, pero en ningún caso es una condición exclusiva del no-indígena, sino una condición de todo un sistema en el cual participan tanto los indígenas como los no-indígenas. Es decir, plantear que son sólo los no-indígenas los únicos que poseen estos rasgos abusivos, es situar al mundo indígena dentro de un contexto utópico.

En otra secuencia los mapuches marchan de manera decidida a ritmo de trutruca y cultrún, armados con las herramientas que utilizan para cultivar la tierra, en formación militar, disciplinada, enérgica avanzan a quitar el alambrado. Con una diversidad de planos se nos muestra una cerca de lejos, de arriba, de perfil, de frente, luego hay un primer plano a un alambre de púa, nudo de puntas oxidadas, que desgarran, que hieren, que rompen, y que por sobre todo niega el paso. Ese alambre en primer plano, esa imagen, ese significante simboliza lo no-indígena dentro de este documental. Esa imagen revela, por un lado, el contexto de una época en que la burguesía era pensada como un enemigo del pueblo, y por el otro, ese alambre de púa instala lo no-indígena como un referente peligroso para los pueblos originarios.

El documental *Las aguas del Desierto* de Marcelo Ferrari, presenta la difícil situación de los habitantes de Mamiña tras la instalación de una planta de embotelladora (perteneciente a la Coca-Cola), que utiliza de manera indiscriminada el agua, bien escaso e indispensable para mantener la agricultura.

¿Qué podemos decir de aquellos significantes que están relacionados con nosotros, con lo no-indígena en este documental? El camión de coca-cola se presenta como un camión que pasa a toda velocidad por un camino de tierra, llenado de polvo el ambiente; así, el camión simboliza un progreso que contamina, que no es armónico con el entorno, pero también ese mismo camión, en cierta medida, nos reúne a todos los que no somos indígenas, el camión de la coca-cola está actuando como una metonimia en que el mensaje “estructuralmente se basa en la substitución del sentido por contigüidad” (Barthes, 2001: 101). Es la parte por el todo, es ese camión de la coca cola que podemos reducir audazmente como un símbolo del abuso, de la explotación, de la contaminación, del espantoso capitalismo, de la pavorosa modernidad es lo que se nos quiere expresar.

Otro significante de lo no-indígena son las cañerías que transportan el agua desde los manantiales a la planta embotelladora, estas cañerías se presentan como una travesía en que el agua, primero, está en un estado vivo, alegre, pero a medida en que se va desviando de los canales de regadío, en que va entrando en estos conductos de acero que la van aproximando a la planta embotelladora, emergen unos sonidos de violín que vuelven a esta agua triste, melancólica, afligida, porque no va a poder alimentar las tierras desérticas del pueblo de Mamiña. ¿Qué está significando

esta secuencia? Quizás el desasosiego, el desasosiego que produce la modernidad en este pueblo al privarlo de su tradición agropecuaria.

El documental realiza una correlación entre la planta embotelladora y las terrazas de cultivo: la fábrica aparece siempre produciendo ruidos molestos, chasquidos desagradables de máquinas sin engrasar, en oposición a las parcelas que se nos presentan con sonidos delicados, armoniosos, simétricamente gratos, en que las personas cortan flores, los animales van prácticamente libres a sus majadas, todo está en completa sincronía entre la naturaleza y la cultura. En cambio, en la fábrica, los trabajadores están automatizados, son una pieza más del engranaje y están en completa diacronía. ¿Qué tenemos en esta escena? Una sospecha de este paralelismo entre lo indígena como un estilo de vida absolutamente virtuoso, rebosante de libertad, y lo no-indígena como un mundo maligno, que descompone lo humano. El primero es presentado como un estilo de vida utópico, el otro como un sistema de vida ideológico. ¿Por qué los realizadores necesitan un indígena en estado puro?

El documental *En Nombre del Progreso* (1993) de Claudio Sapiaín, muestra la problemática de una comunidad pehuenche del Alto Bío Bío a raíz de la construcción de una central hidroeléctrica que podría transformar su estilo de vida.

