

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2014-2016

Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología Visual

Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador

Franco Passarelli

Asesora: Patricia Bermúdez
Lectores: Alex Schlenker y Ana Lùcia Ferraz

Quito, Diciembre de 2016

A mi viejo, a mi vieja y a mis dos hermanas.

*“Aquellos que carecen de imaginación
se refugian en la realidad”
(Jean- Luc Godard, “Adiós al lenguaje”, 2014)*

Tabla de Contenidos

Resumen.....	XI
Agradecimientos	XII
Introducción	1
Resumen de los capítulos.....	4
Capítulo 1.....	7
Rolf Blomberg y el cine etnográfico.....	7
1. Introducción	7
2. Rolf Blomberg	8
3. Las películas	11
4. La historia del cine etnográfico: la mimesis y el constructivismo	13
4.1. Introducción.....	13
4.2. El dogma/teoría mimética y sus definiciones de cine etnográfico.....	14
4.3. Historia del cine etnográfico desde el paradigma de la mimesis.....	16
4.4. La teoría constructivista	28
5. Conclusiones ¿Por qué seguir haciendo lo mismo?.....	36
Capítulo 2.....	39
Metodología del proyecto de investigación y circulación	
de los filmes de Rolf Blomberg.....	39
1. Consideraciones metodológicas	39
2. Las películas y la metodología	40
2.1. Analizar el contexto de circulación de los filmes, tanto a principios del Siglo XX como en la actualidad	41
2.2. Relevar el contexto de producción y el proceso de investigación que realizó Rolf Blomberg al filmar las películas.....	42
2.3. Estudio de las películas. Realizar un análisis del modo de representación/narrativas de las películas.....	49
3. Circulación de las películas: contexto histórico y actual de las películas.....	52

3.1. Contexto moderno mundial y ecuatoriano: los exploradores y los antropólogos.....	53
4. Circulación de las películas de Blomberg a principios del Siglo XX.....	59
5. Circulación de las películas en la actualidad: Trabajo de archivo, trabajo de campo	62
5.1. El campo. Historia del Archivo Blomberg y su actualidad.....	63
5.2. Las películas- objeto en el archivo.....	65
6. Conclusiones	68
Capítulo 3.....	70
Contexto de producción y el proceso de realización de las películas	70
1. Amazonía. Las ideas de la época y las representaciones en la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936).	70
2. El proceso de producción de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936)	77
2.1. Investigación sistemática.....	85
2.2. Tipo de relación con la comunidad.....	87
3. Galápagos. Película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936).....	94
3.1. Contexto histórico.....	94
3.2. La llegada de los nórdicos a las Islas	96
4. El proceso de producción de la película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936).....	98
4.1. Investigación sistemática.....	98
4.2. Tipo de relación con la comunidad.....	101
5. Conclusiones	104
Capítulo 4.....	108
Análisis fílmico.....	108
1. Introducción	108
2. Análisis.....	110
2.1. Modos de representación.....	111
2.2. Narrativas	113
3. Análisis del filme “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas” (1936).....	115
3.1. Primera secuencia.- Objetivo: Presentación del personaje principal, construcción de la canoa	116
3.2. Segunda secuencia.- Objetivo: Viaje	118
3.3. Tercera secuencia.- Objetivo: Presentación de los jíbaros	119

3.4. Cuarta secuencia.- Objetivo: Encuentro.....	120
3.5. Quinta secuencia.- Objetivo: Juegos exóticos	122
3.6. Sexta secuencia.- Objetivo: Intercambios	123
3.7. Séptima secuencia.- Objetivo: Actividades.....	124
3.8. Octava secuencia.- Objetivo: Regreso	125
3.9. Conclusiones.....	130
4. Análisis de “Vikingos en las islas de las tortugas gigantes” (1936).....	132
4.1. Primera Secuencia.- Objetivo: Presentación	132
4.2. Segunda Secuencia.- Objetivos: Familia Stampa	133
Parte A.- Presentación.....	134
Parte B.- Pesca.....	134
Secuencia 3.- Objetivo: Familia Lundberg	135
Parte A.- Presentación.....	135
Parte B.- Agricultura.....	136
Parte C.- Caza de animales (cerdos salvajes y tortugas marinas).....	136
Parte D.- Caza de animales (tortugas terrestres e iguanas)	138
4.4. Conclusiones.....	144
5. Conclusiones: Análisis comparativo entre las películas	146
Conclusiones	150
Blomberg y el cine etnográfico.....	150
Blomberg y la Antropología Visual.....	153
Referencias citadas en el texto	156

Lista de figuras

Figura 2.1. Retrato en Galápagos	44
Figura 2.2. Retrato en Galápagos	44
Figura 2.3. Retrato en Galápagos	44
Figura 2.4. Retrato en Amazonia.....	44
Figura 2.5. Retrato en Amazonia.....	44
Figura 2.6. Retrato en Amazonia.....	44
Figura 2.7. Libro “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938).....	46
Figura 2.8. Libro “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938).....	46
Figura 2.9. Libro “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” (1936).....	46
Figura 2.10. Libro “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” (1936).....	46
Figura 3.1. Presentación de los Jíbaros.....	73
Figura 3.2. Henry Nielsen	79
Figura 3.3. Severo Vargas.....	80
Figura 3.4. Chumbela.....	82
Figura 3.5. Nautisha.....	83
Figura 3.6. Esposa de Nautisha	84
Figura 3.7. Henry Nielsen y los niños	88
Figura 3.8. Henry Nielsen y los niños II.....	88
Figura 3.9. Severo Vargas (izquierda) y Henry Nielsen (derecha) tomando chicha.....	90
Figura 3.10. Henry Nielsen portando arma de fuego.....	91
Figura 3.11. Chumbela (izquierda), Severo Vargas (centro) y Henry Nielsen (derecha) tomando chicha, pero con armas de fuego	91
Figura 3.12. Nautisha “engaña” a Henry Nielsen.....	92
Figura 3.13. Presentación del paisaje.....	100
Figura 3.14. Arthur Worm- Muller.....	103
Figura 3.15. Lundberg y su familia	103
Figura 3.16. Kristian Stampa y su familia	104
Figura 3.17. Finnsen y la hija de Stampa.....	104
Figura 4.1. Henry Nielsen	127
Figura 4.2. Construcción de la canoa.....	127
Figura 4.3. Construcción de la canoa 2.....	127
Figura 4.4. Niño trabajando.....	127
Figura 4.5. Detalle de la espalda	127
Figura 4.6. Hombres, mujeres y niños trabajando.....	127
Figura 4.7. Quemando la canoa.....	127
Figura 4.8. Navegando por el río Pastaza	127
Figura 4.9. Paisaje inmenso, navegantes pequeños	127
Figura 4.10. Momento de tensión: la canoa se escapa.....	127
Figura 4.11. Entrada a “tierra de los Jíbaros”	127
Figura 4.12. Presentación.....	127
Figura 4.13. Presentación.....	127
Figura 4.14. Tzanza	128
Figura 4.15. Tzanza	128
Figura 4.16. Preparación de la chicha.....	128
Figura 4.17. Habla fuera de campo.....	128

Figura 4.18. Mira a la cámara.....	128
Figura 4.19. Bebiendo chicha.....	128
Figura 4.20. Chumbela.....	128
Figura 4.21. Las mujeres de Chumbela	128
Figura 4.22. Nielsen y los niños	128
Figura 4.23. Nielsen y los niños	128
Figura 4.24. Niño.....	128
Figura 4.25. Niño con papagayo.....	128
Figura 4.26. Niño con mono.....	129
Figura 4.27. Nielsen señala la corona para intercambiar	129
Figura 4.28. Nautisha busca en la maleta de Nielsen objetos para intercambiar	129
Figura 4.29. “Engaño”	129
Figura 4.30. Los niños le traen un sapo a Nielsen.....	129
Figura 4.31. Detalle del sapo.....	129
Figura 4.32. Intercambio con los niños.....	129
Figura 4.33. Fabricación de la cerbatana	129
Figura 4.34. Funcionamiento de la cerbatana	129
Figura 4.35. En el blanco	129
Figura 4.36. Nielsen con la flecha	129
Figura 4.37. Esposa de Nautisha fabricando cerámica	129
Figura 4.38. Mostrando la cerámica	129
Figura 4.39. Mercancías.....	129
Figura 4.40. Carga de mercancías	129
Figura 4.41. Severo y Nielsen	129
Figura 4.42. Regreso.....	129
Figura 4.43. Regreso.....	129
Figura 4.44. Regreso.....	129
Figura 4.45. Presentación.....	141
Figura 4.46. Presentación de Arthur Worm- Muller.....	141
Figura 4.47. Arthur Worm- Muller.....	141
Figura 4.48. Presentación Familia Stampa.....	141
Figura 4.49. Enseñanza familiar.....	141
Figura 4.50. Anne	141
Figura 4.51. Diálogo del chivo con el burro	141
Figura 4.52. Construcción del barco pesquero.....	141
Figura 4.53. Construcción del barco pesquero.....	141
Figura 4.54. Punto de vista de Finnsen.....	141
Figura 4.55. Pescando.....	141
Figura 4.56. Pez globo	141
Figura 4.57. Presentación de los Lundberg.....	141
Figura 4.58. Familia Lundberg.....	141
Figura 4.59. Anne señala el fruto del higo.....	141
Figura 4.60. Anne muestra las raíces de otoy	142
Figura 4.61. John Lundberg cortando una caña de azúcar.....	142
Figura 4.62. Extrayendo el jugo de la caña de azúcar	142
Figura 4.63. La familia Lundberg utilizando una máquina que ellos mismos crearon	142
Figura 4.64. Chanco salvaje	142
Figura 4.65. John cazando al cerdo	142
Figura 4.66. John dándole las vísceras a los perros.....	142

Figura 4.67. Cacería de tortuga marina.....	142
Figura 4.68. Cacería de tortuga	142
Figura 4.69. Tortuga marina.....	142
Figura 4.70. John y Wold buscando tortugas gigantes	142
Figura 4.71 John y Wold volteando una tortuga gigante	142
Figura 4.72 Cría de tortuga gigante	142
Figura 4.73. Tortugas gigantes para intercambio	142
Figura 4.74. Wold y John caminando	142
Figura 4.75. Cacería de lagarto	143
Figura 4.76. Primer plano del lagarto atrapado	143
Figura 4.77. Primer plano del lagarto atrapado	143
Figura 4.78. Fin de la caza	143
Figura 4.79. Iguana marina	143
Figura 4.80. Escape de la iguana marina	143
Figura 4.81. Primer plano de la iguana marina	143
Figura 4.82. Colono intentando atrapar la cría de lobo marino.....	143
Figura 4.83. El jefe de la familia lobo marino.....	143

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo Franco Passarelli, Autor de la tesis titulada "Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador" declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de Maestría en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, Bajo la Licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, Diciembre de 2016



FRANCO
PASSARELLI

Franco Passarelli

Resumen

Mi problema de investigación se relaciona con el cine etnográfico y particularmente con los filmes realizados por Rolf Blomberg en el período de entre-guerras (1919- 1939) en Ecuador, los cuales podrían ser considerados como etnográficos. Mi objeto de estudio serán las películas: “Vikingos en las islas de las tortugas” y “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas”, ambas filmadas en 1936. A modo de pregunta planteo: ¿Pueden ser consideradas las películas de Rolf Blomberg como “cine etnográfico”? ¿Qué es lo que las hace (o no) etnográficas? Y las siguientes que se desprenden son ¿Por qué? ¿Qué significaba y qué significa hoy el cine etnográfico? ¿Cuáles de los elementos iniciales todavía están vigentes y cuáles han cambiado? Mi hipótesis es que el concepto clásico de cine etnográfico lleva implícitos los supuestos del paradigma/dogma mimético (Bordwell 1996; Suhr y Willerlev 2012), del modo de representación expositivo (Ardévol 1996; Nichols 1997) y de la narrativa clásica/oculta (Bordwell, 1996; Cook, 1994; Henley, 2006). Por eso voy a desarrollar estos tres supuestos a lo de largo de mi investigación, definiendo al cine etnográfico: 1) por el proceso de producción de los filmes (sistematización de la información y tipo de relación con la comunidad), 2) por los modos de representación/narrativas (expositivo y reflexivo/ oculta o explícita) y 3) por la circulación. El tipo de investigación que propongo para abordar mi problema de investigación es analizar en los capítulos de mi tesis cada una de estas tres categorías que definen al concepto de cine etnográfico. Busco con este estudio abordar un personaje que no ha sido estudiado desde la Antropología Visual a la vez que cuestiono las formas clásicas de representación en el cine etnográfico basadas en modelos que vienen desde el inicio de nuestra disciplina. Como resultados de esta investigación concluyo que las películas de Rolf Blomberg pueden ser consideradas como etnográficas por el tipo de relación empática que estableció con las comunidades que filmó, por la construcción de datos etnográficos que aportan a los problemas antropológicos de la época, por el empleo del modo de representación expositivo que responde a los cánones miméticos y por pertenecer a un archivo en la actualidad que, a partir de su materialidad (uso), le asigna el significado de etnográfico a toda la obra de Blomberg.

Agradecimientos

La lista es inmensa de la gente que ha contribuido con su buena onda para que esta tesis llegue a su entrega final. Mi vida ha estado dividida entre dos ciudades, Quito y La Plata, por lo que los agradecimientos los separé en función de las dos ciudades.

Allá, en La Plata, en principio gracias a mi viejo Alejandro, a mi vieja Alejandra y a mis dos hermanas, Ana y Sabina, por el apoyo incondicional y el amor familiar que siempre será mi pilar. Gracias a todo el resto de mi familia, tanto los Passarelli como los Valentino, por mantenerse siempre presentes en la distancia.

A la familia que elegí en La Plata, mis compañeros de la carrera de Licenciatura en Antropología, al COMEDI y a los pibes del barrio Hipódromo, Aeropuerto y a los de la 14.

Acá, en Quito, gracias al Archivo Blomberg por abrirme sus puertas y permitirme trabajar muy cómodo en mis visitas. Gracias especialmente a Marcela Blomberg por las largas horas de traducción y paciencia, pan y café. También gracias a Fabian Patinho y a María Inés Armesto. Gracias a mi asesora Patricia Bermúdez por la confianza. Gracias a todos/as mis compañeros y profesores de la Maestría y especialmente al grupo de los Jueves, Diego Echeverri, Rodrigo Ortega, Fernando Valencia y Luis Alfredo Briceño. Gracias a Nicolás Sazo por la convivencia inolvidable. Gracias a Freddy Trujillo y a Rosita Ivanova por el aguante quiteño y a Lautaro Gianola que ahora están acá por culpa mía. Por último, gracias a Delfina Magnoni por ser mi compañera incondicional.

Introducción

El objeto de estudio de mi investigación es la cinematografía de Rolf Blomberg expresada en sus dos películas filmadas en Ecuador, las cuales son “En Canoa a la Tierra de los Reductores de cabezas” y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes”, ambas filmadas en 1936¹.

Rolf Blomberg (1912-1996) fue un explorador, naturalista, aventurero, historietista, fotógrafo y realizador audiovisual que vivió en Ecuador durante gran parte de su vida. Mi pregunta de investigación es ¿Por qué las películas “En Canoa a la Tierra de los Reductores de cabezas” y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” de Rolf Blomberg pueden ser consideradas como “cine etnográfico”? Mi objetivo general por lo tanto, es analizar la etnograficidad de las primeras películas de Rolf Blomberg en Ecuador. La categoría teórico-metodológica que utilizo a lo largo de mi tesis para analizar los filmes es la de cine etnográfico. Mi hipótesis es que el concepto de cine etnográfico clásico lleva implícitos los supuestos del dogma mimético (Bordwell 1996; Suhr y Willerlev 2012), del modo de representación expositivo (Ardévol 1996; Nichols 1997) y de la narrativa clásica/oculta (Bordwell 1996; Cook 1994; Henley 2006). Por esa razón voy a ir desarrollando los paradigmas, los modos de representación y las narrativas a lo largo de mi tesis, aplicándolas a los filmes de Blomberg. Además del concepto clásico de cine etnográfico, voy a desarrollar nuevas aperturas, en relación al paradigma constructivista y a formas interactivas de representación. La elección del paradigma mimético y del constructivista en mi marco teórico se debe a que por un lado se corresponden cronológicamente con las películas (ambos se consolidaron a principios del Siglo XX) y por otro me otorgan herramientas de análisis que no sólo apuntan a la representación, sino que incluyen el proceso de producción y la circulación de los filmes.

Pero, ¿Por qué estudiar al cine etnográfico como categoría? En principio creo que hay una gran disparidad en la concepción del término y esto es contraproducente para la Antropología Visual. Las múltiples definiciones que surgen de cine etnográfico hacen que se pierda la especificidad de la disciplina y que por esa razón tanto desde la Antropología como desde el resto de las Ciencias Sociales, los estudios desde la imagen ocupen una posición marginal. Sin embargo esta posición no es nueva para nuestra subdisciplina,

¹ La mayor parte de mi tesis está escrita en primera persona, pero por momentos narro en tercera persona con el fin de involucrar al lector en la narración. Intento de este modo que el lector no pierda de vista nunca que el que construye los datos, propone las categorías y escribe la tesis soy yo, Franco Passarelli, eliminando toda pretensión de objetividad positivista.

Mientras que el uso de cámaras para filmar imágenes de sujetos etnográficos en movimiento pueden ser rastreado a los orígenes del cine, el cine etnográfico, como tal, se ha mantenido un poco en la periferia de la tradición principal documental y, de hecho, a la Antropología misma, la disciplina académica más estrechamente relacionada con la investigación etnográfica (Basu 2008, 95 -traducción mía-)

Sin embargo, el objetivo de mi investigación no es emprender la búsqueda de una definición cerrada y precisa de cine etnográfico. Intento en mi trabajo discutir el concepto, abrirlo y ver desde dónde surgen los supuestos teóricos implícitos en cada una de las definiciones.

En principio, siguiendo a Roger Canals² (antropólogo visual barcelonés), veo que las discusiones con respecto a este concepto pueden ser algo banal y sin sentido ya que sólo es una cuestión nominal. Sin embargo, también pueden ser extremadamente importantes al momento de legitimar el uso de la imagen en las Ciencias Sociales. Yo me inclino por esta última justificación. Las discusiones sobre cine etnográfico traen aparejados una serie de supuestos implícitos que se pueden encontrar en los paradigmas que recién mencionaba: el mimético y el constructivista. La legitimación del uso de la imagen como herramienta de investigación social (hacer etnografía *desde* el cine) siempre ha estado asociada a un tipo de cine etnográfico: el mimético. Esto lo propone Jay Ruby (2000) a partir de establecer una doble confusión en el cine etnográfico: por un lado reducir toda la Antropología Visual sólo al cine etnográfico y por otro, al cine etnográfico con una forma de hacer cine: el mimético.

Los estudios de los filmes etnográficos como medio de comunicación de conocimientos antropológicos han dominado el campo de la Antropología Visual, pero como aclaran Banks y Ruby (2011), no hay que perder de vista el mensaje (forma/contenido) ni el contexto (uso). Estos autores agrupan las discusiones sobre cine etnográfico en tres grandes líneas: 1) El etiquetado de “etnográfico” donde, desde un sentido difuso cualquier filme que trate sobre la cultura puede ser catalogado como etnográfico. En esta dirección ambos autores afirman que deben ser filmes que sirvan para enseñar antropología y por lo tanto tener conceptos antropológicos claros. 2) El diálogo entre el proceso de producción del filme y la representación en el filme. Con esto se refieren a las relaciones que ha tejido el antropólogo

² Conversación personal el 20 de Febrero de 2016 en la Universidad de Barcelona.

en el trabajo de campo y cómo esto queda expresado en la pantalla. Por último, 3) El contexto de recepción, donde los trabajos son menos numerosos (ya que se ha privilegiado el contexto de producción) pero no por eso es menos importante. Según Banks y Ruby esto se debe a que muy pocos profesores de antropología proyectan sus propias películas. Además agregan que prácticamente no hay estudios de audiencias televisivas que consuman filmes etnográficos. A lo largo del capítulo 1 voy a ir desarrollar las tres discusiones que plantean Banks y Ruby y vinculándolas con las películas de Rolf Blomberg, con el fin de abordar mi objetivo de por qué las películas que he seleccionado pueden ser etnográficas.

Pienso que seguir abriendo la discusión sobre qué es o qué no es “cine etnográfico” posibilita cuestionarnos a nosotros desde nuestro rol como antropólogos ¿Desde dónde estamos hablando cuando hablamos de “cine etnográfico”? ¿Qué modelos epistemológicos estamos siguiendo? ¿Qué diferencias hay entre cine etnográfico y cine antropológico? Las discusiones sobre cine etnográfico derivan necesariamente en el rol del antropólogo y en el papel de la etnografía. Por lo tanto me pregunto, siguiendo a Gastón Carreño³ (antropólogo visual chileno), “¿Hay un solo modo de hacer cine etnográfico? ¿Hay una sola etnografía? Malinowski sienta las bases de la etnografía pero...¿Todos creemos en la misma etnografía? Creo que en el cine etnográfico se da el mismo debate, no creo que haya una sola categoría de cine etnográfico”. Sin lugar a dudas que es difícil establecer una categoría cerrada y fija de cine etnográfico ya que hay muchos tipos de etnografía con otros tantos enfoques teóricos. Pienso que hacer consciente y reflexiva la elección de cada modelo es el desafío de los antropólogos visuales que trabajan con el cine etnográfico. Repito, no existe un solo modelo, “natural” y “universal”, que responda a una lógica positivista, como en los comienzos de nuestra disciplina. Tampoco creo que “cine etnográfico” sea cualquier producto como lo explicaré más adelante. Encontrar el límite entre estos dos “polos” es el desafío.

³ Conversación personal el 24 de Agosto de 2015 en FLACSO Cine.

Resumen de los capítulos

A continuación voy a explicar cómo he estructurado mi tesis y cuáles son los objetivos de cada capítulo. En el capítulo 1, abordo en el acápite 2 la biografía de Rolf Blomberg, luego en el acápite 3 hago un resumen de las dos películas que son mi objeto de estudio y en el tercer acápite para focalizo en la historia del cine etnográfico, la cual he estructurado en dos grandes paradigmas: el mimético y el constructivista. En cada uno de los dos paradigmas voy a desarrollar las definiciones de cine etnográfico que corresponden, en consonancia con las tres discusiones que plantean Banks y Ruby. Las preguntas que voy a responder van a ser: ¿Qué significaba y qué significa hoy el cine etnográfico? ¿Cuáles de los elementos iniciales todavía están vigentes y cuáles han cambiado?

