

## Historia y narrativas audiovisuales: de hecho y de ficción

---

## História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção

---

## History and audiovisual narratives: on fact and on fiction

---

Marcus Freire<sup>1</sup>

Rosana Soares<sup>2</sup>

**Resumen** *El artículo pretende relacionar dos campos: los discursos audiovisuales (cinematográficos o televisivos) y el discurso histórico como lugar de articulación de imaginarios sociales. Buscamos, de esta forma, realizar un análisis comparativo entre diferentes narrativas de carácter referencial a fin de establecer sus recurrencias y disonancias en el modo de evocar y construir lugares de memoria a partir de la representación de los hechos históricos.*

**Palabras-clave:** *Historia; Discurso; Cine; Televisión; Documental*

**Resumo** *O artigo busca relacionar dois campos: os discursos audiovisuais (cinematográficos ou televisivos) e o discurso histórico como lugar de articulação de imaginários sociais. Buscamos, desse modo, realizar uma análise comparativa entre diferentes narrativas de caráter referencial a fim de estabelecer suas recorrências e dissonâncias no modo de evocar e construir lugares de memória a partir da representação de fatos históricos.*

**Palavras-chave:** *História; Discurso; Cinema; Televisão; Documentário*

<sup>1</sup> Profesor asociado docente libre del Programa de Posgrado en Multimedia y del Departamento de Cine de la Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, SP, Brasil; [marcius.freire@gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com)

<sup>2</sup> Profesora doctora del Programa de Posgrado en Medios y Procesos Audiovisuales y del Departamento de Periodismo y Editoración de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, SP, Brasil; [rosanasoares@gmail.com](mailto:rosanasoares@gmail.com)

**Abstract** *The paper intends to relate two different fields: audiovisual discourses (on cinema and on television) and the historical discourse as a way of articulating social imaginaries. It aims, therefore, to make a comparative analysis of diverse indicial narratives in order to establish their repetitions and variations concerning the way of recalling and reconstructing memory sights through the representation of historical facts.*

**Keywords:** *History; Discourse; Cinema; Journalism; Documentary*

---

Data de submissão: 18/04/2013

Data de aceite: 13/05/2013

El título de este artículo tiene origen en la problematización de conceptos tributarios de la historia y de los estudios de cine. Las nociones de verdad, objetividad y realidad (que atraviesan las teorías sobre los modos de construcción de la representación/presentación del mundo histórico) son consideradas como fundamentales en el debate académico sobre las formaciones discursivas constituyentes del imaginario contemporáneo y el estatuto de las imágenes.

El establecimiento de las fronteras entre los hechos y la ficción viene ocupando, desde hace algún tiempo, el campo de estudios de lo audiovisual. En este artículo, proponemos pensar esa cuestión a partir de un desplazamiento: buscar, en las producciones audiovisuales, los límites entre lo que llamaremos de “referencialidad” y aquello que, por otro lado, se denomina “ficcionalidad” en el interior de tales producciones, prestando especial atención a narrativas contemporáneas presentes en películas de ficción, documentales y/o reportajes que aborden temáticas semejantes. Al llevar a cabo este propósito, asumimos de forma radical la no disyunción entre hecho y fantasía y, de forma más amplia, entre realidad y fabulación. Verdad y realidad suelen andar juntas en los discursos que toman la representación objetiva y fiel del mundo histórico como su modo de operación, en oposición a aquellos tenidos como discursos ficcionales. Por medio de los análisis, buscaremos problematizar las dicotomías comúnmente atribuidas a los discursos de los medios de comunicación y destacar un espacio propicio para la circulación de géneros híbridos, susceptibles de ser resignificados por los espectadores.