Hay en este documental una gran cantidad de elementos que ayudan a construir una imagen de lo indígena lo más apartado posible de su frontera no-indígena. Por ejemplo, parte con una serie de imágenes naturales, se nos muestra el caudal del río Bío Bío, luego se ve un grupo de ingenieros discutiendo sobre la construcción de una represa, luego aparece el subsecretario

de MIDEPLAN explicando la necesidad de un país en vías de desarrollo por encontrar nuevas fuentes energéticas, sigue un economista presidenciable que busca garantías para una comunidad que ante sus ojos está desprotegida, y termina la secuencia con un antropólogo que explica a los *nativos* en que consiste el proyecto y busca asesorarlos para que ellos tomen la que consideren su mejor opción: vender /no vender. Los ingenieros, el subsecretario, el economista y el antropólogo conforman una unidad significativa, que podemos clasificar como intelectualidad funcional que se impregna de un sentido que se convierte en signo de uso. Por ejemplo, cada uno de estos intelectuales cumplen una función de uso dentro del relato: el ingeniero, tiene la misión de construir una represa en territorio mapuche, pero este uso es indisoluble de cierta situación geopolítica: la expropiación de terrenos indígenas. El uso del subsecretario consiste en plantear la postura del gobierno, pero su uso no se puede separar del poder. El economista tiene como propósito salvaguardar los intereses de la comunidad indígena, pero su uso no se puede desprender de cierta ideología paternalista. El antropólogo tiene como labor informar, comunicar en qué consiste el proyecto, pero su uso no se puede disgregar de su condición de científico social. Esta semantización de los usos es decisiva, traduce el hecho de que no hay nada real que no sea inteligible.

En otra secuencia encontramos el significativo 'ciudad', con su significado de consumidora de energía: se ven las calles llenas de autos, semáforos, letreros luminosos, consumo y más consumo de energía eléctrica. Así la ciudad se nos empieza a presentar como un *Goliath* que devastará al costo que sea, cualquier estilo de vida para satisfacer su necesidad de

consumo. Y es la ciudad en este documental el hábitat de la modernidad que expande sus necesidades alimenticias sin importar el estilo de vida de comunidades más pequeñas. Pero la ciudad es más que ese significado, la ciudad como cualquier espacio humano es siempre significativa, esto porque “los significados son como seres míticos, de cierta imprecisión y que en cierto momento se convierten siempre en significantes de *otra cosa*: los significados pasan, los significantes quedan” (Barthes, 1990: 262).

Ahora, ¿qué pueden tener en común estos tres documentales? Tal vez esto: Más allá de su temática la estructura narrativa de estos documentales es por sobre todo conservadora y romántica. Denuncia una crisis específica y presenta una solución contundente, inmediatamente imaginable. No existen matices, la realidad social que se representa no contiene otras contradicciones y la eliminación del elemento que ha desencadenado el conflicto aparece no sólo como la solución obvia sino también mágica, en tanto restituye la armonía perdida. Es el mundo en blanco y negro sometido a las fuerzas contrapuestas del bien y el mal, de la tradición y la modernidad, del indígena y la civilización occidental.

Así, en un ejercicio de reducción, la imagen de lo indígena está construida por la combinación y acentuación diversa de un número limitado de atributos que hacen referencia a una cultura indígena virtuosa, atemporal, embalsamada, por sobre todo opuesta a la de sus antagonistas.

Uno de los atributos que encontramos en esta construcción, es el del “indígena feng sui”, este indígena es un *nativo* que está dispuesto, ordenado, modelado dentro de un ambiente que

lo necesita y que lo ubica en un lugar específico de confluencia armoniosa. Por ejemplo, en el documental *Las Aguas del Desierto* el atributo que se acentúa es el del “indígena feng sui” que ve alterada su armonía por la llegada de una planta envasadora. Esta modernidad abusiva rompe la confluencia energética de las buenas vibraciones en el que se encontraba este mundo prístino hasta antes de la llegada de la modernidad.

El otro atributo de lo indígena que se expresa en estos documentales es el “indígena patrimonio cultural”, este indígena es considerado como una pieza de museo que está ajeno a cualquier debate sobre la modernidad porque al ser un bien simbólico se toma como “las únicas operaciones posibles –preservarlo, restaurarlo, difundirlo” (García Canclini, 2001: 158). Y al tratar lo indígena como patrimonio cultural perdurable e inalterable en el tiempo tiene como resultado que lo indígena sea concebido por el consenso colectivo como un bien que hay que cuidar de cualquier tipo de variación que la modernidad pudiera producir. Ahora, el “indígena patrimonio cultural” necesita al igual que cualquier objeto de museo, un escenario-depósito que lo contenga y lo proteja, y un escenario-vitrina donde ser exhibido, pero esta vitrina necesita de una decoración y en los documentales el decorado es siempre la naturaleza, ya sea el desierto, ya sea la montaña, ya sea un río, y este decorado está acompañado por el objeto “indígena patrimonio cultural” bien vestido con sus atuendos étnicos inconfundibles. Es en el documental *En Nombre del Progreso* donde se resalta con más claridad la cualidad del “indígena patrimonio cultural” congelado en el tiempo, teniendo sólo rasgos arcaicos, en el que carece de procesos históricos propios.