El capítulo 2 está dividido en dos grandes partes. En la primera parte analizo sólo la metodología que me permitió abordar las tres categorías de cine etnográfico que propuse en el capítulo 1, las cuales son por el proceso de producción, por la forma/contenido (modo de representación) y por la circulación. Cada una de estas 3 categorías teóricas se corresponde con un objetivo específico y por lo tanto con un tipo de método particular. Mis tres objetivos específicos son: 1) Analizar el contexto de circulación de los filmes, tanto a principios del Siglo XX como en la actualidad. Para ello he realizado una serie de entrevistas con Marcela Blomberg (hija de Rolf Blomberg) y he analizado diferentes fuentes del Archivo Blomberg, como son artículos de revistas y libros, publicados por Blomberg. 2) Relevar el contexto de producción y el proceso de investigación que realizó Rolf Blomberg al filmar las películas. El método que he creado bajo este objetivo es triangular la información entre libros escritos por Blomberg, fotografías tomadas por él mismo y el análisis de los filmes. 3) Realizar un análisis del modo de representación de las películas. En el último objetivo específico, el método que he empleado es la separación de la película en secuencias y luego el análisis comparativo de las mismas a partir de herramientas del lenguaje audiovisual. En la segunda parte del capítulo comienzo con el análisis en profundidad de cada uno de los objetivos específicos. De este modo me centro en la circulación de los filmes “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) tanto en la época de su producción (principios del Siglo XX) como en la actualidad. Para explorar la circulación me detengo en su materialidad, con el fin de analizar a las películas como objetos y al realizador como un actor inmerso en una red de relaciones.

Para intentar responder a mi pregunta de investigación, la cual es por qué las películas “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) pueden ser etnográficas, voy a analizar en el capítulo 3 el proceso de producción de ambos filmes. Para reconstruir el proceso de producción de las películas pienso que primero debo ubicar a las películas en su contexto. Con ese fin voy a hacer un breve repaso de las ideas propias de la época sobre la Amazonia y las Islas Galápagos a nivel general y cómo estas se pueden aplicar a mis objetos de estudio. En segunda instancia, pretendo reconstruir los viajes tanto a Galápagos como a la Amazonía a partir de los libros que ha publicado en la época Rolf Blomberg⁴ y de las fotos inéditas que he podido encontrar en el Archivo Blomberg de sus viajes. Con esto busco ver cómo fue el proceso de producción de las películas, estableciendo dos ejes de análisis: si hubo una investigación sistematizada y cómo fue su relación con la comunidad. El método que he creado para abordar el proceso de producción de los filmes es la triangulación de información entre las fotografías, los libros y las películas que Rolf Blomberg ha realizado. Cada uno de estos dispositivos me ha otorgado una información diferente que en la relación y la complementación, me ayudaron a reconstruir cómo fueron hechas las películas.

En el último capítulo de mi tesis, voy a realizar un análisis de la forma/contenido de los filmes. Se trata de un estudio del uso de las herramientas del lenguaje audiovisual en consonancia con los sentidos que generan. Voy a segmentar los filmes en secuencias y en cada una de ellas voy a detenerme en el tamaño de plano, el movimiento de cámara, los sonidos, el punto de vista y de escucha, entre otros elementos. Esto me va a permitir ver si a partir de los modos de representación, podemos establecer la categoría de cine etnográfico en los filmes. Se trata de un análisis al interior de la pantalla, ya no de su contexto de producción ni de circulación. La imagen que produce Blomberg, en tanto representación, nos está proponiendo una forma de mirar y está en diálogo con los cánones representacionales de la época. Por lo tanto un análisis fílmico de las películas es necesario para ver qué y cómo

⁴*Underliga människor och underliga djur*
Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia
Gebers, Estocolmo, 1936.
(Traducción: Marcela Blomberg, 2016)

Högkvarter hos huvudjägare
Acampando entre los cazadores de cabezas
Gebers, Estocolmo, 1938
(Traducción: Marcela Blomberg, 2016)

Blomberg mira y si esta forma/contenido de mirar se corresponde con lo etnográfico de la época.

A modo de conclusión, voy a establecer relaciones entre los análisis de los cuatro capítulos. Se trata de ir hilando vínculos entre la circulación, el proceso de producción y la forma/contenido para llegar a una definición más acabada de la categoría de cine etnográfico aplicada a las películas “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936), realizadas por Rolf Blomberg. A partir de estas conexiones voy a establecer diálogos entre la materialidad y la representación de los filmes. Además voy a marcar la importancia de estudiar desde la Antropología Visual ecuatoriana a este tipo de personas, ya que han dejado (y siguen dejando) un legado importante que desde nuestro campo de estudio no debemos dejar pasar.

Capítulo 1

Rolf Blomberg y el cine etnográfico

1. Introducción

El objetivo del primer capítulo es por un lado introducirnos en la vida del realizador de las dos películas que son mi objeto de estudio. De esta forma en el acápite 2 voy a desarrollar cómo fue la vida del explorador desde sus viajes. A partir de las producciones textuales y audiovisuales surgidas de las expediciones, Rolf Blomberg puede ubicarse tanto en el campo del periodismo (publicando artículos en periódicos y revistas suecos y ecuatorianos), como en el científico (recolectando muestras botánicas y faunísticas y objetos etnográficos para el Museo Sueco de Historia Natural), como en el campo del cine (produciendo películas y siendo un realizador reconocido en Suecia). Este estado liminal entre diferentes campos le permite conseguir subsidios para sus proyectos y continuar sus viajes. La vida de Blomberg se caracteriza por el movimiento permanente y por lo polifacético de su obra. Él ha viajado por Asia, Europa, Norteamérica y Sudamérica. Sin embargo la mayor parte de su obra la ha realizado en Ecuador, y lo que me interesa rescatar en su biografía es su llegada a estas tierras. Por eso tomo como objeto de estudio sus dos primeras películas en Ecuador, “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936).

He escogido sus dos primeras películas para explorar un material que ha estado olvidado dentro de la Antropología Visual ecuatoriana. Como veremos, sus películas fueron pensadas para el público sueco y por lo tanto no eran vistas en Ecuador. En consecuencia, investigar este tipo de imágenes nos hace pensar en cómo los europeos miran a Ecuador y cómo Ecuador mira a los europeos. Blomberg formó parte de una gama de exploradores- realizadores en todo Sudamérica, pioneros en utilizar la cámara de cine en sus viajes. Es decir, esas primeras imágenes que construían, con las ideas traídas de Europa, marcaron un imaginario tanto de Galápagos, como de la sierra, de la costa y de la selva ecuatoriana. Al ser su segundo viaje a Ecuador (el primero había sido en 1934), Blomberg transporta todas las ideas propias del imaginario europeo de las “tierras lejanas”, para aplicarlas a los sujetos que filma. Por lo tanto, es importante estudiar estas imágenes para ver qué elementos de las representaciones de

los “Otros” han cambiado y cuáles se mantienen hasta hoy en día, y por lo tanto pensar qué conceptos estamos reproduciendo. En el acápite 3 de este capítulo voy a realizar un resumen del argumento de las dos películas con el fin de introducir al lector en la temática de cada una de ellas.

Luego de ubicar al realizador y a sus películas, voy a abordar el concepto de cine etnográfico desde su historia. Distingo dos grandes paradigmas: el mimético y el constructivista. Dentro de cada uno de estos amplios paradigmas encontramos diferentes definiciones de cine etnográfico y cada uno de ellos responde de diferente modo a los tres conceptos que tomo como referencia para mi análisis: la circulación de los filmes, el proceso de producción y el modo de representación. Así es que bajo el paradigma mimético, podemos entender al cine etnográfico como un producto audiovisual producido bajo una investigación antropológica, por un antropólogo y que circule sólo en ambientes académicos o lo podemos entender como un producto audiovisual, producido por un cineasta, un explorador o cualquier persona, que no necesariamente responda a una investigación sistemática y que circule masivamente. El modo de representación en ambos casos es el mismo, el expositivo, que se corresponde con el paradigma mimético. Ejemplos de autores que responden a la primera definición y que veremos en profundidad son Félix Regnault, Alfred Haddon, Franz Boas y Margaret Mead, mientras que de la segunda se corresponden los hermanos Lumière, Robert Flaherty y Edward Curtis. Vamos a ver que si avanzamos en la historia del cine etnográfico y cambiamos de modo de representación hacia uno reflexivo entramos en un paradigma constructivista y por lo tanto vamos a notar que se pueden producir películas antropológicas tanto para un público académico como para uno masivo, que el realizador puede ser antropólogo y cineasta y que la película puede responder en parte a una investigación sistemática y en parte no. Realizadores-antropólogos que responden a este paradigma son Jean Rouch y Robert Gardner, entre otros.

2. Rolf Blomberg

Para entender las películas en referencia, es necesario primero investigar al realizador de las mismas. En esta sección realizo un recuento de los eventos más importantes que rescató de la vida de Blomberg para entenderlo como explorador, cientista, cineasta y periodista. Las biografías de Blomberg son escasas y por lo tanto voy a acudir al ensayo biográfico escrito

por el investigador Fabian Patinho⁵ (2002), al de Mireya Salgado (2002) y a una serie de entrevistas que he realizado con la hija de Rolf Blomberg, llamada Marcela Blomberg⁶.

Rolf David Blomberg nació en 1912 en Estocolmo, Suecia. Su padre, David Blomberg, era diseñador de muebles y su madre, Jenny Hjelm, ama de casa y ella era activa políticamente. En 1926, con 14 años, realiza su primer viaje por el Mediterráneo por Italia, Francia y España, donde se interesa por la fauna local y los diferentes paisajes de la zona. En los años siguientes junta dinero en busca de cumplir su gran aventura: llegar a las islas del Pacífico, las Islas Galápagos. Su padre lo avala, pero para eso debe realizar cursos de correo postal, administración y mecanografía. También trabaja como taxidermista para el Museo Nacional de Ciencias Naturales (*Naturhistoriska riksmuseet*), de Suecia. Consigue su objetivo en 1934, como enviado del Museo para recolectar especies de flora y fauna local y al mismo tiempo actúa como corresponsal del periódico *Stockolms Tidningen*. De esta forma primero viaja desde Estocolmo a Guayaquil, donde se encuentra con un fantástico mundo que lo atrae para siempre. Luego de esperar un mes en esta ciudad costera y de contactar a los pocos escandinavos que vivían allí, consigue viajar a las Islas Galápagos. Su destino es San Cristóbal (antiguamente conocida como *Chatham*) donde cumple con su objetivo. Como corresponsal informa al mundo una noticia que tuvo gran popularidad para la época: la desaparición de la Baronesa Wagner, figura reconocida mundialmente por sus excentricidades. En este momento adquiere gran popularidad, ya que medios tanto ecuatorianos como internacionales lo consultan sobre el tema. Luego, en su regreso en 1935, decide hacer el viaje del conquistador español Francisco de Orellana por el Amazonas y retornar a Suecia. En 1936 vuelve a Ecuador, esta vez con cámaras ya que en la primera no las había llevado, pero hace una escala previa en Panamá. Allí va a despertar su interés por los “Jíbaros”⁷, al descubrir una “cabeza reducida” en una tienda de antigüedades. Luego de su estadía en Panamá, nuevamente viaja a las Islas Galápagos como enviado del Museo Nacional de Ciencias Naturales y filma “Vikingos en las islas de las tortugas gigantes”, película que es objeto central de mi investigación. La misión de Blomberg en este viaje es recolectar

⁵ Quien además trabaja en el Archivo Blomberg, cuestión que desarrollaré más adelante.

⁶ Las entrevistas son objeto de análisis en el capítulo 2 de esta tesis.

⁷ “Jíbaros” es como Blomberg llama a los grupos Shuar en sus libros y películas. El término “Jíbaro” hoy está prácticamente en desuso. Sin embargo opto por utilizarlo en mi tesis ya que aludo al concepto que es propio de principios del Siglo XX. Para una discusión más acabada del concepto ver el artículo de Anne-Christin Taylor (1994) “Una categoría irreductible en el conjunto de las naciones indígenas: los Jíbaro en las representaciones occidentales”.

muestras de animales y plantas y escribir informes de la zona con la finalidad de enviarlas al Museo Nacional de Ciencias Naturales. Con el objetivo de seguir recolectando muestras para el Museo regresa a la Amazonía donde rueda “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas”, película que también forma parte de mi corpus de investigación. Su vida en este momento está ubicada entre tres esferas: el cine, la ciencia y el periodismo. Trabaja como realizador audiovisual produciendo películas para la televisión pública sueca, que son vistas en los grandes cines de Estocolmo. Al mismo tiempo recolecta muestras de flora y fauna y objetos etnográficos para el Museo Sueco de Historia Natural, dando cuenta de su perfil científico. Como periodista publica artículos en los principales periódicos de Suecia relatando sus viajes. Desenvolverse en los límites de estas tres esferas le sirve a Blomberg para conseguir contactos y presupuesto: sus películas son financiadas por la SF (televisión sueca), por los periódicos donde publica los artículos periodísticos, por la editorial Hugo Gebers Forlag (dedicada a historias de aventuras) que divulga sus libros y por el Museo Sueco de Historia Natural que compra los objetos.

A partir de este momento la vida de Blomberg se caracteriza por el movimiento permanente y la producción constante tanto de material escrito como audiovisual. En 1937 regresa a Suecia y allí primero se alinea con los finlandeses en la guerra contra la Unión Soviética y después actúa como corresponsal de guerra en la ocupación de la Alemania nazi en Noruega, durante la Segunda Guerra Mundial. En 1940 se casa con su primera esposa llamada Karim Elizabeth Abdon “Kajsa”. Luego viaja a Indonesia como corresponsal de guerra, donde filma algunas películas y allí conoce a Emma Robinson, la que será su segunda esposa. En 1948 regresa a Quito, y organiza un viaje a la Amazonia con Lilian y Emma Robinson, Olga Fisch, Minne Bodenhorst y Oswaldo Guayasamín. Viajaron a los territorios de los *tsáchilas* y en conjunto publicaron el libro *Djungletripp* (Viaje a la selva), que fue publicado en 1950 en Suecia con dibujos de Guayasamín y Fisch y fotografías de Blomberg (Salgado 2002). En 1949 hace su viaje en búsqueda de los “aucas”, actualmente conocidos como Huaoranis, donde no puede establecer contacto. A pesar de no haberlos podido conocer, Blomberg escribe “Los Aucas Desnudos” (1996 [1949]), uno de sus libros más reconocidos en Ecuador⁸. En 1950 en Colombia descubre el *bufo blombergi*, el sapo hasta ese momento más grande del mundo.

⁸ Blomberg tiene publicados 20 libros de los cuales sólo dos están traducidos al español. Uno de ellos es “Los Aucas Desnudos” y el otro “Oro enterrado y anacondas” (2002 [1956]). El resto fueron publicados sólo en Suecia. La mayoría de los libros hablan de Ecuador, y unos pocos del resto de sus viajes por Sudamérica y Medio Oriente.

También realiza algunas expediciones en búsqueda de oro, sin tener suerte. En ese mismo año se casa en Emma Robinson con quien tendrá dos hijos: Anders, en 1951 y Marcela 1952. Ese mismo año fallece la esposa de Blomberg. Luego de la partida de Emma Robinson, en 1955 conoce a Araceli Gilbert, con quien viviría hasta sus últimos días. Gilbert fue una de las más reconocidas artistas ecuatorianas del Siglo XX, que con su estilo abstracto y constructivista, desafiaba las pinturas indigenistas del momento. La relación entre ambos era de complementarios: mientras que ella era atractiva y extrovertida, él juicioso y cordial (Salgado 2002). En 1955 Blomberg se hace miembro del Explorers Club de Nueva York y más tarde va a formar parte del Travellers Club de Estocolmo, Gotemburgo y Malmo. En 1957 Blomberg y Gilbert se mudan a Río de Janeiro y a partir de los '70 se establecen en Quito. En 1996 fallece Rolf Blomberg en Quito, Ecuador.

3. Las películas

Como decía en la introducción, escojo las dos primeras películas de Rolf Blomberg en Ecuador, por un lado para rescatarlas del olvido, ya que no fueron conocidas dentro del país, lo cual veremos específicamente en el capítulo 2; por otro, para ver cómo se insertaban este tipo de viajeros en una disciplina científica incipiente, como la antropología. La categoría de etnógrafo y de cine etnográfico recién se estaba empezando a esbozar a principios de los '30 y por lo tanto dejaba un gran espacio para que personajes como Rolf Blomberg bordearan estos campos nacientes. Voy a estudiar la red de relaciones en la cual Blomberg estaba inmerso en aquel tiempo, esto en el capítulo 2, pero también cómo fueron sus viajes y su trabajo de campo, lo cual veremos en el capítulo 3. La diferencia entre etnógrafo y explorador se daba por la formación misma, por el tipo de publicaciones que realizaba, por los contactos que tenía y por el tipo de viajes que realizaba. Además, trato de rescatar dos filmes que pueden aportar a la historia del cine etnográfico ecuatoriano que aún está en un estado incipiente. Tanto en el capítulo 1 como en el 2, voy a ir rescatando algunas películas etnográficas que dialogan con los filmes de Blomberg. Sin embargo, en Ecuador, no he encontrado en la bibliografía una historia formada del “cine etnográfico ecuatoriano”, lo que sí sucede con otros países como Brasil, Argentina, Colombia y México por dar algunos ejemplos. Sin lugar a dudas que es una deuda pendiente y al escoger las dos primeras películas de Blomberg en función de su etnograficidad, pienso a mi tesis como un aporte a este vacío académico.

Por último, también escojo las dos primeras películas de Blomberg porque nos permiten analizar las ideas que los europeos traen a las “tierras lejanas”. Con esto me refiero a qué y cómo se aplican los imaginarios europeos a los “Otros”, en el caso de las películas, los nórdicos y los Jíbaros. Esto lo vamos a ver en el capítulo 4.

He decidido tomar como objetos de estudio las dos primeras películas que ha realizado Rolf Blomberg en Ecuador, “Vikingos en las islas de las tortugas gigantes”⁹ y “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas”¹⁰, ambas filmadas en 1936. La primera, realizada en las Islas Galápagos, narra cómo viven los inmigrantes nórdicos en un contexto “extraño”. El realizador focaliza en las distintas familias (noruegas, suecas e islandesas) que viven en las Islas y que sirven como eje articulador de la película para narrar cómo es la vida allí. El filme muestra las actividades cotidianas de los lugareños, cómo recolectan frutos y raíces de las plantas, cómo producen azúcar de la caña y cómo cazan animales. A partir de esta construcción de la cotidianidad el realizador intenta demostrar que las familias son autosuficientes en el “extraño” paisaje de las Islas.

La segunda película describe el modo de vida jíbaro y se centra en la tianza. El personaje principal de la película es Henry Nielsen, un explorador danés que se dirige con un equipo de exploración a las “tierras jíbaras”. Blomberg muestra las actividades cotidianas de la comunidad indígena, donde aparecen la preparación de la chicha, la caza con cerbatana y la fabricación de artesanías. Además, hay momentos donde se muestra el contacto entre Henry Nielsen y los jíbaros, a través de los festines y los intercambios. En esta película el relato se inicia con los preparativos del viaje a la comunidad selvática, principalmente con la

⁹ *Vikingar på sköldpaddorna*
Vikingos en las islas de las tortugas gigantes
Dirección: Rolf Blomberg
Formato: 35mm
Duración: 10' 25''
Año: 1936

Locación: Galápagos, Ecuador
(Fuente: Archivo Blomberg)
¹⁰ *I kanot till huvudjägarnas land*
En canoa a la tierra de los reductores de cabezas
Dirección: Rolf Blomberg
Formato: 35mm
Duración: 12' 5''
Año: 1936
Locación: Amazonía, Ecuador
(Fuente: Archivo Blomberg)

fabricación de la canoa. La travesía hacia el destino (la comunidad jíbara) es dificultoso y dramático. El final de la película tiene la misma construcción narrativa.

4. La historia del cine etnográfico: la mimesis y el constructivismo

4.1. Introducción

Sin perder de vista el perfil del explorador y sus películas, el objetivo de este apartado es abordar la historia del cine etnográfico desde los supuestos implícitos en la construcción de la misma. Con esto me refiero a las continuidades y a las rupturas en el significado del concepto de cine etnográfico a través del tiempo. Como veremos, el concepto de cine etnográfico ha ido cambiando en el transcurso histórico, por lo que me interesa detenerme sólo en el surgimiento del mismo ya que mis objetos de estudio se corresponden con la primera época. De esta forma he identificado dos grandes paradigmas que se contraponen y se complementan, pero que envuelven definiciones de cine etnográfico distintas, tanto desde su proceso de producción, como desde su modo de representación y su circulación. Vamos a ver cómo desde la teoría mimética (Bordwell 1996), dogma mimético (Suhr y Willerlev 2012) o como yo mismo propongo, paradigma mimético, las películas etnográficas tienen que ser producidas por antropólogos ó cineastas, con un proceso de investigación sistemático ó no, y con un público académico ó masivo. De este modo, las definiciones quedan separadas por su proceso de producción (participación de un antropólogo e investigación) y por su circulación (académico). Sin embargo el modo de representación sigue siendo el mismo, el expositivo (Nichols 1996), que responde al paradigma mimético. Pero como veremos desde otro punto de vista, en el desarrollo del paradigma constructivista las figuras tanto de antropólogo como de cineastas se unifican, dando paso a un nuevo modo de representación, el reflexivo (Nichols 1996), a un nuevo proceso de producción y a una nueva circulación.

4.2. El dogma/teoría mimética y sus definiciones de cine etnográfico

A principios del Siglo XX, con la consolidación de la modernidad, el dogma mimético (Suhr y Willerlev 2012) o la teoría mimética (Bordwell 1996) quedan plasmados en el cine etnográfico. Los tres autores entienden a la mimesis bajo estas dos acepciones: como modo de representación, donde la representación es copia fiel de la realidad; y como narrativa, donde la estructura y el modelo del “observador invisible” producen la forma fílmica. Ambas definiciones están profundamente relacionadas y se superponen en muchos puntos. Por esta razón en mi análisis voy a utilizar tanto “teoría” como “dogma” indistintamente.

La teoría de la mimesis surge en el teatro griego clásico con los postulados de Aristóteles en su obra clásica, llamada “Poética” (Siglo IV A.C.). Luego este modelo continúa en la pintura y en la literatura, es retomada por el Renacimiento y a principios del Siglo XX llega al cine¹¹ (Bordwell 1996). El dogma mimético, por su parte, propone a la cámara “humanizada”, como análoga al ojo humano (Suhr y Willerslev 2012). Los puntos en común entre la “teoría” y el “dogma” son claros: la cámara debe hacer los movimientos como si fuera una persona “real” que está observando, la altura de la cámara siempre está al nivel de los ojos de una persona, los movimientos de la cámara imperceptibles o nulos, el montaje debe ser continuo y el sonido diegético. Estas características están esbozadas en el modelo del “observador invisible” propuesto por Pudovkin en 1926 (Bordwell 1996). Los cánones del cine etnográfico (en cuanto metodología de investigación, forma/contenido fílmico y contexto de circulación) de principios del Siglo XX surgen de este modelo.