Esta temática se sitúa en el debate sobre formatos audiovisuales cada vez más convergentes en términos tecnológicos, estéticos, éticos y narrativos, en los que las formas factuales y las formas ficcionales componen, en el cine y en la televisión, un modo diferente de reconstituir la historia reciente de los diversos grupos sociales representados en los medios. De entre las posibilidades analíticas que se ofrecen al trabajo, buscaremos apuntar de qué manera, en los discursos audiovisuales contemporáneos, se inserta un cierto modo de inscripción de lo “real” en las narrativas, estableciendo un contrato de lectura en base a la referencialidad y en

la naturalización de sus artificios. El tema propuesto, por lo tanto, trata de estos discursos con el fin de establecer un estudio comparativo entre ellos, apuntando sus puntos de contacto y alejamiento, y las especificidades de cada uno. Las aproximaciones y distanciamientos de las narrativas cinematográficas y televisivas son, de ese modo, el *locus* en el que intentaremos demostrar la hipótesis de que los discursos audiovisuales contemporáneos se constituyen a partir de hibridismos entre elementos factuales y ficcionales y, aún más, a partir de una reafirmación de la posibilidad de representación fiel de la realidad histórica o, por el contrario, de la problematización de esa posibilidad.

En los últimos años, la proliferación de tecnologías digitales en la captación, edición, producción y difusión de imágenes trajo nuevos elementos al ya tradicional debate sobre los límites entre películas documentales y películas de ficción. La división entre discursos que, supuestamente, afirman su autenticidad al establecer estrategias narrativas y, consecuentemente, la articulación de efectos de sentido fundados en la supuesta representación de los hechos —como se fuera posible tener acceso directo y no mediado a ellos— y, por otro lado, aquellos discursos que asumen su carácter provisional y la premisa de que toda representación ya es, en sí misma, la construcción de una *verdad* representada, ha acompañado los análisis sobre la producción audiovisual. Bajo el nombre de “real” —sus riesgos, desafíos, límites, retornos, eclosiones o implosiones— han sido articulados discursos que asumen, como fundamento, lo que llamamos de referencialidad, o sea, elementos históricos tomados de forma objetiva para componer los relatos sobre los hechos, al contrario de lo que es supuesto en los discursos ficcionales, en que modos de fabulación son utilizados en la composición de sus narrativas.

En el campo de los estudios de lenguaje, estos discursos se refieren a aquellos que tienen el referente como foco, o sea, aquello a lo que el enunciado remite, y no a las funciones de enunciador o coenunciador, o a las interacciones entre ellos establecidas. Los discursos referenciales, como el periodismo, se construyen apoyados en la creencia de la pretendida objetividad, neutralidad e imparcialidad de sus relatos. Al buscar presentar los hechos de modo impersonal y directo, hacen discursos

opacos, pues ocultan los modos de construcción de su enunciación mediante estrategias de distanciamiento; presentación de informaciones y elementos de contexto; y objetivación de la narrativa por medio del uso de datos y descripciones. Se trata de un discurso predominantemente denotativo, aunque, de acuerdo con Barthes, aunque los relatos factuales tengan como efecto de sentido la simulación de lo real por medio de una “ilusión referencial”, o sea: al final lo que se encuentra no es lo real, pero sí su evocación. El contraste establecido por Barthes entre ciencia y literatura es revelador respecto a esta relación:

Sin embargo, aún echando mano de todos los atributos que pueden hacer el discurso científico estético, estamos forzados a admitir, junto con Barthes, que ese ‘bello’ discurso científico hace referencia, se construye a partir de algo que está fuera de él y de lo que ya es tributario. No es ese, en cambio, el caso de la literatura, que no necesita rendir cuentas, no está sujeta a las vicisitudes del mundo histórico, ya que crea un mundo autónomo”. (FREIRE, 2012:43).

Una de las posibilidades de abordaje de esa temática es propuesta por Bakhtin al estudiar la cuestión de la “polémica” presente en todo discurso, movimiento que se coloca en el acto de envío de un “yo” a un “tú”, atravesados por la orientación de tal habla al referente o a la palabra ajena. Bakhtin (2003) clasifica los tipos de discurso en tres: “Primer tipo, la palabra orientada exclusivamente a su referente; segundo, la palabra objetificada o la palabra de una persona representada, es decir, las diversas variaciones del discurso citado; por último, la palabra a dos voces o bivocal a orientaciones diversas” (GRILLO y VELOSO, 2007:237), de manera que en su forma más intensiva el discurso del “otro” influencia activamente el discurso del autor, reflejándose en él, de ahí su efecto polifónico.