Y por último, encontramos el atributo del “indígena Galvarino”; es el indígena convertido en figura trágica. Víctima histórica de constantes atropellos, es un mártir obstinado que resiste y muere en silencio, es la fatalidad indestructible que debe incitar la simpatía instantánea. Por su parte, el documental *Recuperemos Nuestra Tierra* se construye en torno al “indígena Galvarino”. La opresión genera acción y el indígena se subleva, pero su acto emancipatorio está irremediabilmente condenado al fracaso. Es la víctima sacrificada y por lo mismo aún más sagrada.

Estos atributos están contruidos principalmente de acuerdo al estereotipo. ¿Qué podemos decir del estereotipo? ¿Cómo actúa el estereotipo entre nosotros? ¿Al servicio de qué está el estereotipo? ¿De dónde se alimenta el estereotipo? Barthes señala que “Por lo común, el estereotipo es triste, porque está constituido por una necrosis del lenguaje, una prótesis que pretende taponar un agujero, pero a la vez no puede por menos que suscitar una inmensa carcajada: el estereotipo se toma a sí mismo muy en serio; se cree más cerca de la verdad por su indiferencia hacia su naturaleza lingüística: está completamente desgastado y, a la vez lleno de gravedad. (...) Y por último, esto: el estereotipo, en el fondo es un oportunismo: se conforma según el lenguaje imperante, o más bien, según aquello que el lenguaje parece imperar (una situación, combate, un movimiento, una ciencia, una teoría, etc.); hablar a base de estereotipos es alinearse del lado de la fuerza del lenguaje; este oportunismo debe ser (hoy en día) rechazado (Barthes, 1986: 321-322).

Se puede señalar que los realizadores toman los estereotipos y construyen sus imágenes de lo indígena a partir del lenguaje de moda, del

que toman aquellos lugares comunes aceptados por la mayoría de las personas que comparten ese momento histórico específico en el que un determinado discurso es el dominante.

Desde esta perspectiva, el documental de Carlos Flores del Pino, *Recuperemos Nuestra Tierra*, adopta la forma y los contenidos del discurso característico de esos años: el revolucionario. El indígena, víctima de constantes abusos desde la conquista, asume un rol activo en la lucha por sus reivindicaciones, recuperando las tierras ocupadas por sus opresores.

El trabajo de Marcelo Ferrari, *Las Aguas del Desierto*, realizado en el último período de la dictadura de Pinochet, toma del discurso imperante entre intelectuales y artistas de izquierda que ven en la reivindicación del indígena una bandera de lucha contra la dictadura, así, se presenta como un documento que *le da voz a los sin voz*, permitiendo que sean los habitantes del poblado quienes condenen la instalación de la planta envasadora y todos sus efectos, terrazas de cultivo abandonadas, abandono de las tradiciones, migración de los jóvenes, etc.

Y por último, el trabajo de Claudio Sapiaín, *En Nombre del Progreso*, realizado en 1993, asume el discurso de la transición, en el que predomina la búsqueda de los consensos. Así, el documental aparenta presentar con ecuanimidad los argumentos enfrentados de los distintos actores del conflicto. Sin embargo, resulta evidente a qué postura se adhiere el realizador.

Signo fílmico e ideología

Como ya vimos, quien emite el mensaje es, evidentemente, el autor, en función del argumento general que le corresponde exponer y del estilo personal que le quiere dar a su relato. La invención de los signos se hace dentro de unos límites precisos que el autor no puede transgredir so pena de ser incomprensible. Sin embargo, dentro de estos límites el juego de los signos es muy fluido y variado, el autor puede sacar la fuerza de su mensaje de una especie de léxico colectivo, elaborado por la tradición, por el idioma común del signo fílmico, o, al contrario, desde una simbólica de tipo universal (Barthes, 2001).