El espacio continuo, homogéneo, orientado, donde el espectador -dado que la escena y las dimensiones están cortadas a la medida de *su ojo* (“cámara a la altura de los ojos”)- no correrá ningún riesgo de perderse, al igual que los actores, y tampoco de perder de vista a estos, es el espacio mismo de la comunicación hablada, el área de la circulación de la palabra tal como la representación burguesa (Broadway entre otros, para los que nos atañe) la ha codificado en cuanto *escena del diálogo* (...) Inevitablemente para pasar de un plano a otro, de un ángulo a

¹¹ Esta línea genealógica entre el teatro aristotélico, la literatura, la pintura y el cine está ampliamente desarrollada por el crítico de cine David Bordwell (1996). Sin embargo vale aclarar que podemos leer la historia de la teoría de la mimesis de una forma distinta a partir de lo que propone la autora Denis Guénoun (2004), donde establece como pilar a la obra de Platón para entender la imagen como mimética en los términos realistas que voy a definir a continuación.

otro y *escamotear la marca del salto*, es preciso a la vez *cortar y borrar* el corte. (Comolli 2010 [1972], 267-268 –cursivas en el original-)

Siguiendo al francés Jean-Louis Comolli¹², entiendo a la mimesis como la capacidad que tiene la cámara de captar la realidad tal cual es. Se trata de entender a la representación como copia fiel de la realidad. En este modelo se nos hace creer que no hay diferencia entre lo que vemos en pantalla y lo que le sucedió en concreto al realizador. En el plano de la representación, el modelo mimético marca una relación de 1 a 1 entre representación y realidad. Elisenda Ardèvol, explica claramente la separación entre este modelo y el constructivista desde sus bases epistémicas y desde el cine de ficción, siguiendo al reconocido teórico de cine Christian Metz,

El telón de fondo es la discusión sobre la relación entre cine y realidad. Este dilema es abordado por Metz a partir de Rossellini y Eisenstein, al distinguir una orientación reproductiva, que recurre a la *fidelidad mimética* y a la evidencia de la fotografía como prueba; y una *orientación productiva*, caracterizada por una manipulación creativa de las imágenes. En el primer caso, la cámara es un dispositivo neutro, capaz de restituir con objetividad y sin mediaciones el mundo representado. En el segundo caso, la cámara ofrece un producto transformado, que impone su propia visión del mundo (Casetti, di Chio 1990 en E. Ardèvol 1996, 8 -las cursivas son mías-)

Es importante señalar que la mimesis no sólo se da en el plano de la representación sino también en el de la investigación y en el de la circulación. Como veremos, una investigación mimética intenta recolectar los datos objetivamente, deshistorizando y aplicando los modelos de “etnografía pastoral” propuesto por James Clifford (2001) y “taxidermia”, formulado por Fatimah Rony (1996). Esto lo voy a explicar más adelante. Con respecto a una circulación mimética me refiero a que el círculo donde las películas etnográficas pueden ser vistas es sólo dentro del campo de la antropología. Son películas pensadas por antropólogos, para antropólogos. Esto también lo explicaré más adelante. Comprendo por lo tanto, a la mimesis en estos tres planos, los cuales se corresponden con la base teórica de mi investigación que entiende a la categoría de cine etnográfico bajo estas tres acepciones: como *proceso de producción*, como *modo de representación* y como *circulación*.

¹² Realizador y crítico de cine quien formó parte de la *Nouvelle Vague*, movimiento de cine francés que después voy a explicar.

4.3. Historia del cine etnográfico desde el paradigma de la mimesis

Como veremos el cine etnográfico de principios del Siglo XX va de la mano con el paradigma mimético y también con el colonialismo (Minh-ha 1986; Rony 1996; Nichols 1993).

Siguiendo a Mac Dougall (2006), si pensamos en los comienzos de nuestra disciplina, vemos que hacia fines del Siglo XIX se llevaba a la “gente extraña” a exhibiciones en el centro de los países colonialistas. Esto era un espectáculo abierto a todo el público y se organizaba con la asistencia de los antropólogos más reconocidos de la época. Algunos ejemplos son la Sala de Antropología, en la Exposición Colombina del Mundo, programada por la Universidad de Chicago en 1893 y organizada por Franz Boas, con 14 Kwakiutl presentes; otra es la Exposición Etnográfica del África Occidental, realizada en París en 1895, con la presencia de sujetos senegaleses como objeto de exposición (en la misma muestra Félix Regnault mostró por primera vez sus filmaciones novedosas sobre el comportamiento humano). Sin embargo como veremos, el cine etnográfico académico quedó reducido a círculos cerrados de investigadores como material de estudio.

Matthew Durlington y Jay Ruby (2011, 193) van a desarrollar una “historiografía”, en términos de Benjamin (2008), de autores que corresponden a la línea investigación mimética. En principio encontramos al paradigma mimético en las filmaciones del antropólogo francés Félix-Louis Regnault (1863- 1938), quien fue un antropólogo, prehistoriador y físico francés que presentó sus trabajos en París en 1895, siendo la “cronofotografía” la primera grabación sobre el comportamiento humano en una investigación científica.,

Sólo el cine proporciona documentos objetivos en abundancia; gracias al cine, el antropólogo puede, hoy, recoger la vida de todos los pueblos; poseerá en sus cajones todos los actos especiales de diferentes razas. Será para poder tener así el contacto al mismo tiempo con un gran número de personas. Se estudiará, cuando le plazca, la serie de movimientos que ejecuta el hombre para ponerse en cuclillas, subir a los árboles, incautar y la manipular objetos con sus pies, etc. Estará presente en las fiestas, en las batallas, en las ceremonias religiosas y civiles, en diferentes formas de comercio, de comer y de relajarse. (Regnault 1923, 680-81, en: Rony 1996, 48, en: Durlington y Ruby 2011, 194)

Al año siguiente Alfred Haddon (1855-1940), zoólogo inglés, desarrolló su primer viaje al Estrecho de Torres, Australia. El objetivo del mismo era estudiar la fauna y los arrecifes de coral, en un proyecto “Darwiniano típico” (Stocking 1996, en: Griffiths 1996), donde un grupo de científicos naturales recogen muestras para los grandes Museos Nacionales. En ese viaje Haddon se interesó mucho por las culturas nativas y tomó numerosas fotos de los cambios que estaban sufriendo en el contexto colonial. En 1898 organizó un viaje de investigación exclusivamente antropológico con un equipo de psicólogos, especialistas en lenguas, en medicinas nativas y con antropólogos físicos¹³. Lo que registró Haddon audiovisualmente, con una duración de 4 minutos y medio, fue la ceremonia de Malu-Zogole (con sus típicas grandes máscaras), danzas en la playa de los Isleños de Mer y a los mismos Isleños creando fuego (Griffiths, 1996). A partir de sus filmaciones luego dio explicaciones de lo que significaban para los grupos estudiados la danza, y en esa explicación incluyó las máscaras, las pinturas y los animales que representaban. Sin lugar a dudas que Haddon marca un antecedente muy importante en la historia del cine etnográfico, ya que no sólo innovó en la aplicación del uso de la cámara cinematográfica en el campo, sino que la utilizó para dar explicaciones antropológicas. En este sentido, la definición de cine etnográfico del momento se corresponde con una investigación antropológica sistematizada (proceso de producción) y con una explicación antropológica de los comportamientos a partir de las imágenes. El objetivo de estas filmaciones era producir un catálogo de filmes sobre el comportamiento humano para que circulen como material de consulta en la academia (circulación).

Sin embargo, para la misma época, los hermanos Lumière también estaban experimentando con el cinematógrafo, pero en las ciudades. Las películas estaban pensadas para un público masivo, no tenían una investigación sistemática y no participaba ningún antropólogo. A pesar de eso tienen un valor etnográfico si cambiamos de punto de vista la definición de cine etnográfico,

Si nosotros asumimos que un filme etnográfico es un documental que ilumina algún aspecto de la cultura, entonces el más temprano filme etnográfico es el de los hermanos Lumière, “actualities” -un carrete, una sola toma de episodios de comportamiento humano, como la Salida de la fábrica Lumière (1895) (Durlington y Ruby 195, 2011 -traducción mía-).

¹³ Entre ellos estaba el doctor W.H.R. Rivers, fundador del método genealógico en antropología y el profesor Charles Seligman, el cual tendría una gran influencia en la obra de Bronislaw Malinowski, “padre de la etnografía”.

En síntesis, entre Alfred Haddon y los hermanos Lumière podemos ver un quiebre en el concepto de cine etnográfico: mientras que el primero responde a un proceso de investigación sistemático, realizado por un antropólogo para la comunidad antropológica, las películas de los hermanos Lumière estaban pensadas para el público en general, no formaban parte de una investigación sistemática y no participaba ningún antropólogo¹⁴.

Estas dos definiciones son conceptualizadas claramente por Elisenda Ardèvol, antropóloga española especialista en cine etnográfico. En primer lugar distingue el *cine de investigación etnográfica* a partir de los trabajos de Regnault y Haddon. Los principales puntos son: “la técnica cinematográfica aplicada a la investigación, la obtención de datos, la observación diferida y el tratamiento de los mismos” (Ardèvol 2006, 62). En segundo lugar desarrolla la categoría de *cine documental etnográfico* distinguiéndola del siguiente modo,

...consideramos como *cine documental etnográfico* aquel que pretende representar una cultura de forma holística, partiendo de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social y con la intención explícita de incidir en el campo de conocimiento sobre los aspectos sociales y culturales de la vida humana. Por tanto, este tipo de cine, distinto en cuanto objetivos al cine de investigación etnográfica, pretende comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza del comportamiento que, desde otros esquemas culturales, pueden aparecer como incomprensibles o ininteligibles (absurdos, ridículos, irrisorios, anómalos, impropios...) (Ardèvol 2006, 61 -cursivas en el original-).

Los investigadores “pioneros” en el cine etnográfico no querían hacer *documentales* que apuntaran al público en general.

Las películas etnográficas diseñadas para exhibición pública y educacional, fueron originadas en los ´20. Las películas con gente “exótica” fueron producidas comercialmente y en ocasiones, con ayuda de antropólogos. Así surgen los Pathé..., la película de Curtis (1914)... y las de Flaherty (1922). (Durlington y Ruby, 2011: 195 -traducción mía-).

¹⁴ Jean-Dominique Lajoux (2003, 163 -traducción mía-) afirma que “el cine etnográfico fue inventado al mismo tiempo que el cine”.

En su formación misma entonces, el cine etnográfico y el documental están separados por su *audiencia*. Para Elisenda Ardèvol (1996, 4) nuevamente, siguiendo esta misma línea, “en sus orígenes, la aplicación del cine a la investigación no tenía ningún propósito comunicativo; simplemente servía para el registro de datos etnográficos que se analizarían más tarde, o como documentación gráfica para los archivos etnológicos”. Vinculando el uso de la cámara, en este caso fotográfica, con el contexto social y académico Mac Dougall afirma,

Como la Antropología fue desarrollada en el contexto colonial, lo visual tenía más primacía como una forma de organizar la sociedad por tipos. Al igual que el colector de artefactos y muestras botánicas, la fotografía proporciona una nueva manera de comparación y clasificación (Mac Dougall 2006, 215 -traducción mía-).

Siguiendo a Matthew Durlington y Jay Ruby (2011, 193 -traducción mía-) en “la medida en que el objetivo asumido o investigación en Ciencias Sociales era la de obtener “datos objetivos” los medios de comunicación parecían ofrecer “evidencia irrecusable”. En síntesis,

El aprovechamiento de las cualidades descriptivas del cine por parte de las ciencias antropológicas dio origen a numerosos filmes documentales-etnográficos, cuya principal función fue (y aún sigue siendo) la de conservar un registro de usos y costumbres de pueblos en vías de cambio y/o desaparición (Guarini 1985, 149).

A lo largo de todo este capítulo, el concepto de cine etnográfico va a estar marcado por estas dos formas de entenderlo: 1) Donde cualquier producto audiovisual que trate sobre un aspecto cultural es considerado etnográfico o 2) Sólo los que se corresponden con una investigación sistemática donde participe un antropólogo. Sin embargo, tanto las filmaciones de los hermanos Lumière como las de Haddon comparten el paradigma mimético desde su modo de representación y desde su narrativa. Rolf Blomberg no era antropólogo y su investigación no era sistemática. A pesar de eso, sus películas abarcan aspectos culturales que son relevantes para los problemas antropológicos. Por lo tanto su producción se adaptaría mejor a la definición de cine documental etnográfico, propuesta por Elisenda Ardèvol (1996), lo cual voy a analizar en el capítulo 3.

Si avanzamos en el tiempo vemos que este debate se repite en la discusión entre Edward Sheriff Curtis (1858- 1952) y Franz Boas (1858- 1942). El primero era un fotógrafo y

explorador que a lo largo de 30 años registró a numerosas etnias de Norteamérica. Su trabajo tenía el objetivo de salvaguardar las “culturas en extinción” y generar así un archivo para el futuro. Se destacan en sus fotos principalmente la estética. En 1914 filma “En la Tierra de los Cazadores de Cabezas”, película de ficción sobre una historia de amor en el pueblo kwakiutl, del noroeste norteamericano. La película tuvo un gran éxito comercial, y provocó toda una serie de filmes que explotaban la representación del “otro”. Lo interesante, es que a pesar de ser una ficción, Curtis tuvo la intención (y lo generó en el público de la época) de dar un efecto de película etnográfica mimética. Quizás hoy lo podríamos entender como el primer “falso documental”, aunque no es mi intención discutir esa categoría.

Esta trama se desarrolla en medio de rituales y de bailes “tradicionales”, donde los disfraces y las danzas son el atractivo principal, presentados a manera de escenas que se pretenden documentales. No obstante, la preparación previa y la puesta en escena, que son evidentes, rompen con toda pretensión etnográfica y la descripción se reemplaza por la representación y la afirmación de una serie de imaginarios que se les atribuye a los indios en términos generalizadores. Esto era lo que precisamente Boas denunciaba en su reclamo (Guarín 2012, 173).

Franz Boas, antropólogo norteamericano de origen alemán, fundador del relativismo cultural¹⁵, ha desempeñado un papel clave dentro de la teoría antropológica. Sus trabajos etnográficos sobre el modo de vida kwakiutl (grupo de la costa noroeste norteamericana), han marcado un método en nuestra disciplina. Fue uno de los pioneros en utilizar la cámara de video en el campo, y con ella registró la actividad de los chamanes, los bailes y el arte de la famosa ceremonia *Kwakwaka'wakw*. Sin embargo la cámara de video no era prioritaria en la investigación, la cual seguía utilizando como una cámara fotográfica,

A pesar de la influencia [de Haddon], la filmación registro no fue ampliamente adoptada como una actividad de trabajo de campo estándar. La mayoría de los antropólogos que salieron a rodar películas lo hicieron con el mismo espíritu que tomaron fotografías fijas de vez en cuando, y a menudo casi como un respiro de lo que consideraban su trabajo legítimo (MacDougall 1978, 409, en: Gemma Orobitg 2008, 21 -traducción mía-).

¹⁵ El relativismo cultural fue una teoría de principios del Siglo XX que criticó la escala evolutiva del evolucionismo y estableció que todas las razas y culturas son iguales (no hay superiores ni inferiores). Lo que ha marcado la diferencia entre ellas es su historia.

Boas entonces conceptualizaba al cine etnográfico desde el conocimiento propio de la academia. Para que una película sea etnográfica debe responder a los conocimientos antropológicos de la época (y por lo tanto tener una sistematización de los datos), debe ser hecha por un antropólogo y debe circular en circuitos antropológicos¹⁶. Surgía así un nuevo tipo de escritura audiovisual y textual, basado en el método etnográfico,

La cuestión aquí no es que haya prevalecido un único método de investigación. La etnografía "intensiva" ha sido variadamente definida (compárese Griaule, 1957, con Malinowski, 1922: cap.1). Más aún, la hegemonía del trabajo de campo se estableció antes y más extensivamente en los Estados Unidos y en Inglaterra que en Francia. Los ejemplos más tempranos de Franz Boas y la expedición al Estrecho de Torres sólo fueron equiparados con retraso por la fundación del Institut d'Ethnologie en 1925 y con la publicitada Misión Dakar-Djibuti de 1932 (Karady, 1982; Jamin, 1982a, Stocking, 1983). Sin embargo, a mediados de la década de 1930 se podía hablar ya de un consenso internacional en pleno desarrollo: las abstracciones antropológicas válidas debían estar basadas, de ser posible, en descripciones culturales intensivas hechas por estudiosos calificados. A esta altura de las cosas el nuevo estilo se había hecho popular, y estaba institucionalizado y corporizado en prácticas textuales específicas (Clifford 1999, 42).

Volviendo a la película de Curtis¹⁷, no cumple con las condiciones que proponía Boas y por lo tanto no sería etnográfica para el antropólogo norteamericano. Sin embargo la película de Curtis, como luego veremos la de Robert Flaherty, fueron pioneras en un tipo de filmes relacionados con lo exótico que, a pesar de no ser científicos, crearon un canon en la representación que se corresponde con el modelo mimético.

De esta forma, tanto la película de Curtis como la de Flaherty inauguraron un género que, más allá de los cuestionamientos sobre su carácter científico, se constituyó en la base para la puesta en escena del espectáculo etnográfico a través del cual se buscó ofrecer una visión romántica del primitivo, no contaminado por la civilización occidental, habitante de un tiempo anterior al histórico, pero a su vez condenado a su desaparición (Grimshaw 47-51; Ardèvol 79-83). Este

¹⁶ "Además, la ausencia de un marco institucional e intelectual ampliamente compartido por el cine etnográfico dentro de la antropología y la escritura dispersa, hicieron que las películas de Haddon, Spencer, Goddard y Boas tuvieran poco impacto en la emergencia de la Antropología Visual. De hecho, estas primeras películas han sido olvidadas ya que habían limitado su lanzamiento público a unos pocos antropólogos profesionales en el momento" (Griffiths 2002, 284).

¹⁷ Curtis rodó su película "En la tierra de los cazadores de cabezas" (1914) con el mismo grupo que trabajó Franz Boas, los Kwakiutl.

tipo de narrativas cinematográficas compartió este esquema, que posteriormente se constituiría en un canon tanto estético como discursivo (Guarín 2012, 175).

Acerca de Robert Josep Flaherty (1854-1951) puedo decir que de formación fue un ingeniero en minas de hierro, pero ha sido distinguido por ser explorador y realizador audiovisual. Luego de vivir un largo tiempo con los Inuit de la Bahía de Hudson (Norteamérica) filma su primer largometraje en 1913. Las cintas se pierden en un incendio lo que provoca que en 1920 vuelva con su cometido y para ello elabora un guión con el fin de relatar la historia de *Allakariallak* (más tarde conocido como Nanook, protagonista de su película). Jay Ruby (2000) afirma que la película “Nanook el esquimal” (1922), primer largometraje de Flaherty, ocupa un lugar especial tanto en la historia del documental como del cine etnográfico. El concepto de “película documental” fue definido por John Grierson, realizador escocés de gran influencia en la historia del cine, en 1926 para discutir la película “Moana” (1926), segunda película de Flaherty y luego se le aplicó este término en retrospectiva. Siguiendo a Eric Barnouw, quien fue un reconocido historiador estadounidense, podríamos decir que Flaherty fue el padre del documental, pero también su película fue llamada el primer filme de cine etnográfico y el primer filme artístico. En la historia del cine etnográfico, Flaherty estuvo olvidado hasta los '50. A partir de los trabajos de Jean Rouch, antropólogo-cineasta francés padre de la Antropología Visual como tal, la figura del realizador de “Nanook” fue revitalizada y puesta en valor dentro del campo académico. La introducción de una narrativa en el documental desató toda una polémica en cuanto al carácter “real” o “ficticio” de la producción. No es mi intención abordar qué significa lo real y lo ficticio en esta investigación, sino ver qué concepto de cine etnográfico tenía Flaherty. Él mismo lo expresa de la siguiente forma,

Yo había planeado representar una película *ethnological* (sic- mal escrito en el original) de la vida, que cubriera las varias fases de la caza, de la cacería, de la vida doméstica, y de la religión con la mayor forma narrativa que sea posible (Flaherty n. d. en: Ruby 71, 2000 -traducción mía-).

La equivocación en la escritura del término etnológico no tengo conocimiento si es intencional o un error de tipeo. Flaherty no era antropólogo, era un explorador y cineasta interesado en tierras lejanas. Su concepto de etnograficidad entiende a la cultura en sus

propios términos, siguiendo un modelo de “etnografía pastoral”, propuesto por el antropólogo e historiador estadounidense James Clifford. Catherine Russell, también antropóloga y especialista en cine etnográfico, lo explica de la siguiente manera,

En una organización pastoral/de salvamento la mayoría de los pueblos no occidentales viven al margen del sistema mundial del progreso. La autenticidad en cultura o en arte existe justo antes del presente. En su artículo clave, “On Ethnographic Allegory”, Clifford explica que “el aspecto más problemático y con mayor carga política de esta evocación ‘pastoral’ es cómo coloca despiadadamente a los otros en un presente que se convierte en pasado. La pastoral etnográfica abraza el mito del primitivismo pero también es característica de la propia estructura de representación etnográfica. “Toda descripción o interpretación que considere que ‘traslada la cultura a la escritura’, conduciendo una experiencia discursiva oral... a una versión escrita de esa experiencia... está representando la estructura de salvamento. Mientras el proceso etnográfico sea considerado como una inscripción, la representación seguirá encarnando una estructura alegórica potente y cuestionable” (Russell 1999, 119).

En este sentido su trabajo es similar al de Boas. Sin embargo, en la obra de Flaherty, el elemento novedoso es la introducción del término “narrativa” (categoría asociada al cine de ficción) en el cine documental y etnográfico. Esto lo exploraremos con más en detalle en el capítulo 4. Lo importante es que él reconstruye el modo de vida Inuit, a partir de una estructura narrativa clásica, estableciendo como eje el cómo habían sido y no cómo eran cuando Flaherty los vio. Con base en esto, Rony (1996) propone el término de taxidermia en asociación con lo etnográfico, lo que significa seguir viendo como vivo algo que está muerto. Por lo tanto, entiendo a la taxidermia como “borrar las supuestas impurezas de cambio cultural, y con ello eludir la realidad del contacto cultural, la colonización y el proceso histórico” (Morris 1996, 64, en: Griffiths 305, 2002 -traducción mía-). Tanto el concepto de “etnografía de salvamento” (Clifford 2001) como el de “taxidermia” (Rony 1996), los voy a ir empleando a lo largo de mi investigación aplicándolos a las películas de Blomberg en los capítulos 3 y 4.

Desde los estudios antropológicos avalados académicamente, también se ha contribuido a la formación del canon mimético de representación, de investigación y de circulación pero desde las bases epistemológicas de la ciencia. Los estudios de Boas buscaban formar un “corpus de archivo” (Griffiths 2002; Durlington y Ruby 2011) donde queden registradas las culturas que se estaban “perdiendo” y bajo esta lógica se utilizó la cámara de video. Fatimah Rony hace

una fuerte crítica a este tipo de construcción histórica, donde los materiales fílmicos eran realizados con el objetivo de la “supervivencia de las culturas”,

La noción pintoresca de Boas se corresponde con lo que George Stocking Jr. ha descrito como la deshistorización o “etnografización” de la antropología, en la que el empirismo y los fundamentos epistemológicos de las nociones antropológicas de tiempo evolutivo se cubrieron con una definición rousseauiana cada vez más romántica en el estudio de "supervivencia de los pueblos primitivos" y donde el análisis histórico fue borrado (Rony 1996, 78 -traducción mía-).