En el campo del discurso (cf. BAKHTIN, 2003), pues, en cuanto a la posibilidad de establecimiento de un origen, no habría un comienzo y un final, pero sí un entremedio, lugar de desdoblamientos incesantes, espacio este permanentemente actualizado por el lector y que puede ser extendido al periodismo a partir de contribuciones de la historia: “La rea-

lidad más esencial es la más escondida, y no se sitúa ni en la ausencia del discurso, ni en lo explícito de este, sino en el entremedio de su latencia, necesitando, por lo tanto, de una escucha o lectura particular a fin del revelar a sí misma” (DOSSE, 1993: 336). De la necesidad de construir narrativas representativas de nuestras subjetividades y pertenecimientos, sin embargo, deriva este deseo de verdad (autenticidad, legitimidad, fidelidad) que vemos, muchas veces, presente en la producción audiovisual. A ese respecto, una interesante paradoja se explicita: los relatos factuales, al tiempo que se pretenden objetivos y exentos, realizan todo el tiempo un trabajo de resignificación de los hechos en narrativas, desplegándose en una doble capa de mediaciones. En lugar del acceso a la verdad y a la representación de la realidad, es un proceso de discontinuidades que se inscribe en tales relatos.

De entre los discursos referenciales —aquellos en que los hechos históricos se colocan como materia prima con el objetivo de la construcción de una verdad objetiva—, podemos incluir algunas formas de producción presentes en el periodismo y en el documental, como si al instituir la posibilidad de reproducción de la realidad, su dimensión imaginativa estuviera ausente. Actualmente, vale observar la expansión de géneros audiovisuales fundados sobre viejos y nuevos realismos (especialmente en la televisión y en Internet), en los que cada vez más, se busca, encontrar el “grado cero” (para tomar prestada otra expresión de Barthes al tratar del “efecto de real”) de inscripción de la realidad. Es así como las cámaras de seguridad, los vídeos caseros, los registros aficionados y transmisiones en directo proliferan en las pantallas, reasumiendo una perspectiva naturalista (y a veces ingenua) en cuanto a los modos de construcción de la representación y escondiendo, así, una de las premisas básicas de las películas documentales que podría ser extendida —¿por qué no?— a los reportajes periodísticos: la posibilidad de ofrecer un “tratamiento creativo” a los elementos concretos que constituyen su narrativa, en vez de buscar ofrecer evidencias no mediadas de la realidad.

En un libro publicado en 1997, juntamente con Jean Planchais, en la época jefe de redacción del periódico *Le Monde*, sintomáticamente in-

titulado *Les médias et l'histoire*, Marc Ferro hace una constatación que, de cierta forma, ilustra un tipo de relación que mantenemos con las imágenes llamadas referenciales y con aquellas que, no siendo referenciales, están llenas de pretendidos contenidos históricos. Antes, sin embargo, partamos de una constatación algo obvia, pero cuya esencia no debe ser ignorada, pues es la propia premisa para el desarrollo de este artículo: aún siguiendo a Ferro,

para el sentido común la historia se ocupa ‘de aquello que ocurrió’, es el conocimiento del pasado. Su discurso para en el tiempo presente y se convierte en ‘actualidad’. *Los hechos del presente corresponden a los periodistas, los sociólogos*. El periodista ‘hace’ la historia, participa en los acontecimientos y, consecuentemente, contribuye a la historia. (FERRO y PLANCHAIS, 1997:15).

A su vez, esa constatación va al encuentro de otra, esta vez de un inglés, Sir John Seeley, catedrático de Historia en Cambridge, que decía: “La historia es la política pasada: la política es la historia presente” (apud BURKE, 1992:10).