El significante fílmico tiene varias ramificaciones: en primer lugar los soportes generales del significante son el decorado, el vestuario, el paisaje, la música y, en cierta medida los gestos. En segundo lugar, el significante fílmico es heterogéneo, esto es, recurre a dos sentidos diferentes (vista y oído). En tercer lugar el significante es polivalente. Y su polivalencia es doble; un significante puede expresar varios significados (es lo que en lingüística se llama polisemia); y se puede expresar un significado a través de varios significantes (es la llamada sinonimia). Y por último el significante es combinatorio. En este punto, el arte sólo se puede definir como una elegancia al fundir, o al unificar, los significantes, es decir, al enumerarlos poco a poco, sin repetirlos pero sin perder de vista el significado a expresar. En una palabra hay una verdadera sintaxis (construcción) de los significantes (Barthes, 2001; Eco, 1986; Metz, 2002).

En tanto, “el significado tiene un carácter conceptual, es una *idea*, existe en la memoria

del espectador, el significante no hace más que actualizarlo, tiene sobre el significado un poder de llamada, no de definición” (Barthes, 2001: 32). El problema que plantea el significado fílmico es: ¿Qué es lo que se significa en la película? Se significa todo lo que está fuera del filme y necesita actualizarse en él (Barthes, 2001).

Por ejemplo, si un encuentro amoroso se vive ante el espectador, no necesita ser notificado, estaríamos en el orden de la expresión y no de la señalización, pero si el encuentro ha tenido lugar fuera de la película, solamente se puede transmitir al espectador a través de un proceso preciso de significación. Dicho de otra manera la significación nunca es inmanente al filme, le es trascendente. Por eso la significación nunca es central en una secuencia; sino sólo marginal (Barthes, 2001; Eco, 1986). De ello se deduce que: “la más de las veces, el significado es un estado de los personajes entre sí: será por ejemplo, una profesión, un estado civil, un carácter, una nacionalidad, un estatuto matrimonial. Sin duda, puede suceder que se signifique también actos, y ya no sólo estados. Pero, bien mirado, lo que se significa del acto no es su elemento transitivo, sino solamente su modo de ser, la manera en que precisamente se ata a una tradición, a un uso: *morir*, por ejemplo, no se puede significar: es el *ethos* del acto lo que es objeto de un mensaje: se significará que el personaje muere de un modo clásico, a lo gángster, etc., refiriéndose cada uno de estos modos a un léxico particular, más o menos retóricos” (Barthes, 2001: 33).

El signo fílmico es la unión de un significante (o expresión) y un significado (o concepto). La relación entre significante y significado en un signo fílmico es esencialmente analógica, y no arbitraria como en el lenguaje articulado. Esta

analogía del signo fílmico está dada porque la imagen no hace una abstracción del objeto representado, como si lo hace el lenguaje articulado, por ejemplo, cuando decimos la manzana, esto presenta la gran ventaja de no referirse a ninguna manzana en particular, la comunicación es posible gracias a ello. El lenguaje articulado permite la manipulación de las abstracciones: al decir la manzana, lo que manejamos lingüísticamente hablando, es la manzana en sí. Pero cuando tratamos de traducir esta abstracción a una imagen, por muy esquemática que sea, lo que dibujamos y designamos es siempre una determinada manzana (Barthes, 2001; Eco, 1986; Metz 2002).

Y es esto, tal vez, lo que sucede en los documentales seleccionados, se construye el signo indígena desde el habla, desde el lenguaje articulado y su abstracción, y no desde la imagen en movimiento, desde la cinematografía y su fotogenia, y el resultado es que se conceptualiza la cultura mapuche, la cultura aymará y al intentar hablar desde el concepto cultura que “no sólo es un concepto esencialmente impugnado, como el de democracia, religión, simplicidad o justicia social; es un concepto definido de múltiples maneras, empleado de otras muchas e indefectiblemente impreciso. Es un término fugitivo, inestable, enciclopédico y cargado de normatividad” (Geertz, 2002: 32). Y el desenlace al intentar dibujar un concepto tan desequilibrado, tan normado, tan académico, tan inabarcable como el de cultura en un producto audiovisual, tiene como consecuencia una representación de la cultura, y no del individuo en tanto perteneciente a dicha cultura, y es la cultura de manera teórica, de modo inexacto, de forma utópica, y un tanto retórica la queda retratada de una manera ilusoria. Así

lo indígena se nos presenta y representa como un mundo prístino y utópico, en que esta pureza cargada de rasgos premodernos refleja una ideología que se ajusta a la opinión común, al juicio general, al sentir probable, a la doxa⁴.