La sucesora de Boas fue Margaret Mead, quien realizó trabajos en Bali junto con su esposo Gregory Bateson en los '30 pero que estrenaron su película “Trance y danza en Bali” en 1952. Mead fue una de las antropólogas más reconocidas a nivel mundial por sus trabajos etnográficos en Samoa sobre la adolescencia, estableció bases importantes en el método etnográfico y publicó numerosos artículos sobre la relatividad de los comportamientos humanos. Bateson, fue también antropólogo e hizo numerosos estudios teóricos sobre la antropología constructivista y trabajó etnográficamente la esquizofrenia. Los dos tenían puntos de vista muy diferentes sobre la percepción de la realidad, el rol del científico y el uso de la cámara. En el siguiente fragmento de un diálogo entre ambos, quedan claras las dos posiciones,

“Bateson: Me preguntaba sobre el hecho de mirar a través de una cámara, por ejemplo.

Mead: ¿Recuerdas cuando intentaste enseñar a Clara Lambert, aquella mujer que hacía estudios fotográficos de jardines de infancia? Pero ella utilizaba la cámara como un telescopio en lugar de como una cámara. Tú decías “Nunca llegará a ser fotógrafa. Sigue usando la cámara para mirar las cosas”. Pero tú no. Tú siempre usabas la cámara para hacer fotos que es algo muy distinto.

B: Sí, por cierto no me gustan las cámaras con trípodes en las que no hay participación del fotógrafo. En la última parte del proyecto esquizofrénico, usábamos cámaras con trípodes las que sólo había que apretar un botón.

M: ¿Y no te gusta eso?

B: Es desastroso.

M: ¿Por qué?

B: Porque creo que el registro fotográfico tiene que ser una forma de arte.

M: ¿Y por qué? ¿Acaso no puedes obtener registros que no sean formas de arte? Porque si el registro es una forma de arte, es que ha sido alterado.

B: Evidentemente que ha sido alterado. No creo que existan registros inalterados.

M: Creo que es muy importante si se desea mantener una actitud científica, que otras personas accedan al material y que lo hagan en la medida de lo posible, en las mismas condiciones que tú. Así no alteras el material. Hay un montón de directores de cine que dicen “debería ser arte” y que están echando por tierra todo lo que intentamos hacer. ¿Por qué demonios debería ser arte?” (Mead y Bateson 182-183, 2006).

Sin lugar a dudas que hay dos posiciones encontradas. Por un lado Mead defiende el registro con trípode, intentando que el investigador “altere” lo menos posible la situación que está registrando. La “cientificidad” del producto pasa por la repetición de las condiciones de producción, por la repetición de la experiencia vivida por el investigador. Si lo transpolamos al cine etnográfico, este principio se corresponde con el paradigma mimético y por lo tanto Margaret Mead lo continúa. La etnograficidad del producto audiovisual está asociado a la cientificidad del mismo, y lo “científico” de la realización se da por el paradigma mimético. De este modo las categorías de etnograficidad, cientificidad y mimesis quedan asociadas.

En este caso lo etnográfico no está directamente asociado al proceso de producción, sino al paradigma mimético y a los problemas antropológicos de la época. El registro debe servir como material para futuros investigadores, donde puedan *ver* cómo eran las culturas. En este sentido *ver* se entiende como representación igual a realidad. En el desarrollo histórico de la antropología, Mead fue sucesora de Boas, por lo que su influencia fue muy grande, tanto en el aspecto metodológico como en el teórico. Por lo tanto vemos una continuidad en la historia del cine etnográfico y en el paradigma mimético.

Por otro lado tenemos a Gregory Bateson, que considera que la cámara no debe permanecer en un trípode, sino que debe estar en movimiento, revelando que hay alguien que la sostiene. Bateson incorpora al investigador en la investigación, no lo invisibiliza, por lo tanto su punto de vista es muy diferente. Podríamos decir que se corresponde con el paradigma constructivista, que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Siguiendo una línea temporal del paradigma mimético y avanzando en el tiempo, vemos que para Colin Young, citado en Suhr y Willerslev (2012), el cine observacional retoma este paradigma, preponderando la “congruencia” entre la experiencia del realizador y la del

espectador. El sentido de “captar” la realidad *per se*, sigue siendo uno de los pilares de los filmes observacionales que surgen en los ´50 y se extienden hasta hoy en día. E. Ardèvol (1998, 33) afirma que es una re-configuración del paradigma mimético, donde se busca la espontaneidad y la captura de hechos objetivos, recolectados para que el observador saque sus propias conclusiones, sin intervención del realizador (con planos fijos y sin cortes). En esa misma década, y bajo el mismo paradigma, nace el cine directo, pero este nuevo estilo “acepta el montaje y el acercamiento de la cámara a la acción y a los participantes” (E. Ardèvol 1998, 33). En ambos estilos (el observacional y el directo), sólo se puede registrar lo que se ve, lo invisible únicamente se puede transmitir con palabras -Hasrup (1992) citado en Suhr y Willerslev (2012)-. El montaje en estos modelos, tiene el fin de no ser visto, no ser revelado, el ojo humano no tiene cortes. Algunas de las estrategias narrativas del cine observacional mimético son: sincronismo sonido-imagen; voz autoral en off; centramiento de los encuadres en las acciones cotidianas; sin cortes o con muy pocos de montaje; estructura lineal; relación de causa- efecto entre las acciones. Estas características las voy a desarrollar mejor en el apartado sobre modos de representación, en el capítulo 4. Con respecto a la circulación de este tipo de filmes,

Cuando el filme era tomado como un anotador visual (Regnault, Haddon, Boas y Mead), circulaba en ambientes académicos cerrados y se veía a los filmes como medios transparentes. Este modo no ha desaparecido y fue lo que permitió el surgimiento del filme etnográfico como género diferente al documental en los ´50 y ´60, al ser una herramienta en la enseñanza en la pedagogía antropológica, mientras que al mismo tiempo se estudiaba la recepción de los alumnos de estas películas. Esto estuvo relacionado con la institucionalización en los ´60 y ´70 y provocó un nuevo modo de abordaje institucional. En 1958 se establece el Film Study Center en Harvard y de allí han surgido Balicki, Marshall, Gardner y Asch. Luego, este centro institucional, en 1966 abre el programa de filme etnográfico para el entretenimiento, la producción y la enseñanza. Allí se produjo una guía de referencia con estándares para producir filmes etnográficos y para entenderlos. La experimentación de Marshall con los Nyae Nyae en los ´50 sirvió como base para definir el Cinema Verité estadounidense o el cine directo. Por lo tanto esta innovación estuvo determinada por el modo educacional de abordar el cine etnográfico. En 1967 Marshall y Asch forman el Center of Documentary Anthropology y en 1971 el Documentary Educational Resources, donde se producían y distribuían filmes etnográficos (...)

En los ´70 esto dio un giro por la aparición de la audiencia televisiva. Los filmes se abrían a un público masivo, como por ejemplo la serie *Disappearing World*, producida por el Granada Center. Las series intentaban que la gente establezca empatía y respeto por las otras culturas. La

televisión nuevamente, (como al inicio del cine etnográfico) trajo la antropología a la órbita del entretenimiento de la industria comercial y esto trajo una nueva forma de narrativa y de instituciones (Putnam-Hughes 2011, 295-296, 298 -traducción mía-).

Sintetizando las ideas del cine observacional, Karl Heider en 1976 [2006] publica en su libro “Ethnographic Films”, una serie de criterios para establecer los distintos niveles de etnograficidad de las películas, entre ellos que participe un antropólogo en cualquier etapa del proceso de producción de la realización audiovisual. Según el mencionado autor, los filmes deben apuntar a una comprensión de las culturas como lo hacen las monografías textuales etnográficas, y también distingue entre las labores del etnógrafo y del cineasta, separando sus procesos de producción. El problema surge, como dice J. Grau Rebollo (2002), cuando realizadores como Jean Rouch desafían esos límites, ya que se desenvuelven como etnógrafos y cineastas. Lo mismo sucede en el caso de Robert Gardner. Por otra parte, Marcus Banks propone los siguientes criterios: “que contribuya al enriquecimiento de la disciplina; que en su proceso de elaboración participe activamente un/a antropólogo/a; el tratamiento en profundidad del evento filmado, y, por último, que pretenda provocar una reacción en la audiencia a partir del material registrado” (Banks 1992 en Grau Rebollo 2002, 141).

Para terminar, retomo los tres conceptos con los cuales defino etnograficidad: el proceso de producción, el modo de representación y la circulación. Las tres categorías se conjugan en dos formas de entender al cine etnográfico bajo el paradigma mimético: 1) Filmes con una investigación sistemática donde participe un antropólogo (proceso de producción), en los cuales teoría y metodología se correspondan con los problemas antropológicos (modo de representación) y que circulen sólo en círculos académicos (circulación). A esta definición la vamos a llamar “cientificista” (concepto propuesto por quien escribe estas líneas); se adapta a lo que Ardèvol (2006) llama *cine de investigación etnográfica* y vemos que Regnault, Haddon, Boas y Mead responden a este concepto de cine etnográfico. 2) Filmes producidos por realizadores que no pertenecen a la antropología, que no responden a una investigación sistemática y la reconstrucción de las situaciones puede ser ficcionalizada (proceso de producción), pero que tratan sobre aspectos culturales que pueden ser relevantes para las discusiones antropológicas (modo de representación) y que circulan masivamente (circulación). Si estructuramos la historia del cine etnográfico con los hermanos Lumière, Curtis y Flaherty, vemos que el concepto de cine etnográfico responde más a esta línea “artística” (concepto propuesto quien escribe). El carácter común de ambas historias es que

las dos responden al paradigma mimético y que han establecido cánones en el cine etnográfico que continúan hasta hoy en día. Las dos historias están legitimadas dentro de la Antropología Visual como “historia oficial del cine etnográfico”. Esto lo podemos ver en la recopilación de textos que hace Catherine Russell (1999, 128) sobre la historia canónica del cine etnográfico, que consiste en “The History of Ethnographic Film” (1995), escrito por Emile de Brigard y en “The Camera People” (1994), escrito por Elliot Weinberger. También, como he mostrado en este acápite, la “historia oficial del cine etnográfico” está escrita en el texto “Ethnographic film”, escrito por Matthew Durlington y Jay Ruby (2011).

4.4. La teoría constructivista

La pantalla no es una ventana, y si el cine muestra, al mismo tiempo oculta. Abre y cierra. Inscribe una semejanza en la semejanza, y por eso esta se supone un embuste. La pantalla es ambigua. Afuera-adentro. Delante-detrás. Claro-oscuro. Superficie-profundidad. (Comolli 2010, 27)

Al analizar estas complejas transformaciones se debe tener en mente el hecho de que la etnografía está, desde el principio hasta el fin, atrapada en la red de la escritura. Esta escritura incluye, mínimamente, una traducción de la experiencia a una forma textual. Este proceso está complicado por la acción de múltiples subjetividades y de constricciones políticas que se encuentran más allá del control del escritor. En respuesta a estas fuerzas, la escritura etnográfica pone en juego una estrategia de autoridad específica. Esta estrategia ha involucrado, clásicamente, la pretensión -no cuestionada- de aparecer como la que proporciona la verdad en el texto. Una experiencia cultural compleja es enunciada por un individuo: *We the Tikopia* por Raymond Firth; *Nous avons mangé laroret* por Georges Condominas; *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* por Margaret Mead; *Los nuer* por E.E. Evans- Pritchard (Clifford 1999, 43).

Estas dos citas nos introducen en un nuevo modo de entender el cine etnográfico. Monté las dos citas juntas debido a que los autores provienen de campos académicos diferentes (Comolli procede del campo del cine y Clifford del de la antropología) pero apuntan a lo mismo: la representación como construcción. Por eso, a continuación, voy a desarrollar la teoría constructivista del cine, iniciada por realizadores soviéticos de principios del Siglo XX. Como afirma Catherine Russell, “La tarea de la etnografía poscolonial no consiste solo en incluir al Otro en la modernidad, sino en revisar también los términos de representación realista” (Russell 1999, 122). Como lo he realizado en el anterior apartado sobre el paradigma mimético, sólo me voy a detener en la primera época del constructivismo: desde su

surgimiento en los años '20 hasta su desarrollo en los '60. Por lo tanto, no pretendo construir una línea temporal hasta la actualidad sino ver cuál era el contexto teórico en la época en que las películas de Blomberg fueron producidas.

Para comenzar, voy a tomar de referencia a Dziga Vertov (1896- 1954) y Sergei Eisenstein (1898- 1948) en Rusia, y a Jean Vigo (1905- 1934) en Francia. Sus postulados iban justamente en contra del paradigma de la mimesis, ya que consideraban que la cámara no era análoga al ojo humano, sino al ojo mecánico. Con ello exploraban todas las potencialidades del lenguaje audiovisual, donde lo invisible se podía transmitir con imágenes:

(...) realizado por Dziga Vertov (1929; Croft y Rose 1977) hace casi un siglo, una cámara no es un ojo humano pero sí un ojo mecánico, que, en lugar de un flujo continuo de visión, ofrece una serie de *frames* con una limitada gama de contrastes, reproducción del color, profundidad de campo y angulación. La verdadera maravilla del cine, que se atrevió a sugerir, no reside en su imitación inferior del ojo humano, sino más bien en su captura mecánica de material de archivo, que posteriormente se pueden juntar con otras piezas a modo de montaje (Suhr y Willerslev 2012, 283 -traducción mía-).

Al marcar la importancia del quiebre paradigmático entre uno y otro modelo y señalando alguno de los más importantes referentes de esta nueva propuesta, David Bordwell (1996: 14) marca que “(...) no es improbable coincidir con el trabajo de los críticos formalistas rusos de los años veinte: Viktor Shklovsky, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, etc. Si hacemos excepción de Henry James, ellos son los teóricos de la narración más significativos desde Aristóteles.” Sus trabajos rompían las fronteras entre teoría, historia y crítica, situando a la obra en múltiples contextos, haciendo explícitos los supuestos del autor, profundizando en el análisis histórico y ubicando al espectador en una posición activa. El referente de este movimiento más destacado para la Antropología Visual es Dziga Vertov, ya que con su manifiesto del *cine-ojo* a principios del Siglo XX, postuló una serie de consideraciones sobre el cine documental de la época, que hasta el día de hoy se mantienen vigentes. Algunos de ellos son,

9 El Cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre los hechos alejados en el tiempo). El Cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El Cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

11 El Cine-ojo utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vistas rápidas, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móviles, la toma de vistas de visión desde los ángulos más inesperados, etc. No se consideran trucos, sino procedimientos normales, que se emplean ampliamente.

13 Cualquier film del Cine-ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film (Vertov 1985, 64).

Jean Vigo, director de cine francés, que vivió sólo 29 años por contraer tuberculosis (nace en 1905 y muere en 1934), fue uno de los máximos exponentes del movimiento *cine-ojo*. Vigo trabajó en su película más reconocida llamada “A propósito de Niza” (1929) con Boris Kauffman, hermano de Dziga Vertov, quien fue el director de fotografía. Esta película fue filmada en la ciudad balnearia de Niza, como lo indica su nombre y allí Vigo filmó los juegos de las diferentes clases sociales con un sentido de contradicción entre ellas, por lo que fue uno de los pioneros en desarrollar el cine social. Desde el lenguaje audiovisual utilizó todos los recursos que le permitía la cámara (movimientos de cámara permanente, encuadres inestables, imágenes invertidas). Con esto, la presencia del realizador quedaba al descubierto y su “punto de vista documental” también,

A propósito de Niza, uno de los últimos cortometrajes del cine mudo, es, en la medida en que uno pueda verlo más de una vez, una película tan inteligente, que el virulento -y un poco chambón- ataque a la sociedad, se vuelve un poema abrumador. Algunos de los contrastes que crea Vigo -el paso de una banda de guerra en el carnaval, intercalado con imágenes de acorazados que fondean el frente del puerto, las bailarinas en cámara lenta y alternadas con el rostro de una anciana- generan en verdad secretas y estremecedoras identidades entre los elementos opuestos, y al final, las muecas de unos obreros a las carcajadas en una fábrica de chimeneas se alzan en contraluz, luego una serie de imágenes de un cementerio, no se prestan tanto para que tomemos una actitud de simpatía con la revolución (lo cual era el deseo de Vigo), sino para lamentar el vacío de un mundo que siempre ha sido Niza (Gómez 101, 2010).

El punto de vista documental de Vigo estaba en el montaje, en detenerse en las bailarinas y en la anciana y asociarlos en una secuencia. No responde a una investigación sistemática pero está trabajando con problemas antropológicos nuevos: la mujer de la ciudad, las clases sociales, las edades. Recordemos que la Antropología en ese momento se dedicaba a estudiar grupos lejanos y los problemas de la época eran los estudios de parentesco, economía, política, religión y cultura material desde marcos teóricos funcionalistas, particularistas o

evolucionistas. Estudiar la sociedad occidental desde la teoría marxista de las clases sociales con un cámara de video no dialogaba con ninguno de los problemas antropológicos de los años '30, pero sí proponía nuevos.

Continuando esta línea de trabajo en el tiempo y viendo algunos directores “ocultos” en la historia del cine documental y que nos pueden servir para nuevas aperturas en el cine etnográfico aparecen,

Carlos Velo y Luis Buñuel son una influencia oculta en la evolución del documental y el cine limítrofe de carácter social que se hará en México y que abrirá las perspectivas del cine mexicano a otras dimensiones políticas y sociales (Piño Sandoval 2013, 168).

Vigo, al dar su discurso en la inauguración de su película “A propósito de Niza” tomó un largo tiempo en dedicarles sus palabras a Luis Buñuel¹⁸ por “El Perro Andaluz” (1929), el cual fue un trabajo que exploraba el surrealismo en el cine. Vigo consideraba que el cortometraje de Buñuel “a pesar de ser un drama interior en forma de poema, no deja de presentar en mi opinión todas las características de un filme con un tema de tipo social” (Gómez 101, 2010). La influencia de Buñuel en Vigo se dio por la exploración del cine documental de carácter social. Sin embargo, a mi entender, donde podemos ver un tratamiento de una problemática social en la obra de Buñuel es en “Las Hurdes, tierra sin pan” (1933). Allí Buñuel narra la vida de un pueblo en la montaña, donde la comida escasea. Vemos entonces una continuidad en las ideas del paradigma constructivista, ancladas en la teoría marxista.

Como veíamos en el anterior apartado, el cine etnográfico mimético de la época estaba ajeno a estas discusiones. Si pensamos a las películas de Vertov, Vigo y Buñuel (especialmente “Las Hurdes”) como etnográficas, vemos que estas nos pueden aportar desde su forma de narrar y desde su contenido social. Estas películas no están hechas por antropólogos, no responden a una investigación sistematizada, no circulan sólo en circuitos antropológicos y no dialogan con los problemas antropológicos de la época. La apertura del concepto de cine etnográfico implica que lo pueda realizar cualquier tipo de cineasta, con una mirada etnográfica que explore nuevas formas del lenguaje audiovisual, que circule masivamente y

¹⁸ Director español, censurado en el franquismo por sus ideas políticas, fue uno de los máximos referentes de la historia del cine.

que abra nuevos problemas antropológicos¹⁹. Esta definición de cine etnográfico se asemeja a la de cine documental etnográfico, propuesta por Ardèvol (2006) como lo veíamos en el anterior apartado. Rolf Blomberg responde a estos principios pero su lenguaje audiovisual sigue siendo más cercano al mimético, como veremos en el capítulo 4.

Esta definición se acerca a lo que propone Ziri6n P6rez, desde la antropolog6a mexicana,

...la naturaleza antropol6gica de una pel6cula no se encuentra tan solo en el objeto o los sujetos representados ni 6nicamente en el producto final, sino que reside sobre todo en el proceso de acercamiento e interacci6n con los sujetos; es decir, nace de un encuentro y una empat6a genuina entre distintas culturas. Tambi6n considero que una pel6cula no es antropol6gica por s6 sola, sino que este calificativo depende en buena medida de la recepci6n, la lectura o la interpretaci6n que se haga de ella; o sea, que lo antropol6gico reside tambi6n en el ojo del espectador (Ziri6n P6rez 2015, 52).

Un poco m6s adelante en el tiempo, siguiendo esta categor6a de cine etnogr6fico (y esta historia) ingresar6an algunas de las pel6culas de la corriente de cine surgida en Latinoam6rica en los a6os 60: el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin dudas que los trabajos de Bu6uel con “Las Hurdes” (1933) o “Los Olvidados” (1950) han sido de gran influencia para esta nueva camada de realizadores que postulaban el “cine del tercer mundo” bajo principios marxistas, ya en la d6cada de los 60. Realizadores y pensadores como Glauber Rocha y Nelson Pereira Do Santos en Brasil, “Pino” Solanas, Octavio Getino, Raymundo Gleyzer y Fernando Birri en Argentina, Patricio Guzm6n y Miguel Litt6n en Chile y Jorge Sanjin6s en Bolivia, entre otros. Si bien algunos de estos realizadores no respond6an desde lo formal al paradigma constructivista, s6 lo hac6an desde su discurso y su posicionamiento.

En este punto de la historia del cine etnogr6fico y del desarrollo te6rico del paradigma mim6tico y del constructivista surgen algunas preguntas 6Se pueden complementar el cine documental etnogr6fico con el cine de investigaci6n etnogr6fica? 6Puede existir un cineasta-ant6pologo? 6Puede haber una pel6cula que forme parte de una investigaci6n sistem6tica y

¹⁹ “Adem6s podemos hacer nuevas lecturas de viejas pel6culas. Muchos ejemplos can6nicos de la pr6ctica de cine modernista, como *Unsere Afrikareise* (Peter Kubelka, 1966), *Las Hurdes* (Luis Bu6uel, 1933) y *Divine Horsemen* (Maya Deren, 1947/1985) pueden revisarse desde una perspectiva poscolonial y pos-moderna para ser comprendidos como ejemplos de etnografia experimental” (Russell 1999, 142).

que sea constructivista desde el lenguaje audiovisual?, ¿Puede esa misma película dialogar (y crear) con los problemas antropológicos de la época y circular masivamente?