Volvamos a la constatación de Ferro a la que nos referíamos arriba. Según él,

hasta los años 60 el desprecio de las élites por la televisión se acercaba al mismo desprecio que alimentaban con relación al cine hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando solo las *actualités* (o noticias) interesaban, o sea, su aspecto documental. De cierta forma, es lo que ocurría con la televisión hasta la época mencionada, cuando esas mismas élites dirigían su atención a los telediarios. Es decir, durante mucho tiempo las imágenes en movimiento, fuesen transmitidas por el cine o por la televisión, merecían consideración de las audiencias bien pensantes si reproducían —según ellas— datos del mundo histórico; si estaban ancladas en ese mundo histórico y establecían con él aquel mimetismo que, supuestamente, conseguían en los orígenes del cinematógrafo y que, durante décadas, se creyó que podrían continuar estableciendo. Es como si se produjera un retorno a aquel artista “escrupulosamente honesto”, de que hablaba Rancière, un artista que no hace trampas, que no puede hacer trampas, una vez que solo “registra”. (RANCIÈRE, 2001:8).

Pero Rancière dice eso añadiendo que “ese registro no es ya esa reproducción de las cosas idéntica a aquella en la que Baudelaire veía la negación de la invención artística. El automatismo cinematográfico resuelve la disputa entre la técnica y el arte cambiando el propio estatuto de lo ‘real’”. ¿Y cómo se modifica ese estatuto de lo real? La mirada atrás del visor de la cámara no registra el objeto de su mirada tal como se encuentra en el mundo histórico, tal como llega a su retina y se fija en ella durante algunas décimas de segundo. Para incautarlo con la ayuda de ese instrumento tan especial debe hacer elecciones y esas elecciones jamás son inocentes, desprovistas de algunas intenciones. Aún cuando manifiestamente busca ser neutral, estas elecciones obedecen a su subjetividad, a sus impulsos momentáneos, a su eventual fascinación o repulsa por aquello que mira. Así, este arte de calcar el mundo histórico ya está, como decía Rancière, cambiando el propio “estatuto de lo real”. (RANCIÈRE, 2001:8).

Así, tanto el documental como el periodismo televisivo, el *gran reportaje* o, para resumir, la película de no ficción de manera general, jamás pueden ser considerados como portadores de “objetividad” y, mucho menos, de “verdad”. Todos son constructos, artefactos fabricados por las manos y por los ojos de aquellos que empuñaron el instrumento de registro llamado “cámara cinematográfica” o “videográfica”.

Más allá del sesgo ontológico que subyace a cualquier proceso de registro del mundo histórico a través de las imágenes animadas, aquellos que son creados específicamente para el medio de comunicación que es la televisión, merecen que nos detengamos rápidamente en uno de esos procesos. Vamos a referirnos a los programas de cuño periodístico que, tomando prestadas las características que conforman los reportajes que ilustran las noticias transmitidas en los telediarios, engendran hechos que son *plantados* en el mundo histórico para hacerse noticias. No estamos remitiéndonos a los *reality shows*, en todas sus tantas variables, sino a las influencias que dejan en los reportajes televisivos.

Tomemos como ejemplo un hecho histórico como la creación del Parque Indígena de Xingu (antes denominado Parque Nacional de Xingu) por los hermanos Villas Bôas, en 1961. Sobre este evento fue realizada



recientemente una película de ficción titulada, precisamente, simplemente, Xingu (Cao Hamburger, 2012)<sup>3</sup>. Pero, el año de su cincuentenario (2011), la Red Globo de Televisión realizó una serie de reportajes, presentados en el programa semanal *Fantástico*, sobre los cuales tratamos a continuación.

La serie televisiva<sup>4</sup>, denominada *Expedição Xingu* y exhibida los domingos entre el 21 de agosto y el 24 de septiembre de 2011, contó con el liderazgo y la participación de un periodista (Rodrigo Alvarez), además de ocho universitarios (de la misma franja de edad que los hermanos Orlando, Claudio y Leonardo tenían en la época de la expedición). Sus participantes fueron seleccionados entre más de quinientos inscritos y rehicieron el trayecto de la Barra do Garças, en Mato Grosso, siguiendo por la Serra do Roncador hasta llegar al Parque Nacional del Xingu y a la tribu de los Kamaiurás, usando ropa “de época” (de la expedición de los hermanos Villas Bôas, que tuvo inicio en 1943) y vivenciando “la rutina de los indígenas: las mujeres convivieron con las indígenas e hicieron las artesanías, mientras los hombres aprendieron la lucha típica “huka huka”, conforme nota de divulgación oficial de la serie. En una declaración de Alvarez, en el último episodio, afirmó que “el estilo de vida no cambió en nada desde el tiempo en que los hermanos Villas Bôas llegaron aquí: las mujeres cuidan de las plantaciones y los hombres de la caza y la construcción”<sup>5</sup>. La reiteración de la posibilidad de repetición de la expedición histórica y de la poca intervención en el espacio del parque contrasta con aquella presentada en la película de Cao Hamburger. En el texto de divulgación del programa, leemos que:

La serie de seis episodios está intercalada de fotos, documentos y vídeos de ese importante episodio de la historia de Brasil. Y para dar aún más realidad a esta aventura, Rodrigo y los universitarios usaron ropa como las uti-

<sup>3</sup> Sitio oficial de la película disponible en: <<http://www.xinguofilme.com.br/>>.

<sup>4</sup> Episodios completos disponibles en: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,JOR447-15607,00.html>>. Galería de fotos disponible en: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/1,,CF87497-7762,00.html>>. Acceso en: 7/10/2012.

<sup>5</sup> Disponible en: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1670473-15607-447,00.html>>. La noticia de divulgación del nuevo cuadro se titula “Expedição Xingu: jovens universitários embarcam em aventura heroica”. Acceso: 07/10/2012.

lizada en la época de la expedición, cargaron mochilas y alimentos como arroz, *paçoca* salada (carne seca con harina de maíz), calabaza, frijoles y pescado, cuando estaban cerca de ríos. Todo para reproducir al máximo lo que estaba disponible en la época de los hermanos Villas Bôas<sup>6</sup>.

Entre uno y otro (y hasta el presente), diversos reportajes, como aquel exhibido por el telediario nocturno de la *Red Bandeirantes (Jornal da Band, 20/4/2012)*<sup>7</sup>, trataron de conflictos por la disputa de tierras en diferentes regiones del país, especialmente en el sur de estado de Bahia, en donde terratenientes e indígenas son presentados como oponentes en disputa, los primeros como víctimas, los segundos mostrados como invasores<sup>8</sup>. Justamente en el espacio de la interacción, cuando los conflictos deberían ser negociados, es cuando la tensión se exaspera, pues no sabemos qué hacer con el otro cuando “invade” nuestro espacio próximo —como cuando los indígenas exigen derechos de ciudadanía, comercio, territorio, ser reconocidos como “brasileños”, en el contraste entre identidad y alteridad. Integrantes que somos de un país colonizado y, en el caso brasileño, supuestamente abierto a las diferencias étnicas y raciales, nos preguntamos entonces cuál sería nuestro otro —y tal vez el indígena sea, aún, el otro extremo para nosotros, por su modo de vida, cultura, valores, religión, organización social y por no desear, aparentemente, el desarrollo económico, estando a nuestros ojos en un lugar simbólico estabilizado en el tiempo.

El aspecto reality show de esa aventura *teleperiodística-indianajonesca* contraría *in totum* las consideraciones de Ferro cuando afirma que “los hechos del presente corresponden a los periodistas” y que estos ‘escriben la historia inmediata” (FERRO, 1997:15-23). Pero el “hecho” en cues-

<sup>6</sup> Disponible en: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1670473-15607-447,00.html>>. Acceso en: 7/10/2012.

<sup>7</sup> Imágenes del reportaje disponibles en: <<http://www.youtube.com/watch?v=jarUHauwuqk>>. Acceso: 7/10/2012.