Esto trae consigo la idea latente de que los indígenas son radicalmente distintos a nosotros, más auténticos que nosotros, moralmente superiores y de lo único que necesitan es ser protegidos, presumiblemente por nosotros, de nuestra codicia y de nuestra crueldad (Geertz, 2002). Y es esta ideología, anclada de manera estructural en los discursos de quienes realizan los documentales, la que hace lo indígena mientras más lejano se encuentre de su frontera no-indígena, se le asocie a valores positivos. Por ejemplo, cuando el aymará se lo representa realizando algún tipo de ceremonial, tejiendo, o simplemente llevando sus animales a pastar inmediatamente ese indígena en los documentales se le representa lleno de valores positivos, pero si ese mismo aymará se lo muestra manejando un camión de la Coca-Cola u operando una maquina envasadora, todo el aprecio pasa a ser desprecio. Entonces, ¿por qué valoramos al indígena mientras se encuentre lo más lejos posible de nosotros? ¿Por qué a un mapuche lo llenamos de valores positivos mientras se lo encuadre al lado de una araucaria? ¿Qué sucede con nosotros cuando el indígena esta cerca de nosotros?

⁴ Entendida ésta como la mediación cultural (o discursiva) a través de la cual habla el poder (o el no-poder). Podemos decir, que los discursos visuales y verbales expresados en los documentales, son discursos encráticos, porque son discursos que están conforme a la doxa, y sometidos a códigos que son en sí mismos las líneas estructuradoras de su ideología.

Habría un cierto temor a que el *otro* se pareciera demasiado a nosotros, quizás esta necesidad de mostrar al *otro* tan diferente de nosotros, tiene su origen en la imaginación europea del siglo XVIII en adelante, y se basa en *modelos de mitos* anteriores que pertenecían al temible explorador y civilizador que es un dios *para los nativos*. Dicho claramente, dudo que los nativos crearan su dios europeo; los europeos lo crearon por ellos. Este *dios europeo* es un mito de conquista, de imperialismo y civilización –una tríada que no puede separarse fácilmente (Geertz, 2002). Y es a lo mejor ahí donde parte este problema de la representación del *otro* indígena, ahora ya no bajo la superioridad metafísica, sino bajo el inconsciente de la proximidad versus la lejanía.

En cierta medida, cuando el *otro* se nos aproxima pierde todo su exotismo, todo el desconocimiento que implica el exotismo se transforma en un conocimiento que da lugar a un cierto desasosiego, una cierta incomodidad por aquello que se nos aproxima. Y esta incomodidad inconsciente hace que en estos documentales la representación de lo indígena sea atemporal, atemporalidad que tiene como consecuencia una puesta en escena en que: “La evocación de tiempos remotos reinstala en la vida contemporánea arcaísmos que la modernidad había desplazado. La conmemoración se vuelve una práctica compensatoria: si no podemos competir con las tecnologías avanzadas, celebremos nuestras artesanías y técnicas antiguas; si los paradigmas ideológicos modernos parecen inútiles para dar cuenta del presente y no surgen nuevos, re-consagremos los dogmas religiosos o los cultos esotéricos que fundamentaron la vida antes de la modernidad” (García Canclini, 2001:163).

La exhumación de lo premoderno tiene como resultado la discriminación del indígena, ya que son (re)presentados como incapaces de poseer elementos emergentes (lo emergente designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales). Así quienes se abrazan los elementos arcaicos y residuales (lo residual se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales) e ignoran los elementos emergentes construyen un indígena atemporal o si se prefiere un simulacro de lo indígena en el que el indígena se convierte en una copia del referente, una copia que nace del imaginario doxal.

El tradicionalismo invocado en estos documentales aparece como un recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas. En esta época en que dudamos de los beneficios de la modernidad, se multiplican las tentaciones de retomar algún pasado que imaginamos más tolerable (García Canclini, 2001). Pero al retomar ese pasado trae consigo una fuerte carga de segregación del *otro*, al que se lo reduce a un arcaísmo inexistente en el que carece de procesos históricos propios.