Para resolver estos interrogantes han surgido dos modelos: por un lado la colaboración entre antropólogos y cineastas y por el otro la figura de un antropólogo-cineasta. Me voy a detener el segundo de ellos con dos ejemplos concretos: Robert Gardner (1925- 2014) y Jean Rouch (1917- 2004). Robert Gardner fue un antropólogo y cineasta estadounidense, que presidió el *Study Film Center* de Harvard desde los '50 hasta los '90. Entre sus obras más destacadas se encuentran “Dead Birds” (1965) y “Forest of Bliss” (1986). Es paradigmático el caso de Gardner ya que mucho se ha discutido sobre su posicionamiento liminal entre el arte y la antropología (Heider, 2006; Loizos, 1993; Ruby, 2000). Gardner afirmaba que para que una película sea etnográfica, debe estar hecha por un antropólogo o al menos que participe como asistente. Sus películas cumplían este requisito pero el proceso de producción de las mismas era cuestionado desde la academia: nunca conoció las lenguas de los grupos que estudió, nunca estuvo en el campo por un tiempo prolongado y su conocimiento etnográfico de los grupos estudiados era escaso (Ruby 2000). Sin embargo sus películas tratan sobre aspectos culturales no-occidentales y el gran poder de sus imágenes radica en lo estético. “Las películas de Gardner son consideradas como el *mainstream* del documental poético” (Ruby 2000, 111 -traducción mía-). Las películas han tenido un gran alcance, tanto en el mundo del arte como en el de la antropología y su forma de innovar con el lenguaje audiovisual ha sintetizado el debate de principios del cine etnográfico entre cine de investigación etnográfica y cine documental etnográfico.

El otro realizador y antropólogo que ha sintetizado este debate fue Jean Rouch en los '60. Fundador de la Antropología Visual y del cine etnográfico como tal, utiliza la cámara (y el montaje) desafiando a la mimesis de la realidad y buscando provocar el efecto contrario, revelar el dispositivo de filmación. En este sentido utiliza el modo de representación interactivo (Nichols 1996) donde lo que se pretende es que la presencia de la cámara dispare las situaciones. Como veremos en las dos películas de Blomberg, hay un esbozo de este tipo de propuesta en su obra.

Podemos ubicar a la figura de Rouch entre el paradigma mimético y el constructivista ya que juega con la mimesis con el fin de activar en el espectador un acto cognitivo, no simplemente una catarsis. Con esto me refiero a que Rouch cambia completamente el concepto de mimesis como *imitación* de la representación sobre la realidad, para entenderla como *acción de la*

representación de la acción (Guénoun, 2004). La mimesis en la obra de Rouch es al mismo tiempo, acción de representación y representación. Por lo tanto no se pretende que el espectador esté en un “punto 0” de observación, donde lo representado le sea copia fiel de la experiencia, sino que se busca la acción del espectador a partir de su razonamiento con la historia narrada en la obra²⁰. A partir de este razonamiento el espectador identifica en los filmes de Rouch, el dispositivo de filmación, el posicionamiento del realizador y la totalidad de su realización como una representación, en el sentido constructivista. Esto lo podemos ver claramente en su obra más reconocida, “Crónica de un verano” (1961). Pero también Rouch juega de un modo diferente con la mimesis en “Los Maestros Locos” (1955), donde los trabajadores de la colonia francesa en Ghana realizan un ritual llamado “Hauka”. Allí los personajes representan al ejército de los colonos franceses a partir del plano espiritual. Los personajes entran en trance, bailan, se retuercen, gritan, escupen y comen. Cuando finaliza el ritual, cada uno vuelve a su puesto de trabajo y así concluye la película. Rouch representa a los personajes que están representando a otros, pero al mismo tiempo revela su propia representación. Se trata de hacernos pensar en un juego de representaciones y contra-representaciones desafiando los límites de la mimesis.

Podríamos caracterizar a la posición de Jean Rouch como mimético-constructivista. Él toma elementos de los dos paradigmas y los sintetiza en su imagen. Sus dos referentes principales reflejan esta fusión, ellos fueron Robert Flaherty y Dziga Vertov. Al primero de ellos lo hemos visto en el acápite sobre el paradigma mimético, al segundo dentro de este mismo apartado.

Uno de ellos era un poeta futurista, y el otro un geógrafo explorador, pero ambos eran cinematógrafos que estaban interesados en la expresión de la realidad. El soviético (originariamente polaco) Dziga Vertov estaba haciendo sociología sin saberlo, y el americano Robert Flaherty estaba haciendo etnografía, también sin conocerla. Ellos nunca se encontraron,

²⁰ Rouch tiene una gran influencia teórica a partir de las obras de teatro de Bertolt Brecht (1898-1956). En sus obras, algunas de las estrategias que utiliza Brecht para revelar la acción de la representación son: que los actores actúen una parte de la obra y luego revelen su voz, que se dirijan a la platea eliminando la “cuarta pared” y que problematicen la construcción de “tipos sociales” (estereotipos). El punto más importante, creo, es que *revela el dispositivo de producción*, dando cuenta de que la obra es una representación. En el cine, este modelo teórico se puede ver en “Los Rubios” (2003) de Albertina Carri, donde los actores explicitan a cámara el personaje que van a hacer; también hay muchas películas de Jean Luc- Godard que sucede esto como “2 o 3 cosas que se de ella” (1967) o “Alphaville” (1965); pienso también en falsos documentales como “Agarrando Pueblo” (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, donde se revela el dispositivo de puesta en escena y se parodia hasta el extremo a los “tipos sociales”.

ni tuvieron contacto alguno con los etnólogos o sociólogos que estaban desarrollando sus nuevas ciencias, al parecer sin conocer la existencia de estos infatigables observadores. Y sin embargo es a estos dos cineastas a quienes les debemos todo lo que estamos tratando de realizar hoy en día (Rouch 1995, 98-99).

De Flaherty, Rouch extrae su metodología, ya que el primer espectador de “Nanook el esquimal” fue el mismo Nanook, por lo que habría un esbozo de “observación participante” (Rouch 1995). Por el lado del director soviético Dziga Vertov, Rouch incorpora los principios del “Cine-Ojo”, al explorar todas las potencialidades técnicas de la cámara de filmación.

La importancia de Jean Rouch en la historia del cine etnográfico es significativa porque resume en una persona la figura del cineasta-antropólogo donde tanto información como estética se consolidan en una sola obra y constituyen la base de su estilo y su forma fílmica. La estética es política y por lo tanto el *cómo* narrar está vinculado con el *qué* queremos decir. En el capítulo 4 veremos cómo la forma y el contenido se relacionan directamente. En el caso de Jean Rouch, él ha podido comunicar resultados de investigaciones antropológicas con un lenguaje audiovisual novedoso para la época. En una entrevista que le hacen al director francés realizada en 1977²¹ el entrevistador le pregunta si no se pierde mucha información en función del valor dramático de la obra. Jean Rouch responde,

Este es un punto en el que estoy en total desacuerdo con usted. La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se suponen que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean interesantes y dramáticas (...) Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama de un ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual (Rouch 1985, 93).

Pero la importancia de Jean Rouch no fue sólo en el cine etnográfico sino también en el cine de ficción. “El impacto de su obra fue inmediatamente evidente en los filmes de la Nueva Ola Francesa, con directores como Chris Marker y Jean-Luc Godard” (Durlington y Ruby 2011, 198 -traducción mía-). La *Nouvelle Vague* (corriente teórica-metodológica surgida de la teoría del cine que se inscribe dentro del constructivismo), “trataba de liberarse del cine comercial y de las normas tradicionales de la industria cinematográfica” (Jean Rouch, 1985: 75). En ese mismo momento, como parte de la “nueva ola” del cine francés, Jean-Luc Godard sigue la

²¹ Durante el festival de Cine “Margaret Mead”, realizado en el Museo de Historia Natural de Nueva York

misma lógica, pero llevado al extremo de desafiar los límites del lenguaje mismo²². La *Nouvelle Vague* toma de referencia los principios constructivistas de Vertov, Eisenstein y Vigo y los actualiza. Para sistematizar algunos de los postulados de la “nueva ola”, Pam Cook (1994) desde la teoría del cine, lo llama *sistema narrativo alternativo*. Sus características son: primero, los eventos no están organizados de una manera lineal; segundo, el cierre narrativo puede ser ambiguo o problemático, donde queden preguntas sin resolver; tercero, la organización espacio-temporal no está anclada en la verosimilitud; cuarto, los personajes pueden parecer contradictorios y poco convincentes.

Continuando en el tiempo, post-mayo del ´68, Jonas Mekas, padre del cine experimental, estrena “Walden: Diaries, Notes and Sketches” (1969). En los ´80 sigue el movimiento, con la realizadora y crítica de cine vietnamita Trinh Min-ha. En este mismo momento, en Antropología, con el develamiento del *antropólogo como autor* (Clifford Geertz) y *Writing Culture* (George Marcus), la teoría mimética/realista quedó fuertemente cuestionada, pero como veíamos desde el cine, esos debates venían de mucho antes.

En el discurso de la antropología visual de los últimos 20 años, esta línea teórica (la “mimética/realista”- agregado por mí-) ha perdido adeptos en algunos círculos (Nichols 1981; Trinh 1989) a la luz de una crítica ideológica y epistemológica sobre la asunción subyacente de la representación de la realidad social en los filmes etnográficos. Uno de los aspectos de esta crítica, es que los “documentos” o “registros” fílmicos, de un evento están estructurados por su cronología (organización en el tiempo) y su coreografía (organización de las acciones en el espacio) y bien puede deshumanizar a las personas en ella (Metje Postma y Peter Crawford, 2006: 4 -traducción mía-).

5. Conclusiones ¿Por qué seguir haciendo lo mismo?

La inmensa mayoría de las películas de estudiantes que vi. . . han empleado lo que considero como las convenciones muy cansadas, obsoletas y altamente sospechosos de cine observacional. . . . ¿Están los estudiantes desalentados activamente de desviarse de la ortodoxia?. . . . ¿Cómo nuestro campo va a avanzar si los estudiantes tienen que remolcar [sic] la línea de una forma cinematográfica? ¿Por qué los jóvenes son tan tímidos? ¿Están sus mentores desalentando la

²² “La instancia anti-ilusionista del contra-cine es soportada por el argumento que el realismo de la narrativa clásica del cine es una mistificación que engaña al espectador, al oscurecer las relaciones reales de producción de la representación cinematográfica” (Cook 1994, 220.- traducción mía-).

experimentación? ¿Dónde están los revolucionarios empeñados en cambiar las cosas? (Ruby 2008. En: Suhr y Willerslev 2012, 281.- traducción mía-).

A continuación voy a esbozar algunas conclusiones de este capítulo que me permiten abrir nuevos interrogantes. Pienso, a partir de la cita de Ruby, que tanto el paradigma mimético como el constructivista continúan hasta la actualidad y permean la conceptualización de cine etnográfico que entendemos hoy en día. Quiero remarcar en este acápite que la elección de la teoría, la metodología y de las herramientas del lenguaje audiovisual tiene que ser coherente con lo que queremos comunicar. No hay un sólo modo de hacer cine etnográfico ni de hacer etnografía, por lo tanto la elección del modelo que uno quiera seguir, es responsabilidad del realizador/a.

Entiendo que hay rupturas pero también continuidades muy fuertes con modelos puramente miméticos, donde se mantiene lo “observacional oculto” como dice Ruby en la cita, en el concepto de cine etnográfico hoy en día. Los quiebres con los modelos miméticos siguen la línea constructivista y se plasman en trabajos más colectivos, performativos, colaborativos, especulativos, experimentales, autoreflexivos, artísticos y digitales. Sin lugar a dudas que estas novedosas líneas de investigación abren nuevas ramas en el árbol de la historia del cine etnográfico. Sin embargo este tipo de trabajos, a pesar de estar ganando terreno poco a poco, ocupan un lugar marginal dentro de la historia legitimada del cine etnográfico, que está guionada por el paradigma mimético. A continuación voy a desarrollar esto último.

Volvamos a la pregunta de Ruby ¿Por qué seguir haciendo lo mismo? La respuesta que le encuentro es que muchas veces es por un desconocimiento de la historia del cine etnográfico, pero también por una cuestión de hegemonías. Con esto me refiero a que las validaciones académicas (circuitos de circulación de los filmes etnográficos) aprueban una forma de “hacer ciencia”, que se corresponde con el paradigma mimético (y por lo tanto con la historia del cine etnográfico “legitimada”). Creo que por un lado hay una relación entre las formas de hacer y las validaciones académicas, donde existe un desfasaje entre teoría y práctica. Con esto me refiero a que los avances teóricos escritos desde nuestra disciplina son mucho más avanzados de los que vemos en la realizaciones audiovisuales etnográficas. Por otro lado, pienso que el núcleo de la discusión entre ambos paradigmas (el “mimético” contrapuesto al “constructivista”) tiene que ver con la forma fílmica (las herramientas del lenguaje audiovisual que utiliza cada uno para llevar a cabo su investigación) y con el proceso de

investigación (la sistematización de los datos y la participación de un antropólogo). Veo que durante la historia del cine etnográfico ha habido un paradigma ganador, el mimético, que es el que seguimos estudiando y reproduciendo. Sigue habiendo un gran desconocimiento a nivel general y nos cuesta pensar en nombres diferentes a los que ya conocemos como “clásicos” en la historia del cine etnográfico. Sin embargo, no creo que haya que dejar de lado a los “clásicos” de nuestra disciplina, sino todo lo contrario, seguirlos estudiando desde sus diálogos con los problemas históricos, antropológicos y formales de la época. Se trata entonces de pensar quién escribe la historia. Siguiendo a Didi-Huberman,

En esa situación, la desesperación lúcida -el “pesimismo”, la “tristeza”, dice simplemente Benjamin- consistía en reconocer que la historia legible por el mayor número es escrita ante todo por los vencedores, ese “enemigo [que] no ha terminado de triunfar” y cuyo “botín” corre muy rápidamente el riesgo de identificarse con todo “lo que llamamos bienes culturales”(Didi-Huberman 2014, 28-29).

La disputa por el lenguaje, en este caso audiovisual, me hace preguntar ¿Hasta qué punto no estamos repitiendo hoy en día el lenguaje mimético del ganador de la historia?

¿Qué pasa cuando el explotador impone su vocabulario al explotado, cuando el indocumentado se ve obligado a declinar su estado civil con las palabras escogidas por el funcionario de la Prefectura, y solo con ellas? (Didi-Huberman 2014, 20).

Por lo tanto propongo que la toma de decisiones tanto desde el proceso de producción, como desde el modo de representación, como desde la circulación del filme etnográfico no debe ser aleatoria. Se trata de tener una reflexividad sobre las tres instancias ya que ese posicionamiento nos marca desde dónde estamos hablando. El tamaño del encuadre, el punto de escucha de los personajes, la elección del lente, el movimiento o no de la cámara, entre otras herramientas del lenguaje audiovisual, deben ser usadas con criterio en función del proceso de investigación y del contexto de circulación elegido. Se trata de una coherencia metodológica, ya que cuando uno hace etnografía, siempre es distinta y por lo tanto no podemos usar la cámara de la misma forma en todas la investigaciones.²³

²³ El objetivo de mi investigación es abordar las dos primeras películas de Blomberg a partir de establecer esta coherencia entre el proceso de producción, el modo de representación y la circulación. Tanto el paradigma mimético como el constructivista van a ir guiando mi análisis. En los siguientes tres capítulos me detengo, primero, en el contexto de circulación de los filmes para ver cómo, dónde y para quiénes eran proyectadas las películas. En el capítulo 3 profundizo en el proceso de producción, analizando si Blomberg llevó a cabo un proceso de investigación sistemático y cómo fue su relación con la comunidad que visitó. Por último, en el capítulo 4, indago sobre el modo de representación y la forma fílmica de las dos películas. Analizo las herramientas del lenguaje audiovisual que emplea y cómo estas en el contenido que Blomberg quería comunicar.

Capítulo 2

Metodología del proyecto de investigación y circulación de los filmes de Rolf Blomberg

1. Consideraciones metodológicas

Para comenzar el capítulo considero necesario detenerme en la metodología que voy a emplear en mi proyecto de investigación. Cada uno de los siguientes 3 capítulos de la presente tesis tiene un método particular, diseñado en función de los objetivos específicos. Recordemos que mi pregunta de investigación es ¿Por qué las primeras películas de Rolf Blomberg son etnográficas? Esto se traduce en mi objetivo general que es analizar la etnograficidad de las primeras películas de Rolf Blomberg en Ecuador. A partir de mi categoría teórica de cine etnográfico se desprenden mis tres objetivos específicos: 1) Relevar el contexto de producción y el proceso de investigación que realizó Rolf Blomberg al filmar las películas. 2) Realizar un análisis del modo de representación/narrativas de las películas. 3) Analizar el contexto de circulación de los filmes, tanto a principios del Siglo XX como en la actualidad. Voy a desarrollar mi análisis metodológico en función de mis tres objetivos específicos, ya que cada uno tiene un método específico y por lo tanto una combinación de técnicas particulares.

Para estudiar la estructura metodológica de mi tesis, primero debo hacer una aclaración de los términos metodología, método y técnicas. Conuerdo con Marradi et. al. (2007) en entender a la metodología como el estudio del método, no como las técnicas en sí mismas. Con esto me refiero a que no se debe confundir metodología como el simple hecho de describir las técnicas que el investigador ha empleado en la investigación.

En docenas de términos científicos -muchos de los cuales han pasado al lenguaje ordinario- el sujeto “logía” está utilizado en el sentido de “discurso sobre”, “estudio de”. Por lo tanto, “metodología” debería ser el discurso, estudio, reflexión sobre el método. Empero en la investigación social norteamericana -cuyos cultores generalmente no tienen alguna idea de las raíces griegas del lenguaje científico- se ha difundido desde hace tiempo (y ha sido exportada a otros países) la costumbre de llamar *methodology* a la técnica (Marradi et al. 2007, 53).

La metodología por lo tanto, la entiendo como el estudio del método. Al método lo podemos definir (siguiendo a Marradi et. al. 2007) como la elección de las técnicas para llevar adelante los objetivos de la investigación, no como las técnicas en sí. Por lo tanto, se refiere a la sistematización en cuanto combinación, comparación y modificación de técnicas que nos puedan aportar datos para nuestro problema. Pienso que la selección de técnicas por lo tanto debe ser explícita en la investigación misma y esto es lo que constituye la metodología (el análisis del método). Por último, entiendo a las técnicas como un práctica manual o intelectual, a veces codificada, reconocida por la academia y transmitida por aprendizaje (Marradi et. al 2007). Por lo tanto, las técnicas que he empleado en mi investigación han sido una serie de entrevistas a Marcela Blomberg²⁴ (como veremos en este capítulo), el análisis de los libros escritos por Rolf Blomberg (incluida la transcripción), fotos inéditas y el análisis formal de las películas (como veremos en el capítulo 4). La elección de la combinación de técnicas en función de mis objetivos específicos de investigación los iremos viendo en los siguientes apartados.

2. Las películas y la metodología

Las películas “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas” (1936) son el eje de mi discusión sobre cine etnográfico. Al definir las tres categorías de cine etnográfico que mencioné en el capítulo 1 sobre las películas, veo que sólo con el análisis fílmico no es suficiente. Necesito mayor información, la cual no está en el filme, sino en los materiales complementarios: los libros publicados por Blomberg, las fotos encontradas en el Archivo Blomberg sin editar y los relatos de Marcela Blomberg. Las técnicas que voy a emplear para la construcción de los datos son el análisis textual de los libros, el análisis de las fotos desde la relación investigador- sujeto de investigación, una serie de entrevistas a Marcela Blomberg y el análisis fílmico de las películas. Tanto el análisis de los libros como de las fotos, me han ayudado a reconstruir el proceso y el contexto de producción del filme, lo cual voy a desarrollar en el próximo capítulo. Las entrevistas a Marcela Blomberg sumado a datos de páginas web y artículos de revistas, me han servido para investigar la circulación de las películas y reconstruir la historia del archivo, cuestión que voy a abordar más adelante en este capítulo. El análisis fílmico es la técnica que elegí para trabajar en el capítulo 4. He

²⁴ Marcela Blomberg es hija menor de Rolf Blomberg y Emma Robinson. Marcela Blomberg, desde el año 2003, es la fundadora y directora del Archivo Blomberg.

escogido la triangulación de información entre las distintas técnicas, donde a partir de la combinación de ellas construyo los datos que me sirven para el problema de investigación, el cual es por qué las películas de Blomberg pueden ser entendidas como etnográficas. Con esto me refiero a que me permite ir cubriendo los “puntos ciegos” que cada técnica tiene e ir completando la información a partir de la yuxtaposición de las diferentes estrategias de construcción de datos. Por ejemplo, los libros “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” y “Acampando entre los cazadores de cabezas”, ambos publicados en 1936 por la editorial Gebers, en Estocolmo, Suecia, me han permitido conocer datos del proceso de producción del filme (como el nombre de algunos de los personajes que aparecen en el filme, la importancia de ellos, sus historias, entre otras cosas) que sólo con la película, con las fotos o con los relatos, nunca hubiese podido lograr saber.

A continuación voy a explorar los otros 3 objetivos específicos en función del método escogido para cada uno de ellos.

2.1. Analizar el contexto de circulación de los filmes, tanto a principios del Siglo XX como en la actualidad

Para analizar los contextos de circulación de las películas realicé una serie de entrevistas en profundidad con Marcela Blomberg, hija menor de Rolf Blomberg y Emma Robinson. Las entrevistas fueron en el Archivo Blomberg²⁵ y duraron aproximadamente dos horas. Las separé en tres partes: historia del archivo, el archivo en la actualidad y el contexto de circulación de las películas que son mi objeto de estudio.

En la primera parte de la entrevista (la historia del archivo) lo que buscaba es ver qué materiales han habido, cuánto ha cambiado el archivo, si Blomberg estaba de acuerdo en la constitución del mismo, dónde estuvieron antes los objetos y cómo fue la selección para armar el archivo. A partir de estas preguntas apuntaba a ver los significados que rodean a las películas. Con esto me refiero a las representaciones que intenta construir el Archivo Blomberg sobre Rolf Blomberg, como un aventurero y cientista, como veremos más adelante. Los objetos que Marcela Blomberg ha seleccionado para la constitución del

²⁵ El Archivo Blomberg se encuentra entre las calles Whympner N29-45 y Noboa Caamaño, Quito, Ecuador. Más información del archivo en el apartado 5 de este capítulo.

archivo no son azarosos, hay una intención de construir una imagen en particular de su padre, y por lo tanto, las películas quedan atrapadas en esta red de significados.

En la segunda parte lo que buscaba era ver cuál es el contexto de circulación actual de las películas, indagando sobre la cantidad de gente que trabaja en el archivo, quiénes son los que consultan el archivo y cómo son las restricciones que tienen los materiales. Además pregunté sobre el sentido que Marcela creía que tenía el archivo y para qué sirve. El concepto central que surgió en esta parte fue el de “conservación”, y en relación a esto están las restricciones de circulación.

En la tercera parte, la historia de las películas que son mi objeto de estudio, pregunté sobre la masividad de las mismas, cómo eran las proyecciones y cómo era la imagen de Blomberg a principios del Siglo XX. A pesar de que Marcela Blomberg nació en los '50 y las películas son de los '30 me parecía interesante registrar sus conocimientos, ya que las fuentes de información son pocas. Pude consultar también la página web de la productora sueca²⁶ de las películas y allí pude extraer de información complementaria.