<sup>8</sup> La cuestión indígena en los medios no se restringe a la televisión, siendo también frecuente en los periódicos o en las revistas semanales. Se realizaron diversos reportajes en 2012 relativos, sobre todo, a la demarcación de tierras en Brasil, en las que los indios son, generalmente, retratados como los otros, distantes y bárbaros. Ver a título de ejemplo, el reportaje publicado en la *Folha Online* sobre la liberación del trecho de la Estrada de Ferro Carajás, llevada a cabo por la empresa Vale, que, según el periódico *Folha de S. Paulo* había sido bloqueada por indígenas de las comunidades guajajara e awá-guajá como protesta contra las resoluciones relativas al juicio de la Terra Indígena Raposa Serra do Sol (“Índios desocupam um trecho da Estrada de Ferro Carajás”, 5/10/2012).

ción no existía y nada tiene de “histórico”. Fue creado para las cámaras de televisión para ser transmitido por ellas. Se trata, más bien, de aquello que, en los tiempos de 1962, cuando la televisión todavía estaba en pañales, Daniel Boorstin llamó de “pseudoevento” (1992). En su libro *Image. A guide to pseudo-events in America*, ese autor afirma que “la realidad pasó a tener como competidor a sus propias representaciones”, y sugiere que, mediando nuestra relación con el mundo histórico, existe un impresionante conjunto de *falsos* acontecimientos creados por los medios, a los que llama justamente de “pseudoeventos”. Boorstin llega incluso a afirmar que “siempre que un pseudoevento disputa la atención del público con un evento espontáneo en el mismo campo, el pseudoevento tiende a dominar. Lo que ocurre en la televisión va a ocultar lo que está fuera de ella”. Su definición de lo que viene a ser un “pseudoevento” es enunciada así: “[...] es un acontecimiento que posee las siguientes características [y cita cuatro características, pero vamos a referirnos aquí sólo a la primera]: [...] no es un acontecimiento espontáneo, sino que aparece porque fue planeado, plantado o instigado por alguien” (BOORSTIN, 1992:10-11).

En la película *Xingu*, sin embargo, estamos delante de una creación de imágenes que, para citar a Rancière, “no son, de entrada, las manifestaciones de las propiedades de unos ciertos medios de comunicación técnicos, son operaciones: relaciones entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que le es asociado, entre esperas y aquello que viene a llenarlas” (RANCIÈRE, 2003:11). A diferencia de la serie, estas imágenes establecen, al poner en relación un “mismo” y un “otro”, puntos nodales a partir de los cuales distinguirlas de aquellas que remiten sólo a sí mismas (como en los reportajes citados), volviéndose de hecho para el Otro que buscan representar.

Dentro de ese escenario, y contrastando con él, se puede elaborar la cuestión de los modos de construcción de la representación —especialmente de sujetos tradicionalmente de ellos excluidos (sea en términos de producción, recepción o interpretación)— a partir de algunas anotaciones sobre la película, en la que los discursos (o sus vestigios) sobre los indígenas se construyen, inicialmente, a partir de la representación de

un otro diverso, distante. En relación a esa narrativa, por lo tanto, vemos surgir un otro *no representable* —como en los reportajes de televisión y en el extrañamiento a la época, reconstruido en la película —y que, a lo largo de la trama, oscila entre ausencia y presencia, invisibilidad y visibilidad. En términos de posiciones discursivas, podemos afirmar que el otro, cualquiera que sea él —y de modo intenso los indígenas inscritos en la película— marca desdoblamientos que van de los no dichos (cortados en el discurso) a la inclusión consentida para, finalmente, asumir un lugar de protagonismo, posición siempre incómoda que apunta a momentos de afirmación y adhesión identitarias:

La imagen de la película no se opone a la de la teledifusión como la alteridad a la identidad. La teledifusión también tiene su otro: la representación efectiva del escenario. Y el cine también reproduce una representación efectuada de cara a una cámara. Simplemente, cuando hablamos de las imágenes [de Xingu], no es de esa relación de lo que estamos hablando: no se trata de la relación entre aquello que ocurrió en otro lugar y lo que aconteció ante nuestros ojos, sino de operaciones que engendran la naturaleza artística de aquello que vemos. La imagen designa así dos cosas diferentes. Existe la relación simple que produce la semejanza de un original: no necesariamente su copia fiel, sino simplemente aquello que es suficiente para tomar su lugar. Y existe el juego de operaciones que produce aquello que llamamos de artes: o sea, precisamente una alteración de la semejanza. (RANCIÈRE, 2003:14).