Epílogo

Los discursos que los realizadores expresan en sus documentales se enmarcan dentro de la episteme de la modernidad, en ella existen un sin número de conocimientos, de racionalidades, de axiomas, un campo ilimitado de relaciones, recurrencias, continuidades y discontinuidades. Dentro de esta gran gama de posibilidades discursivas los enunciados y las visibilidades de los documentales analizados comparten un campo epistemológico, entendido este como “el conjunto de discursos, enunciados y prácticas

que conforman el suelo de nociones y conceptos a partir de los cuales, un discurso comienza a adquirir un cierto grado de diferenciación” (Albano 2003: 83). En este campo epistemológico, los discursos expresados audiovisualmente por los realizadores se desenvuelven bajo la opinión común, trabajan el estereotipo que les proporciona a los realizadores un indígena en estado *puro*.

Lo que podemos finalmente advertir es que los realizadores no fueron capaces de sacudirse de la opinión común, del sentir probable, de la doxa, que no lograron alejarse del estereotipo y terminaron produciendo un indígena que es indígena en la medida que posee mayoritariamente rasgos arcaicos y que se oculten sus rasgos residuales y emergentes; en la medida en que el indígena no compartan con nosotros la episteme de la modernidad. Por esto, que el discurso expresado en estos documentales es colonialista, porque son finalmente los realizadores los que deciden qué es ser indígena y lo que queda fuera de dicho universo, y esta decisión es tomada bajo los parámetros que proporciona el estereotipo y la opinión común, dicho de otra manera, el blanco que era un dios para los nativos, se convirtió en un padre benefactor y protector que no sólo decide lo que ellos deben hacer, decir y mostrar de su cultura, sino también que hacer con su cultura en que las únicas operaciones posibles son resguardar y preservar la cultura de las manos de la modernidad, restaurar la cultura en caso que ésta se halle involucrada de sobremanera con la modernidad y difundir dicha cultura en tanto cultura *pura* alejada de cualquier influencia moderna.

En esta construcción que se hace del indígena éste aparece siempre como un indígena-objeto

sometido a generalizaciones que en otros ámbitos nos resultan insostenibles, pero que aquí se presentan como naturales, incluso justas. El indígena-objeto nos proporciona una semántica de lo indígena en la que podemos distinguir los diversos modos de significación que se hacen del indígena y su cultura.

El indígena-objeto, es el indígena que es pensado por oposición al indígena-sujeto que piensa. Dentro del relato cinematográfico, el indígena-objeto es un indígena funcional a la construcción de la narración documental en el sentido que sirve para algo: Esta función del indígena no es más que una solución retórica, un recurso dramático para acentuar un discurso que no intenta revelar a un otro complejo, sino usarlo como argumento en una discusión acerca de las complejidades y conflictos de nuestros propios procesos históricos.

En definitiva, los documentales analizados se desenvuelven, se dibujan y se expresan, a la luz (o a la sombra) del poder, es decir, pertenecen al ámbito del discurso encrático que se sustenta en arquetipos o modelos recogidos del imaginario doxal que traza una frontera entre el ámbito del indígena y lo que queda fuera de dicho universo. Así, la frontera que construyen realizadores en sus documentales es en cierta medida como “La muralla China que no solamente tenía como función el impedir que los extranjeros entraran en el país sino la de impedir que los chinos salieran: tal es la función de todas las fronteras mágicas –trátese de la frontera entre lo femenino y lo masculino o entre los elegidos y los excluidos del sistema escolar, impedir que los que están dentro, del lado bueno de la línea, puedan salir, puedan rebajarse, desclasarse” (Bourdieu, 1999: 82).

Por un lado, está la dinámica caótica de una sociedad inmersa en sus propios procesos históricos, con sus fuerzas en pugna y sus luchas de poder. En el otro se construye un grupo uniforme, esencialmente conservador, que sufre o se beneficia de las acciones de

los verdaderos protagonistas de la historia. No es a ellos a quienes les están dirigidos estos documentales, no es a ese lado de la frontera donde se quiere crear conciencia, generar opinión. A fin de cuentas, la lucha, por más que los afecte, ocurre por sobre sus cabezas.

Bibliografía

Albano, Sergio. 2003. *Michel Foucault: glosario epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata.

Barthes, Roland. 1990. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

_____. 1986. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

_____. 2001. *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Pierre. 1999. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.

Eco, Umberto. 1986. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Foucault, Michel. 1995a. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

_____. 1995b. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Geertz, Clifford. 2002. *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.

Metz, Christian. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

Said, Edward. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Prodhufi.

Sartre, Jean Paul. 1976. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.