2.2. Relevar el contexto de producción y el proceso de investigación que realizó Rolf Blomberg al filmar las películas

Como decía al inicio de este capítulo, el método es el arte de la elección y combinación de las técnicas. En este caso el método que elegí para relevar el proceso de investigación que utilizó Rolf Blomberg al filmar sus dos películas, es la combinación de las técnicas de análisis de las fotografías, análisis textual de los libros y el análisis fílmico. Cada una de las técnicas me aportaba un tipo de información diferente a la otra. La complementación de las tres técnicas me ha permitido lograr un panorama general de cómo fueron filmadas las películas, si hubo un proceso de sistematización de la información y cómo fue la relación de Blomberg con la comunidad (esto lo veremos en profundidad en el capítulo 3). A continuación voy a realizar una pequeña descripción de cómo empleé cada técnica.

2.2.1. Análisis de las fotografías

Dentro del Archivo Blomberg hay más de 35.000 fotografías que ha tomado Rolf Blomberg durante toda su vida. Yo he seleccionado 83 fotos de su primer viaje a

²⁶ <http://sfstudios.se/>

Galápagos en 1936 y 105 de su recorrido por la Amazonia también en 1936. El trabajo de selección fue rápido y sencillo debido a que en el Archivo Blomberg ya estaban catalogadas por lugar y por fecha. Además muchos de las personas y lugares que aparecían en las películas, también aparecían en las fotos. Como veremos en el capítulo 3, ir reconociendo a las personas me permitió, junto con el libro como lo describiré después, tejer el tipo de relación que Blomberg tenía con la comunidad nórdica en Galápagos y Jíbara en la Amazonia. Una línea de análisis que me ha servido para el análisis de las fotografías es que el tipo de foto que realizó Blomberg se distancian de las fotos antropométricas (positivistas) propias de la época. Quizás por no ser antropólogo de formación, su búsqueda intenta captar la cotidianidad desde la emoción. Pienso que se acerca mucho a la definición de “fotografía intersubjetiva” que da Gemma Orobitg,

La captación del gesto y de la emoción, es lo que caracteriza la fotografía intersubjetiva. La fotografía y las series fotográficas que he descrito publicadas por Claude Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos* son un buen ejemplo de este tipo de fotografía. La fotografía intersubjetiva enfatiza en el hecho de la interacción fotográfica que permite captar no sólo el gesto sino la emoción de la cotidianidad. Se trata de una fotografía que busca crear una emoción estética. La imagen no ilustra un texto sino que predispone, a partir de la emoción que provoca en quien la mira, a una determinada relación de identificación con la alteridad observada. Se trata de una fotografía que se acerca para denunciar o reivindicar y, para hacerlo, crea inevitablemente una representación muy fuerte de la alteridad (Orobitg 2008, 60).

En la fotografía de Blomberg podemos ver desde retratos hasta planos generales, desde tomas conjuntas hasta tomas individuales. El análisis de los retratos no sólo lo he realizado en función de identificar a los personajes sino en cuanto al tipo de relación que Blomberg estableció con los retratados.

Dicha “pasión por identificar” muchas veces ha llevado a los historiadores de arte a olvidar el carácter inherentemente contradictorio de sus investigaciones: han descuidado lo que, en mi opinión, es la fundamental (y de toda manera la primera) pregunta: ¿Qué es lo que hace de esto un retrato? En cambio, se han puesto obsesos por descubrir quien se retrata. Haciendo así, no se han fijado en las trampas escondidas por el retrato y han dado por hecho lo único que, lógicamente, no es disponible en presencia y por eso no puede ser tornado como elemento de la certeza absoluta: el [...] individuo aparentemente re- tratado [...] (Didi- Huberman 1998, 166 en: Alvarado y Mason 2001, 244).

Figura 2.1 Retrato en Galápagos



Fuente: Archivo Blomberg, 2016



Figura 2.2 Retrato en Galápagos
Fuente: Archivo Blomberg, 2016



Figura 2.3 Retrato en Galápagos
Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 2.4 Retrato en Amazonia



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 2.5 Retrato en Amazonia



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 2.6 Retrato en Amazonia



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

¿Qué es entonces lo que hace de estas fotos un retrato, siguiendo la pregunta de Didi-Huberman? Un factor común en las fotos de Blomberg es la risa mirando a la cámara y la altura de la cámara al nivel de los ojos (y a veces hasta un poco más baja de los mismos). Coincido con Gemma Orobitg, en que este tipo de foto busca crear una empatía entre el fotógrafo y el fotografiado, a la vez que pretende lo mismo con el espectador. La empatía se genera a partir del tono lúdico de las fotos (que también se ve en las películas) y esto se da tanto en las tomas de la Amazonía como en las de Galápagos (ver figuras desde 2.1 a 2.6). El carácter de “juego”, donde los indígenas y los nórdicos sonríen a la cámara, posan con animales exóticos y representan sus actividades cotidianas, permite deducir este tipo

de acercamiento. Esto nos da la pauta de una buena relación entre el investigador y los investigados. Sin embargo, en las fotos de la Amazonía hay una diferencia notable con respecto a las de Galápagos: tanto los exploradores como los indígenas aparecen con armas en casi todas de ellas. En complementación con el libro, vemos que la relación con los Jíbaros no era tan amena, y corría riesgo todo el tiempo de que la situación se tornara inestable. Como veremos en el capítulo 3 con más profundidad, la fotografía (en complementación con el libro y con la película) me permitió ver el tipo de relación ambigua que Blomberg tenía con la comunidad Jíbara, mientras que con los nórdicos sostenía una relación más cómoda.

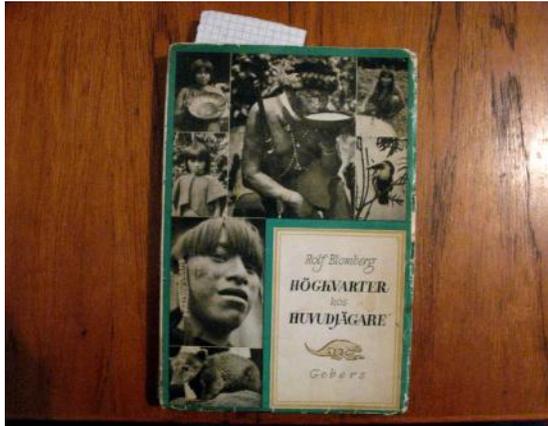
Pero el uso de la fotografía no sólo me ha servido para deducir el tipo de relación con la comunidad, sino también para ver personas, objetos y paisajes concretos. Sin lugar a dudas que la lectura positivista de las fotos ha sido superada, y ya sabemos que ninguna captura es objetiva. Sin embargo al analizar la foto podemos ver detalles de personas que me han permitido establecer relaciones entre ellas. En síntesis,

Como documento histórico, la fotografía llega a ser un “síntoma” de momentos pasados que revela aspectos del imaginario colectivo de su época o de su autor. Por lo tanto, cualquier fotografía, desde la más espontánea a la más estudiada, es un documento del espíritu de su época (...) Entendida como síntoma, nos aporta datos sobre el pasado, pero no debe tomarlos como datos objetivos. Su uso social nos habla de muchas fotografías como forma de poner en escena, consciente o inconscientemente, no la imagen espontánea de lo que somos sino de aquello que se espera de nosotros o que deseamos ser (Masoliver 2004, 180-181).

2.2.2. Los libros

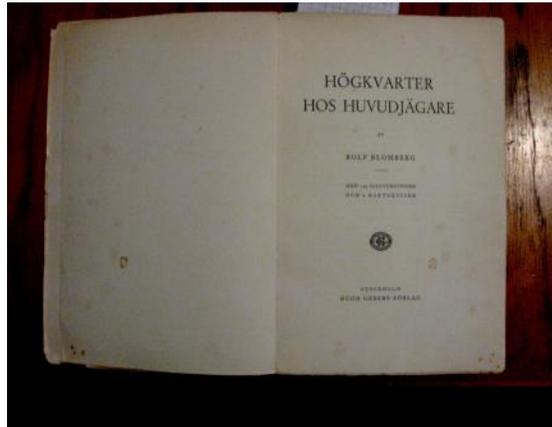
Los libros que he utilizado para el análisis del proceso de producción de los filmes son “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia”, publicado en 1936 por la editorial Gebers, en Estocolmo, Suecia y “Acampando entre los cazadores de cabezas”, editado por la misma casa editorial en el año 1938 y en el mismo país. Los dos libros están escritos en idioma sueco, tienen aproximadamente 200 páginas y nunca han sido traducidos al español (ver figuras 2.7, 2.8, 2.9 y 2.10).

Figura 2.7. Libro “Acampano entre los cazadores de cabezas” (1938)



Fuente: Fotografía personal, 2016

Figura 2.8. Libro “Acampano entre los cazadores de cabezas” (1938)



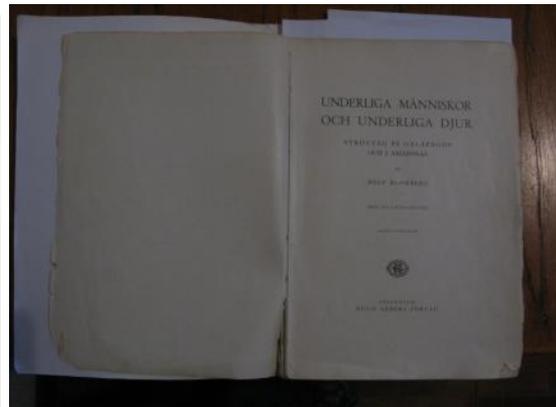
Fuente: Fotografía personal, 2016

Figura 2.9. Libro “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” (1936)



Fuente: Fotografía personal, 2016

Figura 2.10. Libro “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” (1936)



Fuente: Fotografía personal, 2016

A continuación conceptualizo dos reflexiones metodológicas con respecto al análisis de los libros: 1) El proceso de traducción de los mismos. 2) La información que contienen.

Con respecto a la traducción de los libros, ha sido el trabajo de campo más largo de mi tesis. Durante 4 meses (desde Marzo a Junio del 2016) hemos acordado con Marcela Blomberg, mantener de dos a tres sesiones semanales de 2 horas en el Archivo Blomberg, para la traducción de los libros. El proceso consistió en la lectura de los libros por parte de Marcela en español, mientras que por mi parte me limitaba a escuchar y a grabar el audio. Como decía, la lectura se desarrolló en el Archivo Blomberg, donde estábamos Fabián Patinho, María Inés Armesto (que son parte del personal que trabaja en el archivo como después lo voy a explicar) y yo. Fabián y María Inés trabajaban en sus computadoras, pero también escuchaban el relato de Marcela y por lo tanto a veces comentaban. Todo se desarrolló en un clima distendido y ameno, mientras comíamos pan y tomábamos café. Realicé la transcripción (pasaje de lo oral a lo escrito) y se lo devolví a Marcela para que lo verificara. Como parte de mi devolución al archivo acordamos entre Marcela y yo que estas transcripciones quedarían como material para el archivo en caso de una futura publicación de los libros.

Como primera reflexión metodológica con respecto a la traducción y la posterior transcripción de los libros, entiendo a ambas fases como un proceso político, de selección y recorte de la información (Fabian 1996). Sigo el modelo de Johannes Fabian, que invita a pensar la transcripción de los relatos de los informantes, como un proceso donde se ponen en juego los intereses de ambos, especialmente del investigador. Para ello es necesario explicitar los supuestos en la redacción de la transcripción, con el fin de lograr un estudio metodológico coherente. Mi transcripción del relato de Marcela se ha focalizado puntualmente en el libro y no en las reacciones que la hija del escritor iba teniendo. Todas las conversaciones que surgían, a partir de temáticas que despertaba la lectura, quedaron fuera de la transcripción. Muchas de ellas eran incluso con el resto de las personas que trabajan en el Archivo. Lo mismo sucedió con las detenciones de la lectura en términos que Marcela no podía traducir. Las pausas, los silencios, los “mmm” y los cortes en la grabación (cuando sonaba el teléfono o cuando llegaba alguien al archivo) también fueron obviados. He sacado estos datos en la transcripción debido a que mis objetivos son otros: por un lado, como comentaba más arriba,

dejar una transcripción sólo de los libros de Rolf Blomberg; por el otro, mi objetivo específico era construir el proceso de investigación de Rolf Blomberg y por lo tanto sólo creí necesario la información que me otorgaba el libro y no las interpretaciones que Marcela Blomberg daba del mismo. El relato de Marcela y sus comentarios sobre la obra de su padre lo trabajé sistemáticamente en la entrevista personal que le hice, como lo expliqué en el apartado metodológico sobre el contexto de circulación.

Con respecto al segundo punto, referido a la información que contienen los libros, parto de la premisa que los textos son representaciones, como lo son las imágenes. En este punto tomo a la información que me otorgan los libros no como datos objetivos, sino como interpretaciones de Rolf Blomberg. La información que extraigo del libro está entre lo que cuenta en sí y cómo lo cuenta, digamos en la relación entre el investigador y el hecho, no en el hecho *per se*. Con esto me refiero a que mi objetivo es ver las interpretaciones que Rolf Blomberg hacía del contexto, con las contradicciones que generaba, y esa es la información que extraigo para mi investigación.

Para explicar teóricamente mi posición voy a exponer dos modelos: el historiográfico y el materialista histórico. El primero de ellos “ordena” la historia de acuerdo a criterios progresivos, lineales, continuos, aditivos y transicionales. El segundo, responde a patrones discontinuos, de quiebre y de ruptura, donde el presente tiene una relación directa con el pasado a través de un proceso de “actualización” (Benjamin 2008). El rol del investigador varía también en ambos modelos; mientras que en el “historiográfico” el investigador trata de pasar inadvertido, en el “materialista histórico” está situado. La posición del investigador tiene que ver con la categorización de los hechos, por lo tanto el primer paradigma toma como verdaderos los hechos de los documentos estudiados, entre tanto que el segundo utiliza los documentos (y los autores de ellos) como “mónadas” para ver sus contradicciones en las condiciones de producción (en mi caso las películas de Blomberg). Algunos ejemplos de este tipo de análisis son los que hace W. Benjamin sobre Baudelaire o Proust.

Con un planteamiento similar, Michel Foucault (1980) distingue entre “historicismo” y “genealogía”. El primero corresponde al estudio de los archivos de primer orden (archivos oficiales), a la búsqueda de “verdad” del pasado, a la reconstrucción lineal de los hechos, al conocimiento como progresivo, a las relaciones causales y teleológicas y a la indagación sobre los orígenes. La genealogía, en cambio, se basa en el análisis de los archivos de

segundo orden (cotidianos), en los puntos de despliegue donde se desencadenan los hechos, concibe al conocimiento como un campo de fuerzas, incluye al “azar” como factor histórico y busca las “impurezas”, aquellas historias que han sido silenciadas. En mi análisis sobre los libros de Blomberg elijo por lo tanto el modelo “materialista histórico” y el “genealógico”, centrándome principalmente en considerar a los relatos como construcciones inmersas en campos de fuerzas y no como hechos objetivos.

2.3. Estudio de las películas. Realizar un análisis del modo de representación/narrativas de las películas

Para el análisis fílmico de las dos películas y con el fin de establecer la etnograficidad de ambas, he tomado de referencia las categorías que exponen Bill Nichols (1997) y Elisenda Ardèvol (1996) sobre los modos de representación y las que utilizan Pam Cook (1994) y David Bordwell (1996) sobre las narrativas. Tanto de los modos de representación como de las narrativas voy a tomar una serie de indicadores para establecer si pertenecen a un modelo expositivo o reflexivo y si tienen una narrativa clásica o una alternativa.

Quisiera aclarar que entiendo a estos modelos como categorías abiertas y mi intención es sólo utilizar los indicadores de cada uno de ellos con el fin de ver la etnograficidad de los filmes. Si bien son indicadores los modos de representación y las narrativas, parto del supuesto que hay una fuerte conexión entre estos y la etnograficidad. Con esto quiero decir que el tipo de modo de representación y la narrativa hacen en parte (sumado al proceso de producción y al de circulación), que un filme sea etnográfico. Por ejemplo, como veíamos en el capítulo 1, si seguimos la historia del cine etnográfico bajo el paradigma mimético vemos que responde a un canon de representación, que se asemeja mucho al modo de representación expositivo (Ardèvol 1996; Nichols 1997). Lo mismo sucede con la narrativa clásica (Cook 1994; Bordwell 1996). Por lo tanto, estas dos categorías están determinando la categoría de etnograficidad. Por otro lado, dentro del paradigma constructivista encontramos que responde al modo de representación reflexivo y, en algunas ocasiones, a una narrativa alternativa. Este tipo de producciones audiovisuales no responde al canon de representación del paradigma mimético y por lo tanto su etnograficidad siempre se pone en cuestionamiento. Sin embargo, como hemos visto en el capítulo 1, las películas constructivistas son tan etnográficas como las miméticas. Por eso a continuación voy a enumerar los indicadores.

Para E. Ardèvol (1996), el modo de representación explicativo es el que se asemeja al modelo representacional expositivo de B. Nichols (1997). Este último autor retoma la propuesta de Julianne Burton (1992), que define previamente algunas de las características. Al hacer una síntesis de la propuesta de E. Ardèvol y de B. Nichols, veo que este tipo de filmes comparten los siguientes indicadores:

1) La imagen siempre se utiliza como ilustración de lo que se explica textualmente. El texto puede ser escrito, como en el caso de “Nanook el Esquimal” (1922), u oral, como en el caso de las dos películas de Rolf Blomberg. La voz en *off* o el texto escrito marca la explicación de la película. 2) La autoridad siempre la tiene el realizador. Los retratados no hablan, no opinan, no contribuyen a la película más que para ser un objeto dentro de la misma. Este indicador se cumple en las dos películas de Blomberg, aunque también hay un esbozo del punto de vista nativo (Jíbaros y nórdicos). 3) Aquellos que son filmados siempre es en conjunto, como una masa de gente indistinguida. Este indicador se cumple en parte ya que Blomberg distingue sólo al cacique llamado “Chumbela” de la comunidad Jíbara, en la película sobre la Amazonia. En la película en Galápagos este indicador no se cumple y la mayoría de los personajes son identificados con nombre y apellido. 4) La problemática central del filme tiene que ver con la lucha Hombre-Naturaleza. Producto del modernismo, los occidentales vemos una dicotomía entre estos dos dominios, lo que provoca que lo entendamos de esta forma al momento de representar. Este indicador se cumple en las dos películas de Blomberg. 5) El montaje de las secuencias siempre se corresponde al hilo argumental, no al acontecimiento filmado. Sólo sirve a la retórica del filme. Las dos películas de Blomberg tienen una estructura narrativa clásica construida a partir del hilo argumental y al montaje “invisible” como eje formal. 6) El sonido no es sincrónico. En el caso de las dos películas del realizador sueco, el sonido no es sincrónico porque no había equipos técnicos que lo permitieran en esa época. 7) Eliminación del proceso de producción. En ambas películas el proceso de producción no se revela explícitamente. 8) Se hace hincapié en comentarios generalizantes u objetivadores de la realidad. Blomberg intenta explicar en ambas películas cómo es la vida tanto en la Amazonia como en Galápagos a partir de comentarios generalizantes. Al intentar dar estas explicaciones sobre el funcionamiento de la sociedad, cae muchas veces en reduccionismos y exotismos, producto de su relato a partir del sentido común de la época. 9) Se habla en nombre de la esencia poética de la cultura a la cual se está representando. Esta es una de las características más importantes de ambos filmes. Principalmente en la película “En Cano a la Tierra de los Reductores de Cabezas”, la poética de las imágenes son construidas

desde la cotidianidad. 10) Responde a la estructura narrativa teleológica clásica de ficción. Este punto se relaciona con el indicador número 5. “En vez del *suspense* de resolver un misterio o rescatar a una persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución” (B. Nichols 1997, 72). El modo de representación expositivo toma al código narrativo clásico como canon. A continuación voy a describir las características del mismo.

A partir de 1930, se instauró según Noel Burch, el Modo Institucional de Representación. El cine de Hollywood, que continúa hasta hoy en día, sigue respondiendo a esta forma. Pam Cook (1994, 216 -traducción mía-) lo sintetiza como:

- 1) Linealidad de la causa y el efecto en el que se superpone la trayectoria de enigma-resolución
- 2) Un alto grado de cierre narrativo
- 3) Un mundo de ficción dominado por la verosimilitud espacial y temporal.
- 4) Centralmente a la narrativa una agencia psicológica redonda de los personajes.

Además consistía en los principios de “puesta en escena”, de encuadre y una forma particular de edición, que respondía a una coherencia de espacio y tiempo y que era imperceptible al espectador. Era crucial para la organización de la película, las reglas de continuidad, al momento de la edición. Los aspectos mimético/realistas de la narrativa clásica están relacionados con la estructura de enigma-resolución y opera en dos niveles: primero a través de la verosimilitud y segundo a través de la personificación humana en el proceso de la narración. Con el primer punto la autora se refiere a una coherencia espacio-temporal y a una lógica de causa-efecto en los eventos narrativos. Con el segundo punto se refiere a la personalidad, las motivaciones y la figura de “héroe”, que generalmente se constituyen como “psicológicamente-redondos” a los personajes. Una cuestión a sumar en este modelo es que la narrativa permanece *oculta* (Henley 2006) por los elementos recién descritos. Cada uno de estos puntos me sirven como indicadores metodológicos para analizar la categoría teórica “narrativa clásica”.

Por otro lado, las estrategias reflexivas (Nichols 1997) agrupan una serie de definiciones formales y políticas, y son las que mejor se adaptan al paradigma constructivista. Ellas son: 1) Reflexividad política, donde se pretende que el espectador tome conciencia de su contexto

histórico-social; 2) Reflexividad formal, donde se pretende “identificar el dispositivo formal que entra en juego más que el efecto político que puede lograr” (Nichols 1997, 107). Esta estrategia se puede subdividir en: A) Reflexividad estilística, donde se agrupan los trabajos que buscan quiebres estilísticos. B) Reflexividad deconstructiva, donde se desafían “los códigos o convecciones dominantes en la representación documental” (Nichols 1997, 110). C) Interactividad, donde se busca provocar el suceso a partir de la puesta en plano. D) Ironía. E) Parodia y sátira. De estos indicadores, sólo el de la interactividad puedo distinguir en las películas de Blomberg. Sus películas por lo tanto son mayormente expositivas, pero tienen algunos rasgos de reflexividad a partir de la interactividad. Esto lo veremos con mayor profundidad en el capítulo 4.

Como he desarrollado en el capítulo 1 sobre el constructivismo, el modo de representación reflexivo responde a un sistema alternativo de narración (Cook 1994). Este sistema se propone romper con el “ilusionismo realista” del cine clásico. Con esto, se revela el dispositivo de filmación. Algunos de sus indicadores son que el montaje se hace evidente (no hay transparencia), la realidad una ficción, los personajes son extraños, múltiples diégesis, apertura y poco placer al ver las películas, todo lo contrario del modo clásico narrativo/mimético/realista. En síntesis, la narrativa se hace *visible* (Henley 2006). Las películas de Blomberg no cumplen con estos indicadores pero creo que es necesario mencionarlos para ver otras formas de hacer cine etnográfico.