En *Xingu*, notamos un desplazamiento que retira al “indígena” de la invisibilidad, colocándolo en el diapasón del exotismo (como es común en reportajes de noticiarios tradicionales, a ejemplo de reciente programa *Globo Repórter*, del 8/6/2012) o de la condescendencia (como presentado en la ya referida serie de reportajes “Expedición Xingú”, exhibida en el *Fantástico*) para, al final, asumirlo como otro extremo, pero con una identidad propia, movimiento ensayado desde la primera visita del director al parque:

La idea era conocer el lugar, las personas, las costumbres, y saber el punto de vista de los indígenas sobre los blancos y los propios Villas Bôas. [...] Las aldeas se integran al paisaje con armonía, a la vez que delimitan y

destacan la presencia humana. [...] Entiendo la dimensión de lo que nos estamos proponiendo hacer. Nuestra película no es sólo sobre aquellos individuos que cambiaron el destino de Brasil, sino sobre el encuentro de civilizaciones. La nuestra y la otra. La otra, llamada primitiva, se muestra sofisticada. Una sociedad organizada con rígidos códigos de ética, con la educación de sus individuos como mayor valor. Y que vive en armonía con su medio. (HAMBURGER, 2008).

Nos parece que la película toca tangencialmente la distinción, establecida por Rancière, entre un “otro distante” (que no molesta, mientras permanece así) y un “otro próximo” (que empieza a molestarnos precisamente por hacerse más presente y semejante a nosotros). En la cuestión indígena, percibimos que la idea de preservación —presupuesta en los programas periodísticos— es armónica con esa tentativa de mantener a los indios distantes, sea para intentar “comprender” su cultura o para “civilizarlos”:

La “tolerancia” liberal permite el Otro folclórico, privado de su substancia (como la multiplicidad de “comidas étnicas” en una megalópolis contemporánea), pero denuncia a cualquiera Otro “real” por su “fundamentalismo”, dado que el núcleo de la Alteridad está en la regulación de su gozo: el “Otro real” es por definición “patriarcal”, “violento”, jamás es el otro de la sabiduría etérea y de las costumbres encantadoras. (JAMESON y ZIZEK, 2003:157, traducción nuestra).

En el programa *Globo Repórter*, así como en la serie del *Fantástico*, el periodista es quien nos muestra un mundo distante, supuestamente aislado y jamás filmado, para presentarnos su modo de vida y costumbres. Sin operar en el diapasón del prejuicio (que muchas veces es manifiesto en reportajes de telediarios tradicionales), son estereotipos —aunque recubiertos por la interferencia del argot políticamente correcto al tratar del tema— que vemos desfilar en los colores, músicas, comidas y tradiciones presentadas. El reportero se expone a los indígenas sin dejarse envolver por ellos, sin estar de hecho allá, pero, al contrario, atribuyéndoles el lugar de secundarios en la escena, reforzando la escisión entre nosotros, blancos urbanos, y ellos, indígenas aislados. La serie del *Fan-*

*tástico*, anterior a ese programa, introduce elementos de *reality show* en forma de reportaje periodístico, reafirmando hibridismos narrativos, pero, así como en el *Globo Repórter*, generando efectos de sentido propios de la televisión y opuestos a aquellos percibidos tanto en *Xingu*, como en el documental *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), importante contrapunto cuando tratamos de esa temática.

Por más paradójico que eso pueda parecer, la estrategia de construcción de un hecho a partir de la forma de estar en el mundo de ese otro que, en este caso, son los indígenas —estrategia que, como vimos, pide prestadas características a los *reality shows*—, no tiene nada de nuevo. En realidad, su origen es casi tan antiguo como el de la propia película etnográfica y, en sintonía con la clasificación —la primera realizada sobre ese “género documental”— de André Leroi-Gourhan, correspondería a la segunda de las tres categorías por él concebidas ya en 1948: “El documental público o ‘película de exotismo’, que es una forma de película de viajes”. En este tipo de película, era común —e incluso una regla— que los exploradores, viajeros, aventureros etc., se relacionaran con los autóctonos de los parajes visitados y posaran para el objetivo. El contraste entre el yo y el Otro saltaba a los ojos y confirmaba para el espectador la superioridad de ese “yo” en relación a ese “otro”, distante, salvaje, tan diferente del “yo” civilizado, vestido.