A continuación me detengo en profundidad en la circulación de los filmes de Blomberg tanto a principios del Siglo XX como en la actualidad para ver si las redes por donde circulaban y por donde circulan, la constituyen como etnográfica.

3. Circulación de las películas: contexto histórico y actual de las películas

En los siguientes acápites de este capítulo analizo las dos primeras películas del polifacético sueco Rolf Blomberg (1912-1996) en Ecuador, las cuales son “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936), con el fin de lograr establecer la etnograficidad a partir de la relación entre la materialidad y la representación²⁷. Con materialidad me refiero, siguiendo a autores tales como Clifford (1988), Myers (2010), Laurière (2010) y Boivisio (2013), a considerar a las películas como objetos que circulan en diferentes contextos y al realizador como un actor dentro de esta red

²⁷ En el capítulo 4 realizo un análisis representacional en profundidad de ambos filmes.

de relaciones. Como veremos, la forma en que estas películas-objeto circularon en su época y circulan en la actualidad, hace que los filmes se constituyan como etnográficos. El sentido de etnográfico que se le asigna a un filme está por fuera del mismo, se construye en la relación entre el que ve la película, el contexto en el que circula y la película en sí. Con esto me refiero a los múltiples usos que las personas le otorgan a las películas. Por lo tanto, como hemos visto en el capítulo 1, a lo largo de la historia del cine etnográfico esa relación (y uso) ha ido cambiando y en consecuencia el sentido de “película etnográfica” también. El estudio que propongo en esta segunda mitad del capítulo 2, complementa los estudios representacionales sobre cine etnográfico que han dominado el campo de la Antropología Visual, disciplina en la cual inscribo mi investigación. En los siguientes acápite propongo cambiar el eje de discusión que se centra sólo en la representación de los filmes para focalizarnos en la materialidad. Por lo tanto pretendo salir del interior de la pantalla del cine para ver cómo las películas-objeto han adquirido diferentes significados de etnograficidad en los diversos contextos donde han circulado y donde circulan en la actualidad. En síntesis la pregunta que guía los siguientes apartados es ¿Cómo se constituye la idea de película etnográfica en los dos primeros filmes de Rolf Blomberg en Ecuador, a partir de la relación entre representación y materialidad?

3.1. Contexto moderno mundial y ecuatoriano: los exploradores y los antropólogos

En el período de entre-guerras (1919-1939) el Estado ecuatoriano estaba en un proceso de “modernización”, por lo que los migrantes europeos como Rolf Blomberg, Paul Rivet²⁸

²⁸ Médico militar de formación, luego arqueólogo y etnógrafo francés, llegó a Ecuador en 1901 bajo la Segunda Misión Geodésica Francesa. Llevó a cabo estudios de la industria material, de lingüística y tecnología, alejándose de los estudios antropométricos que caracterizaban a la incipiente disciplina antropológica en ese momento. Su corriente teórica fue el difusionismo, que bajo la idea de que no hay culturas superiores ni inferiores, los cambios en ellas se deben al contacto. La historia de las culturas es una historia de las relaciones entre ellas. Paul Rivet fue uno de los creadores del Museo del Hombre de París en 1938. Además, inclinado políticamente al socialismo, fue diputado y su carrera de investigación siempre intentó ligar lo político con lo científico. (Laurière 2010)

(1876- 1958), el Marqués de Wavrin²⁹ y el padre Crespi³⁰ (como veremos más adelante) eran bien aceptados en función de la idea de progreso. La incorporación de los extranjeros en la sociedad nacional ecuatoriana se dio a través de las clases medias-altas que veían con “buenos ojos” la llegada de gente europea. Además, los Estados de los países de donde venían avalaban a estos “aventureros” para que informaran sobre los países “periféricos”.

Uno de los medios por los cuales se efectuó este intercambio euroamericano fue precisamente el de los viajeros europeos y los relatos que escribieron. Muchos europeos viajaron al Ecuador después de la Independencia; algunos lo hicieron por mera curiosidad, pero la mayoría de los viajeros eran diplomáticos profesionales, botánicos, geólogos, geógrafos o ingenieros. Fueron al Ecuador con el apoyo de sus gobiernos y con cartas de presentación dirigidas a los miembros de las élites políticas e intelectuales de Quito, quienes podrían allanar los obstáculos prácticos que presentaban los viajes en aquel entonces. Por sus orígenes y formación de clase media o alta, los viajeros compartían muchos de los supuestos de la clase terrateniente ecuatoriana que se orientaba hacia Europa (Fitzell 1994, 37).

Esto lo vemos claramente en el primer libro de Blomberg “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” (1936), cuando describe su llegada a Galápagos,

Un pequeño barco viene remando con las personas más importantes de la isla y así nos presentan al gobernador, al teniente y al administrador de la casa de negocios de la hacienda Continental, así como a la familia Cobos. (Blomberg 1936, 34 -traducción Marcela Blomberg, 2016-).

Los extranjeros, que se relacionaban con los grupos de poder, llegaban a buscar lo diverso pero el Estado-nación ecuatoriano estaba en el proceso contrario, el de la homogeneización.

²⁹ El Marqués de Wavrin fue un hombre de la nobleza belga que desde 1913 hizo una gran cantidad de expediciones por Sudamérica filmando numerosas películas. La más conocidas fueron: *En el corazón de América del Sur desconocida* (1925), *Entre los indios hechiceros. Los indios del Gran Chaco* (1925), *Las cataratas del Iguazú* (1925), *La América exótica* (1926) y *Au pays du scalp (En el país de los cazadores de cabezas)* (1931). Esta última fue la que tuvo mayor éxito en la época e intentaba mostrar la vida de los “Jíbaros” a partir de las reseñas que había hecho el aventurero estadounidense Fritz Up de Graff. (Guarín 2012)

³⁰ Carlos Crespi Croci fue un sacerdote cristiano de la escuela salesiana. Nació en Italia y en 1923 llegó a Ecuador como organizador de una exposición de objetos arqueológicos. Crespi tenía el perfil de hombre polifacético, como todos los exploradores que estamos viendo: hizo estudios botánicos, faunísticos, geológicos y etnográficos. Filmó a los “Jíbaros” en sus viajes por la selva y así fue que realizó los “Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas” (1927), película que veremos más adelante.

Desde el Estado-nación ecuatoriano comenzaba la visibilización del indígena, pero como veremos, con una finalidad política concreta, es decir, sostener las fronteras nacionales.

Si las formas de poder tradicional ejercido por grupos oligárquicos y conservadores generaron la supresión del indígena del imaginario nacional, los discursos modernizadores inauguran una nueva forma de dominación que consistió en incluir al indígena en dicho imaginario. Intelectuales liberales y progresistas se plantearon la tarea de denunciar la marginación del indígena con la finalidad de fundar una nueva nación moderna de ciudadanos iguales ante la ley (León 2010, 29).

De este modo desde el poder político se buscaba llegar a todos los puntos del territorio nacional para incorporarlos al proceso de modernización. Aquellos que ocupaban las zonas alejadas de la capital (los Otros) eran visibilizados como ciudadanos ecuatorianos. Como afirmaba, se pretendía mostrar hacia el exterior la homogeneidad de la población. Lo diverso era ignorado en función de los símbolos nacionales,

El control, manipulación y representación del pasado, la producción y celebración de símbolos y santuarios nacionales, así como una inauguración del Otro mayoritario, se convierten en un proceso central en el establecimiento de la nación-Estado. El consenso iconográfico nacionalista republicano desplegado en el exterior por la clase dominante en poder del Estado durante el Progresismo, excluyó la imagen del indígena porque supuestamente este ya estaba absorbido como ciudadano en el ser nacional y era, por lo tanto, invisible (Muratorio 1994, 17).

A pesar de la imagen que intentaba dar Ecuador como Estado-nación, los exploradores extranjeros venían a buscar exactamente lo contrario. Se interesaban por lo distinto, llevado hasta el extremo de lo exótico. En sus viajes buscaban vivir experiencias fuertes, con gentes de “otros tiempos”. Ecuador como destino exótico circulaba como imaginario en Europa y los países del Viejo Continente que enviaban informantes para confirmarlo. Rolf Blomberg no era ajeno a esto y, como señala Gonzalo Vargas (2013, 118) él cumplirá el rol de “el nuevo explorador/colonizador europeo, quien viajará a los territorios desconocidos de la América salvaje e indómita para los ojos de Occidente (...) Estos viajes se dan en función de catalogar, clasificar y archivar...” a los diversos modos de vida, entendidos como “cultura”, dentro de la Antropología y el cine. Surge el problema entonces de *cómo representarlos*. María Luisa

Ortega, al caracterizar a estos “exploradores/colonizadores” del período de entre-guerras dice que,

(...) las prácticas documentales movidas por la representación de la naturaleza y los pueblos americanos presentan un primer jalón significativo presidido por la fascinación etnográfica, ligada a la búsqueda de un primitivismo regenerador tan en boga entre los intelectuales y artistas occidentales en el período de entreguerras. Dicha fascinación ha permitido explicar la impronta africana en las artes plásticas, el turismo exótico hacia los Mares del Sur a la estela de Margaret Mead o Robert Flaherty y el surrealismo manifiesto tanto en el cine documental como en otros géneros cinematográficos (Ortega 2003, 96).

Esta “fascinación etnográfica” sobre lo “primitivo” y lo “salvaje” es uno de los grandes componentes del proceso de producción y por lo tanto de la construcción narrativa y representativa de las “crónicas de los exploradores”. “Pero además la suerte de taxidermia que el cine etnográfico y étnico del momento operaba sobre las culturas representadas, y que contagiaba toda obra de documental o de ficción, se enfrentaba a la representación del Otro en busca de representar sus esencias (...)” (Ortega 2003, 98). El esencialismo y la tipologización de las culturas son ideas que circulaban en la época y que surgieron de conceptualizaciones antropológicas, como el evolucionismo y el funcionalismo. Como veremos en el capítulo 3 estas corrientes teóricas influenciaron en gran parte el análisis que Blomberg hacía de la sociedad tanto jíbara como nórdica.

A nivel regional, uno de los exploradores que realizó numerosas filmaciones en Latinoamérica fue el Marqués de Wavrin. Según M. L. Ortega (2003), historiadora de la Universidad Autónoma de Madrid, él es un claro ejemplo de cómo estos viajeros buscaban los ritos primitivos y el salvataje de las prácticas en extinción, pero sin adoptar una postura paternalista y romántica. Sus películas fueron un gran éxito comercial y fue reconocido en todo el mundo por sus viajes. Otro extranjero que estuvo por estas tierras fue Paul Rivet, que con sus fotos, marcó una tendencia en los estudios de la época (Guarín 2012). La fotografía antropométrica que realizó en las zonas de Tulcán, Riobamba, Saraguro y Santo Domingo se distanciaba, en parte, de los estudios positivistas que dominaban la incipiente disciplina antropológica.

Siendo la fotografía antropométrica el resultado de una concepción racial de la Antropología, originada en los estudios de ‘historia natural’ impregnados hacia fines del siglo XIX por las teorías evolucionistas (Darwin, Tylor), es comprensible que de los miembros de la Segunda Misión Geodésica Francesa, quien debía encargarse de recolectar y enviar datos y medidas para posteriores estudios antropológicos fuera, por afinidad de campos de estudio, Paul Rivet, el médico de la misión. Las fotografías de Rivet, sin embargo, no poseen ni la rigurosidad ni la homogeneidad que tienen otras fotografías antropométricas: las poses son menos rígidas, no siempre de perfil completo (pueden ser de tres cuartos, posición explícitamente descartada en las instrucciones metodológicas comunes en la época) y, con mucha más espontaneidad en comparación con otras fotografías antropométricas del periodo (Troya 19, 2012).

Los trabajos de Rivet sólo circulaban en ambientes académicos. Rivet y Wavrin eran amigos, lo que marca las redes de relaciones entre los exploradores y los antropólogos en esta etapa incipiente de la ciencia antropológica.

Cabe llamar la atención sobre estos registros [las películas del marqués de Wavrin] , en cuanto muestran la fuerza y la amplia circulación que tuvieron en paralelo a las descripciones “científicas” más elaboradas –por ejemplo, la investigación de Paul Rivet, amigo y colega del marqués, cuya circulación estuvo restringida a los círculos científicos y académicos–. De cierta forma, fueron estas descripciones las que amplificaron de manera generalizada la idea de que los indios en la Amazonia eran cazadores de cabezas y de que esta práctica era una amenaza para el hombre “blanco” (Guarín 2012, 185).

Otro que entraría dentro de este movimiento de exploradores que filmaban en Latinoamérica es Sergei Eisenstein, que con sus viajes a México buscaba la “alteridad cultural primitiva” (Ortega 2003, 97). Ya en los ´50, hay un gran mercado para este tipo de películas y se produce una nueva ola de exploradores que, como argumento, vienen a buscar la naturaleza y los pueblos “primitivos” que viven en ella.

A nivel local, si hacemos un panorama de tres obras fundacionales del cine ecuatoriano, vemos que se producen en la época recién descrita. Como bien señala León (2010, 93) “los primeros films rodados en el Ecuador que se conservan hasta la actualidad son también los primeros testimonios cinematográficos de los pueblos indígenas que conocemos”. Todos

relacionados a la representación del indígena. Según León (2010, 93), las primeras filmaciones en el Ecuador son: 1) las que pertenecen al Fondo Miguel Ángel Álvarez (1927-1935); 2) *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (1927), del padre Carlos Crespi; y 3) *Ecuador* (1929) de Manuel Ocaña.

Sin embargo, los antropólogos (como Paul Rivet o Up de Graff³¹) a principios del Siglo XX buscaban separarse de los viajeros y exploradores que, según los académicos, no hacían un estudio sistematizado de las culturas. El carácter “científico” de la antropología ya no estaba sólo en los modelos teóricos que armaban los antropólogos para entender las culturas, sino en el tipo de recolección de datos que hacían, basados en la neutralidad de los mismos.

Esta comprensión de las dificultades que existen para entender el mundo de los pueblos extraños -los muchos años que se necesitan para aprender y desaprender, los problemas de la adquisición de una amplia competencia lingüística- tendió a dominar el trabajo de la generación de Codrington. Tales supuestos pronto serían desafiados por el relativismo más confiado del modelo malinowskiano. Los nuevos trabajadores de campo se distinguieron tajantemente de los "hombres sobre el terreno" que los habían precedido -el misionero, el administrador, el comerciante y el viajero- cuyo conocimiento de los pueblos indígenas, argumentaban, no estaba informado por buenas hipótesis científicas o por la suficiente neutralidad.

George Stocking argumentó persuasivamente que el reemplazo de Wilson por Boas "marca el inicio de una importante fase en el desarrollo del método etnográfico británico: la recolección de datos por científicos naturales de formación académica que se definían a sí mismos como antropólogos, y que además estaban involucrados en la formulación y evaluación de teoría antropológica" (1983:74). Con las investigaciones tempranas de Boas y con el surgimiento en la década de 1880 de otros trabajadores de campo provenientes de las ciencias naturales, como A.C. Haddon y Baldwin Spencer, el movimiento hacia la etnografía profesional ya estaba encaminado. La expedición al Estrecho de Torres de 1899 puede verse como una culminación del trabajo de esta "generación intermedia", como la llama Stocking. El nuevo estilo de investigación era claramente distinto del de los misioneros y del de otros aficionados en el campo, y formaba parte de una tendencia general a partir de Tylor a "establecer una unión más estrecha entre los componentes empíricos y teóricos de una investigación antropológica" (1983:72) (Clifford 1999, 45-46).

³¹ Dentro de esta línea de estudios también podemos incluir a Alfred Haddon, Franz Boas y Margaret Mead, como lo hemos visto en el capítulo 1.

Como explicaba en el capítulo 1, en el apartado sobre el paradigma mimético y sobre la circulación, en los comienzos de la historia del filme etnográfico, hubieron dos circuitos de exhibición: uno fue sólo en círculos académicos cerrados, con un tono “cientificista”, donde se veían los trabajos de Haddon y más tarde los de Boas y Mead -Paul Rivet en Ecuador-; el otro fue un espectáculo masivo, con un tinte más “artístico”, con los hermanos Lumière, Curtis y Flaherty -el padre Crespi, Miguel Ángel Álvarez y Manuel Ocaña en Ecuador; el Marqués de Wavrin en la región-.

Estas dos líneas de circulación de filmes se pueden ver en las dos películas de Blomberg: en la época de su producción eran películas masivas, a modo de espectáculo; en la actualidad son películas que circulan en circuitos cerrados, y como en mi caso, académicos. A continuación voy a analizar la circulación de las películas de Blomberg a principios del Siglo XX.

4. Circulación de las películas de Blomberg a principios del Siglo XX

Al reconstruir la circulación de las dos películas a principios del Siglo XX hay un dato que marca el recorrido de las mismas: las películas eran hechas por la SF³² (Svensk Filmindustri, televisora pública sueca) para que sean vistas en Suecia, no en Ecuador. Por lo tanto en Ecuador, donde fueron filmadas las dos películas, nunca han circulado (hasta la actualidad) más que en pequeñas muestras, como veremos en el siguiente apartado. En el país, sin embargo, había un circuito de filmes que funcionaban a manera de programas de noticias y uno de ellos era Ocaña Film. Esta productora, dirigida por el fotógrafo español Manuel Ocaña, se estableció en Guayaquil y su noticiero llamado “Actualidades” se proyectó por primera vez en 1925 en la misma ciudad (Granda 1995, 104). Las funciones eran antes de las películas comerciales y tenían una duración de no más de 10 minutos. Para esa misma época surgió la primera película de cine indigenista, a cargo del padre Carlos Crespi, un sacerdote italiano que tenía la misión de evangelizar en la selva amazónica. El filme se llamó “Los invencibles shuaras del Alto Amazonas” y fue estrenada en 1927 con un gran éxito. Con éxito me refiero a que según Wilma Granda (1995), el estreno fue a sala completa y asistió hasta el Presidente de la República en ese momento, Isidro Ayora. Este dato refleja también las redes

³² Los SF Studios fueron una fusión entre las empresas AB Svensk Filmindustri y AB Svenska Biografteatern. Esta productora fue fundada en 1919 en Estocolmo y estrenó su primera producción en 1921. (Fuente: <http://sfstudios.se/>)

de poder entre los exploradores extranjeros y los sectores altos ecuatorianos. Luego la película se pierde casi por completo en un incendio pero se logran salvar algunos fragmentos. En 1995, basado en el guión original y en documentos del Archivo Histórico Salesiano, se logran reconstruir los 7 primeros minutos del filme.³³

Las películas de Blomberg eran proyectadas en grandes teatros, antes de los eventos principales, similar a lo que ocurría con los noticieros de Ocaña Films. En la página web de la SF lo explican claramente,

La productora AB Svenska Biografteatern (la empresa se fusionó con Filmindustri AB Skandia en 1919 y fue re-nombrada Svensk Filmindustri) decidió hacer una proyección semanal en sus teatros antes del evento principal de la película. La proyección refleja los eventos y acontecimientos de la época, tanto los pequeños como los más grandes, y por supuesto tenía informes del mundo del cine. Fue el único canal de noticias en directo en esos días y la única manera de que la gente vea realmente lo que estaba pasando en el mundo (<http://sfstudios.se/> - traducción mía-).

En Suecia, según Marcela Blomberg en la entrevista que le realicé, Rolf Blomberg tenía una fama muy grande,

En un momento dado mi papá es hiperconocido, ahí [en el Archivo Blomberg] hay algunos artículos de prensa que dicen que de la gente más popular de Suecia, el primero era el rey de Suecia y el segundo Rolf Blomberg. O sea era así de popular era, le pedían autógrafos (Entrevista a Marcela Blomberg, 04/07/16, lugar: Archivo Blomberg).

Esta gran fama Marcela se la atribuye a la circulación masiva de los filmes en Suecia. Las películas de Blomberg se proyectaban en grandes teatros donde la programación consistía en dos noticieros de actualidades (similar a los Ocaña Films en Ecuador), luego la película de Blomberg y más tarde una película de Hollywood. Esto consta en una publicidad de un periódico sueco de la época donde se anunciaba el evento.

³³ Para ver más información de estos dos filmes revisar la página web de la Cinemateca Nacional del Ecuador. <http://www.cinematecaecuador.com/Cinemateca>

El modelo de cine por lo tanto a principios del Siglo XX era distinto al que vemos en la actualidad. La gente acudía a los cines a ver programas que hoy en día podríamos entender como televisivos. Los espectáculos eran masivos y la gente se “informaba” de la realidad a partir de los noticieros. Pero hay otro dato y es que Rolf Blomberg no era conocido sólo por las realizaciones audiovisuales, sino que también dictaba conferencias sobre sus viajes tanto en la capital sueca como en los pueblos del interior del país. Todavía no sabemos si las películas se proyectaban en las conferencias, pero sí que el espectáculo de un especialista hablando sobre su investigación era diferente al que nos imaginamos. Los cronistas como Blomberg participaban de eventos polifacéticos donde podían aparecer shows de humor, de teatro y músicos. Sin lugar a dudas que eran charlas tanto para un público especializado, como para el público en general.

Entonces por eso muchas veces yo resalto las conferencias y no sé si en estas salas de conferencia proyectarían ahí. Porque mi papá recorría, se iba a los pueblitos, ahí habían las casas comunales, las casas del pueblo que viene con la socialdemocracia, que se instalan estos programas, iglesias, escuelas, lugares... inclusive parques de diversiones, era como un show, se presentaba un cantante, un cómico y Rolf Blomberg más o menos (Marcela Blomberg, 4/07/2016, Archivo Blomberg).

Sin lugar a dudas que Blomberg en esta primera época, no pertenecía a los círculos académicos, sino que estaba ligado al espectáculo de entretenimiento. Sus películas entonces tienen el tono anecdótico y chistoso (“chusco” me dice Marcela en la entrevista), para el público general. Blomberg actuaba como reportero, como aventurero, como explorador y como difusor de conocimientos “exóticos”. El *leitmotiv* de Blomberg y su estrategia de venta al público, era el descubrimiento y así es como lo explica Christian León: “Como para los grandes exploradores del momento, para el naturalista sueco, el trabajo de documentación fue una manera de objetivar sus viajes guiados por el prurito del descubrimiento” (León 2010, 120). Junto con las conferencias y las realizaciones audiovisuales, Blomberg escribía notas en revistas y publicaba libros con sus experiencias. Por lo tanto la producción de conocimiento era en función de los medios masivos. Como gran parte de la producción del cine etnográfico, su función era educar, entretener y dar a conocer “pueblos lejanos” a la población. Este fue un plan político de Suecia que en la época de entre-guerras (y luego en la Segunda Guerra Mundial) se dedicó a promocionar este tipo de programas,

Suecia mantuvo una posición neutral durante la Segunda Guerra Mundial y ejerció un estricto control sobre la producción documental para evitar el abordaje de temáticas que pudieran afectar algunas de las partes beligerantes. Por ello, se estimuló la producción de documentales sobre la vida natural en Suecia o la vida de los pueblos lejanos considerados “primitivos”. Como sucedía en el resto de Europa, al guerra desató una crisis moral y la consecuente necesidad mirar hacia otro lado. Las culturas no occidentales cobraron un nuevo interés en tanto imaginario de la humanidad al margen de la hecatombe de la historia (León 2010, 122).