Esa estrategia está en el origen de los grandes reportajes y, aún, en los reportajes *tout court*. En estos el periodista participa, bucea, camina en el bosque, intenta tirar con un arco y una flecha... Es decir, por contraste, se hace, durante algún tiempo, el otro exótico, en tanto que distanciado de su hábitat e inmerso en aquél de ese otro, normalmente distante, pero ahora tan próximo en razón única y exclusivamente de la copresencia en los mismos espacios y tiempos, pero infinitamente, radicalmente distante en la forma de ocupar y actuar en ese escenario que construyó para sí mismo.

*Xingu*, la película, trata de una cuestión que permanece oscura y de compleja tematización en los medios de comunicación (en sus discursos corrientes), la presencia indígena en Brasil. La contradicción se encuentra justamente en el hecho de que, asumiendo esa hipótesis, el otro

distante y radical sería, justamente, aquello que tenemos más próximo, más local, más autóctono, más tradicional, más propio (al menos desde el punto de vista de un supuesto imaginario fundador), que es justamente la cultura indígena. En ese sentido, el “otro distante” y el “otro próximo” se encuentran: se trata de una cuestión de posiciones de sujeto o, justamente, de un momento de tensión en que el otro “distante” deja de ser “domesticado” (acomodado en su lugar) y se hace un otro “extremo” (poniéndose fuera del lugar en el que debería estar). Pensemos en la proposición de Hall (2000: 75), acerca de identidades desalojadas de tiempos, lugares, historias y tradiciones específicas, identidades que parecen “flotar libremente” en el contexto de una vida social globalizada en sus estilos, con participación activa de los sistemas comunicacionales interligados y de las imágenes de los medios de comunicación. De ese modo, podemos afirmar que el “otro” opera de modo relacional con el “mismo”; molesta justamente cuando se hace más semejante a este. La cuestión de los estigmas sociales, por ejemplo, apunta a ese aspecto: los estigmas, a diferencia de los prejuicios, se refieren al otro que se hace próximo cuando, por contra, debería permanecer “en su lugar”, no encontrando espacio en los discursos circulantes.

En su escena final, *Xingu* nos pone frente a frente con el otro anunciado, en la película, como aislado e inaccesible: vemos de cerca a un hombre indígena de una tribu en una época aún no encontrada, que nos mira de frente de modo altivo, desafiador, como si instaurara su radicalidad en tanto que Otro no domesticado. A la vez, sin embargo, la película problematiza ese *encuentro* y posibilita que vislumbremos, el tiempo futuro de la narrativa fílmica que es nuestro tiempo presente, los procesos de dominación de ahí decurrentes. Al contrario de grupos tenidos como minorías sociales (negros, mujeres), el indígena nunca podrá hacerse un “blanco”, uno de nosotros —ni siquiera por medio de las tentativas de “aculturación” o, al contrario, de preservación de su “autenticidad”. Al pensar la problemática del “otro próximo” y del “otro distante” y sus visibilidades por medio de la observación del indígena brasileño hoy, lo que pretendemos abordar es la cuestión de las identidades y los modos de construcción de su representación, evocando otros discursos.

## Referências

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. En: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOORSTIN, D. J. *Image. A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992.
- BURKE, P. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. v. I. *O campo do signo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- FERRO, M.; PLANCHAIS, J. *Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris: CFPJ Éditions, 1997.
- FREIRE, M. *Documentário: ética, estética e formas de representación*. São Paulo: Annablume, 2012.
- GRILLO, S. V. C.; VELOSO, S. R. A. Diálogos entre Maingueneau e o Círculo de Bakhtin. *Revista Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 9, 2007, p. 229-250.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HAMBURGER, C. A outra civilização. Xingu, maio de 2008. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 22/4/2012.
- JAMESON, F.; ZIZEK, S. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- RANCIÈRE, J. *O descentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- SOARES, R. L. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.