Para sintetizar, a partir de entender a las películas como objetos y a Blomberg como un actor polifacético inmerso en diferentes redes de conocimiento, el componente más importante en la circulación de las películas de Blomberg era la masividad. Todos conocían sus películas y al realizador de las mismas. Sus productos audiovisuales tenían la intención de educar y divertir. A principios del Siglo XX podríamos decir que los trabajos de Blomberg siguen la línea “artística” de los hermanos Lumière, Flaherty y Curtis, entendiendo a la etnografía como espectáculo. Por lo tanto me pregunto ¿Cómo fue el cambio de espectáculo masivo a material de archivo? Eso lo veremos en el siguiente apartado.

5. Circulación de las películas en la actualidad: Trabajo de archivo, trabajo de campo

Entiendo al Archivo Blomberg como mi sitio de trabajo de campo. Allí fue donde realicé mi investigación, hice las entrevistas e indagué documentos. Como bien cita Trudy Smith³⁴ a Joanna Scherer, se trata de estudiar los “mundos olvidados” en función de nuevas áreas de investigación.

El uso de colecciones de archivos históricos para producir conocimiento sobre la cultura se encuentra tanto en la antropología visual como en el arte. En la práctica de la antropología visual, repensando la fotografía histórica y las colecciones de cine ha dado como resultado el descubrimiento de lo que Joanna C. Scherer llama "mundos olvidados" [1995: 201] que " cuando se analiza de forma sistemática puede crear nuevas áreas de investigación " [ibid.] (Smith 2007, 182 -traducción mía-).

³⁴ Artista y antropóloga estadounidense

Lo que me ha permitido el trabajo en el archivo es estudiar la etnograficidad de las películas, y esto se constituye como un nuevo área de investigación. En Antropología, según David Zeitlyn (2012), hay una larga tradición de trabajos con archivos con el fin de verlos como instrumentos hegemónicos (Foucault 2014 [1977]) que han ayudado a entender el colonialismo. Sin embargo, mi pregunta de investigación sobre la etnograficidad de las películas no toma al colonialismo como punto de llegada, sino de partida, ya que entiendo al cine etnográfico como consecuencia de la relación colonial (Guarini 1985; Griffiths 1995; Mac Dougall 2006; Rony 1995; Russell 2010). Esto lo he explicado en el capítulo 1, al detenerme en la historia del cine etnográfico. El uso que hago del archivo, más que a los temas de investigación, se adapta al método que han tomado históricamente los estudios etnográficos sobre archivos,

Las estrategias propuestas para trabajar con colecciones históricas en entornos etnográficos pueden variar de análisis de fotografías como textos culturales (*reveladas a través de seguimiento de la producción, circulación y consumo del objeto*), al análisis de fotografías como artefactos (*utilizados como documentos primarios para reconstruir los detalles*), a uso de fotografías en la obtención de información cultural (Scherer lo ha llamado " etnografía memoria " [1995: 207]). Tales usos de material de archivo enfatizan el proceso, como componente del trabajo de campo de la práctica etnográfica. En estos casos, la colección de archivo es el sitio de campo. (Smith 2007, 183 -traducción mía, el subrayado es mío-).

En las cursivas de la cita he marcado los dos usos que le he dado al archivo: el análisis de la producción y circulación por un lado y la reconstrucción de los datos (detalles para Trudy Smith) por el otro. En este capítulo sin embargo me he detenido sólo en la circulación ya que entiendo que la materialidad está en el uso y en los significados que se construyen alrededor de los objetos, en mi caso las películas. El Archivo Blomberg por lo tanto es donde he realizado mi trabajo de campo y como tal voy a reconstruir brevemente su historia para entender en qué contexto circulan hoy las dos películas de Blomberg hoy.

5.1. El campo. Historia del Archivo Blomberg y su actualidad

Luego de la muerte de Rolf Blomberg en 1996, su hija Marcela Blomberg decidió empezar con la idea de armar el archivo en el año 2000. Con la colaboración de Fabián Patinho, María Inés Armesto y Soledad Mora (los dos primeros todavía trabajan en el archivo) comenzaron a clasificar las fotografías que eran más de 30.000. En el 2002, surgió la propuesta de exponer

las fotografías de Blomberg en Los Ángeles, Estados Unidos. Allí fue que Marcela se encontró por primera vez con la mirada de muchas personas que conocían la obra de Blomberg. Al regresar a Quito, Marcela, junto con la directora del Museo de la Ciudad en aquel momento, María Mercedes Jaramillo de Carrión, programan una muestra que durará 10 meses en ese espacio. Allí se diagrama exponer la obra de Rolf Blomberg, Emma Robinson (su segunda esposa) y Araceli Gilbert (su tercera esposa). En la exposición, llamada “El Ecuador de Blomberg y Araceli”, se incluyeron objetos de Blomberg que iban más allá de la fotografía: su brújula, su mochila, su mosquitero, su maleta y su cámara fotográfica. A partir de esta experiencia surgen dos cuestiones: 1) Incorporar los objetos de Blomberg al archivo, y, 2) Iniciar el proceso de constitución del archivo autónomo a cualquier institución.

En este proceso [el de la Muestra en el Museo de la Ciudad] yo conocí mucha gente; y yo creo que me gustó mucho el trabajo y sentí que a final entregar a una institución es un poco enterrar su obra y que podía ser interesante trabajarla yo. (Marcela Blomberg, 4/07/16, Archivo Blomberg).

Por lo tanto en el año 2003, el Archivo Blomberg se constituye en una Fundación Cultural sin fines de lucro, con estatus jurídico. De este modo se promueven numerosos proyectos de exhibición de las obras en Blomberg en distintos lugares del país: Sarayaku, con la comunidad Shuar, Jaramijó, Ambato y Otavalo. Luego de pasar físicamente por dos lugares, el Archivo Blomberg se establece en Whympner N29-45 y Noboa Caamaño, Quito, donde se encuentra en la actualidad.

Hoy en día el Archivo Blomberg cuenta con 36 películas realizadas por Rolf Blomberg, aproximadamente 35.000 fotos, 20 libros publicados por el mismo autor, 300 libros de otros autores, 6 cuadernos de artículos de revistas, 200 revistas completas, 6 cuadernos de campo, 8 agendas, 500 cartas, 150 dibujos e historietas, 10 telegramas y algunos mapas. Sin embargo todo el material sólo puede ser consultado en el archivo y está prohibido sacarlo de allí. Para obtener una copia de una película o de una fotografía, el visitante debe pagar, por lo tanto el material no es de libre circulación. Este dato es importante como veremos en el siguiente apartado.

5.2. Las películas- objeto en el archivo

Para analizar la circulación actual de las películas en función de la etnograficidad de las mismas, me pregunto ¿Que estén en un archivo las hace etnográficas? Y las preguntas que se desprenden son: ¿Cómo las películas llegaron al archivo? ¿Cuál es la intención del archivo? ¿Cuáles son los objetos que rodean a las películas y que dialogan etnográficamente con las mismas? ¿Cómo son los circuitos y quiénes consultan el archivo?

Como señalaba en la historia del Archivo, en el año 2003 se constituye como fundación cultural. Marcela Blomberg me señala en la entrevista que en ese momento todavía faltaban los documentales del padre y por lo tanto inicia gestiones con la SVT (televisión pública sueca que tenía los derechos de las películas en ese momento). De este modo me lo cuenta,

Antes de eso lo que faltaba del archivo, que mi padre no tenía, eran sus documentales. Entonces se tomó contacto con la tv sueca y ahí había un amigo de mi padre, Lassen Nilsson que ya estaba por jubilarse, que tuvo la gentileza de en las horas del almuerzo ir a los archivos, y él mismo me grababa en Betamax; y me mandó sin costo alguno como material de consulta todos los documentales de Blomberg. Eso hizo que por primera vez en Ecuador puedan visualizarse esos documentales (Marcela Blomberg, 4/07/16, Archivo Blomberg).

Por lo tanto, en este traspaso entre Suecia y Ecuador podríamos decir que se transformaron: 1) De programa de entretenimiento televisivo a programa televisivo archivado en Suecia. 2) De programa televisivo archivado a película etnográfica doméstica. El traspaso de un archivo a otro, hizo que las películas fueran puestas en un nuevo contexto de circulación. Mientras que en Suecia estaban olvidadas y si consultamos el archivo online de la SVT ni siquiera aparecen, en Ecuador se vuelven a poner “en vida”, pero la vida que adquieren a partir del año 2003 en Quito es una “vida doméstica”. Con “vida doméstica” me refiero a que las películas sólo circulan *dentro* del archivo, como espacio físico. Las películas tienen la prohibición de salir de allí, según Marcela, por pedido expreso de la SVT. Todos los derechos de las películas los tiene la televisión sueca, y Marcela me cuenta que ha ido a pedir las a Suecia presentándose como hija de Rolf Blomberg y fundadora del Archivo Blomberg, pero que allí están los contratos firmados por el mismo Rolf Blomberg que cede los derechos. Esto es lo que hace que las películas no puedan salir del pequeño cuarto del archivo. Sin embargo, en

ocasiones, los filmes pueden escaparse del archivo, como las muestras que han hecho en Sarayaku, Otavalo, Jaramijó y Ambato, pero deben hacerlo acompañados de sus “padres”: el personal del archivo. Por lo tanto a las películas hoy en día sólo se pueden acceder si el visitante va al archivo a verlas allí. Hay una forma de que las películas puedan salir en manos de los visitantes y es mandar una carta en inglés a la SVT con el motivo por el cual las requieres y ellos te asignan la autorización. Luego hay que pagar al Archivo Blomberg por ellas. De este modo fue cómo las pude conseguir como material para mi investigación. Así es que han pasado del entretenimiento a los estudios académicos (como el mío o como otros investigadores que consultan el archivo) y de la masividad (público) a la restricción (privado).

“¿Quiénes son los que consultan el Archivo?” le pregunto a Marcela en las entrevistas. Ella me responde mayoritariamente investigadores (estudiantes de Maestrías, antropólogos, arquitectos, biólogos, geólogos, entre otros). También hay cineastas que han hecho filmes con el material del Archivo, por ejemplo la película “El secreto de la luz” (2014) de Rafael Barriga y “The Galápagos Affair: Satan Came to Eden” (2013) de Dayna Goldfine y Dan Geller³⁵. Algunos artistas han tomado la obra de Blomberg para intervenirla y resignificarla. También han habido grupos indígenas que han consultado el Archivo, como jóvenes cofanes que bajo un proyecto antropológico, estuvieron mirando el material de Blomberg. Por último, existen aficionados que se interesan por la obra y que la consultan por mera curiosidad. Pero me sigo preguntando ¿El limitado acceso a las películas es lo que las hace etnográficas?

La intención del archivo es “preservar, guardar, para que esté bien tenido” me dice Marcela, y parte de esta conservación es la circulación “doméstica” del material. Si bien la idea original de Blomberg no era la de formar un archivo con sus producciones, a partir de la apropiación de Marcela los materiales pasan a formar un *corpus* que rescata las “culturas en extinción”. En este sentido se asemeja a los primeros momentos del cine etnográfico, con Haddon, Boas y Mead como explicaba, que tenían la misma intención. Las películas etnográficas eran hechas en función del archivo pero también eran etnográficas *por formar parte de un archivo etnográfico*. En este sentido vemos lo mismo en el Archivo Blomberg: El valor del archivo pasa por la conservación, y ese resguardo se transforma en prácticas restrictivas de circulación. Entender las películas dentro de este contexto de restricción forma parte del

³⁵ Estas películas retoman una mirada “romántica” y “paternalista” de Blomberg en Ecuador. No se problematiza la llegada de estos extranjeros a Ecuador, sino que por el contrario, se los descontextualiza. En “El secreto de la luz”, el argumento principal es descubrir el trabajo de Blomberg como un pionero en cuanto al uso de la cámara para la formación de identidades nacionales.

concepto etnográfico clásico, como lo he explicado en profundidad en el capítulo 1 en el apartado del paradigma mimético.

Otro de los componentes de la etnograficidad de las películas es la relación que las películas tienen con los objetos del archivo. Como decía, en el Archivo además de las películas, encontramos fotos, libros, artículos, agendas, cuadernos de campo, cartas, dibujos e historietas de Blomberg. La idea que intenta crear el Archivo Blomberg a través de todos estos soportes es la de un hombre polifacético: aventurero, arriesgado y novedoso por un lado, pero estudioso, inteligente, académico y científico, por otro. Cuando le pregunto a Marcela cómo hizo la selección de objetos para tener en el archivo me dice,

Está muy confuso ahorita. Mi papá todo lo que tenían que ver con la temática de Indonesia, Llanganates, Galápagos, yo me quedé con algunos libros bonitos de fotografía. Pero también los antiguos, los que se relacionaban con la Baronesa Wagner, son libros especiales. De Llanganates hay unos libros muy buenos también, esos son todos libros de él. Busqué otro tema que él era muy curioso y le gustaba y que tenía mucho en su biblioteca era del Mounstro del Lago de Ness, del Yeti de todos estos... el abominable Hombre de las Nieves... Entre sus expectativas creo que estaba algún día ir y descubrir esto, pero encontró el sapo más grande del mundo... entonces yo traté de agarrar las cosas que fueran pertinentes, fotografías de Llanganates, Galápagos, Indonesia, de tenerlas aquí, en el archivo. (...) Por ejemplo mi padre tenía muchos amigos, los intelectuales del grupo. Entonces hay muchos libros de buenos autores suecos que están dedicados a él. Esos los he guardado yo, algo se llevó mi hermano pero ¿Qué hago con eso? Antes mi papá estaba en el club del libro que le publicaban los libros una vez al año y el dueño del club del libro admiraba mucho a mi papá, entonces le mandaba los paquetes al Ecuador. Ahí hay mucho de novela rosa, mucho de cocina, entonces esos los he despachado bastante al grupo de las damas escandinavas. El diario de la princesa... esos que no son tan pertinentes al archivo, o a las fotos, o a los viajes... (Marcela Blomberg, 4/07/16, Archivo Blomberg).

De este fragmento del diálogo con Marcela deducimos que los libros pertinentes para la construcción de Rolf Blomberg como investigador son los de los viajes. Los libros que “no son tan pertinentes” son las novelas rosas, los de cocina y demás publicaciones que no tienen que ver con su vida de aventuras. Además, en el Archivo Blomberg, hay muchos objetos que Rolf tenía en su casa, como una mesa, un escritorio y una serie de objetos arqueológicos que están sobre la biblioteca. El espacio físico del Archivo es muy reducido, las personas circulan entre los escritorios en pequeños pasillos rodeados de objetos y cajas. Para describir la

ubicación de las películas en el archivo, vemos que están como material digital en una computadora, la computadora se encuentra frente a una biblioteca donde están todos los libros de Blomberg y de otros autores (generalmente naturalistas, exploradores e investigadores) y sobre la biblioteca están los objetos arqueológicos que le pertenecían. En la pared que está en frente, vemos fotografías de Blomberg en blanco y negro, caricaturas y dibujos, algunas de Quito, otras de la Amazonía y otras de Guayaquil. En el suelo vemos la maleta original de Blomberg (con la inscripción “Blomberg”) y unas cajas con materiales como recortes de revistas y cartas. Del otro lado del Archivo está el escritorio de Marcela, con la bandera sueca al costado del mismo. Si miramos de frente, a la izquierda del escritorio, vemos otra biblioteca, con una gran cantidad de compartimentos, donde se encuentran los negativos de las fotos clasificados por lugar. Muchos de los carteles indicadores están escritos por el mismo Blomberg. Que estén ordenadas las fotos por el lugar no es un dato menor ya que muchos archivos de exploradores y etnológicos están clasificados de esta manera. En síntesis, el orden en función de la diversidad de lugares, construye la idea del viajero y explorador, pero también del investigador y científico. Por lo tanto, los objetos como las fotografías, las piezas arqueológicas, la maleta, las bibliotecas y los libros que rodean a las películas les dan el carácter de etnográficas a las mismas. Por un lado, si Blomberg es considerado etnógrafo, sus películas son etnográficas, bajo la primera definición “cientificista” de cine etnográfico. Por otro lado, Blomberg trabaja con problemáticas antropológicas e intenta dar explicaciones holísticas de las culturas, a partir de su trabajo de campo. Las fotos, los libros y las películas dan cuenta de sus interpretaciones de los grupos indígenas donde estuvo. Por lo tanto esto lo asocia a la definición de *cine documental etnográfico* que proponía Ardèvol.

6. Conclusiones

En la primera parte de este capítulo he desarrollado un análisis sobre el método empleado en cada una de las objetivos de mi investigación. Por cada capítulo he desplegado una combinación de técnicas que me permiten abordar el proceso de producción, el modo de representación y la circulación de las dos películas realizadas por Rolf Blomberg. En la segunda parte de este capítulo me he detenido en la circulación de las películas entendidas a partir de la su relación entre la materialidad de las mismas y los significados que las rodeaban. Como hemos visto, estudiar la etnograficidad de los productos audiovisuales conlleva no sólo analizar lo representacional, sino las relaciones con los objetos que las rodean y los

significados que le otorgan los que cuidan de ellas. Se trata de encontrar las relaciones entre el proceso de producción, el modo de representación y la circulación de los filmes y de este modo establecer diálogos entre lo representacional y lo material. Veíamos que los objetos que forman parte del Archivo Blomberg (como los libros de aventureros, las piezas arqueológicas, las fotografías, entre otras cosas) y que rodean a las películas, hacen que las mismas adquieran un valor etnográfico y por lo tanto su realizador el carácter de etnógrafo. Este valor etnográfico está dado por su materialidad ya que como objetos que circulan adquieren diferentes significados a partir del uso de los mismos.

Rolf Blomberg no producía sus películas para círculos cerrados de académicos. Sus filmaciones eran transmitidas por la televisión pública sueca para el público en general, por lo que no eran vistas en Ecuador. Rolf Blomberg tampoco era antropólogo, ni había desarrollado un método sistemático para la construcción de los datos (como veremos en el capítulo 3). A pesar de haber permanecido un largo tiempo en el campo y haber establecido una relación en parte empática con los sujetos, sus relatos no constituyen una investigación sistematizada, con una metodología clara, ni con una teoría explícita. Aproximadamente 70 años después de sus primeras películas en Ecuador, la puesta en valor de su obra por parte de su hija Marcela transforma estas nociones. Hoy en día sus películas circulan prácticamente sólo en el Archivo y las consultan mayormente académicos. Por lo tanto, es importante recalcar que su legado como etnógrafo es una construcción del Archivo. Pero, como veíamos, no sólo el Archivo Blomberg lo ve como explorador- etnógrafo a Blomberg, sino que esta construcción venía desde principios de la época de producción de los filmes. La editorial Gebers que publicaba sus libros en Suecia también intentaba desarrollar esta imagen. Lo mismo sucedía con la SF (televisión pública sueca), que producía sus películas. Por lo tanto el *objeto* es el mismo, pero envuelto en distintos discursos disciplinares que lo constituyen como “etnográfico” o “artístico”, entendiendo a estos dos campos como ontológicamente separados. Por lo tanto las películas de Blomberg han atravesado las dos formas de entender el cine etnográfico: por un lado películas no producidas por antropólogos, de distribución masiva y sin una investigación académica. Bajo esta definición Blomberg se alinea con los hermanos Lumière, Curtis y Flaherty. Por otro lado, si entendemos al cine etnográfico como películas producidas por antropólogos, para antropólogos, bajo investigaciones sistemáticas, nos acercaríamos a la definición que el Archivo Blomberg intenta dar.

Capítulo 3

Contexto de producción y el proceso de realización de las películas

1. Amazonía. Las ideas de la época y las representaciones en la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936).

Fue en Panamá mi primer viaje a Sudamérica. Junto con una pasajera femenina, yo caminaba por las calles de esta ciudad caliente y miraba cantidades de cosas hermosas que se ofrecían. De pronto mi acompañante paró en una vitrina de una tienda de curiosidades y antigüedades, me cogió fuertemente del brazo y me dijo: “¡Uy qué horrible! ¿Qué será?” Era la primera vez en mi vida que veía una tzanza. Antiguos trabajos valiosos en plata, pequeños elefantes de marfil, cerámica indígena original o réplicas, cuadros hechos de alas de mariposas, pieles de culebra con hermosos diseños y entre una gran cantidad de cosas había una pequeña cabeza reducida de un indígena. Una cabeza humana verdadera. Era más grande que un puño, tenía pelo largo negro, piel negra y la boca estaba cocida por unos hilos. Se veía irreal en la luz del Sol.

Entramos y yo le pregunté al dueño de la tienda, a un hindú muy simpático, de dónde venía este trofeo tan valioso. "Del Ecuador" me contestó, "de los jíbaros, los cazadores de cabezas si es que ha oído hablar de ellos". -"¿Y qué cuesta de la cabeza?". -"250 dólares". -"¿No es un poquito caro?".- "¿Caro? 250 dólares por una original cabeza humana? No... trate usted de conseguir una para ver cuán fácil es. Los indígenas jíbaros no son para jugar y tampoco las autoridades ecuatorianas, está severamente prohibido el sacar tzanzas del Ecuador". Con una sonrisa en su cara oscura él continuó:- "Es mala propaganda señor, los ecuatorianos cuidan mucho a los extranjeros y no quieren que ellos piensen que todos los ecuatorianos son cazadores de cabezas. Pero entre confianza tampoco son mucho mejores".- "¿Puedo ver más de cerca esa tzanza?" pregunté yo, y el hindú me dio la cabeza.

Ahí estaba yo, con una cabeza humana cortada en mi mano. Estaba muy bien preparada, cada pelito de la mejilla todavía estaba ahí. Tengo que reconocer que me sentí un poco asustado. -"Y mire aquí" dijo el vendedor totalmente sin sentimientos, casi alegre. -"Maravilloso, huevos de piojos, auténticos". Él separó el pelo y mostró unas largas filas de pequeñas liendres en el cuero cabelludo. "Sólo por eso vale 50 dólares más ¿No es cierto?".- "Uy no, vámonos dijo mi pequeña acompañante" y me sacó de la tienda. Pero adentro mío se despertó el interés por estos

indígenas jíbaros, y yo me prometí que algún día iba a poder verlos con mis propios ojos (Blomberg 1938, 1 –traducción Marcela Blomberg-).

La primera pregunta que me surge en la investigación del proceso de producción de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) es ¿Por qué Blomberg eligió filmar a los Jíbaros? ¿Por qué le llamó tanto la atención? Y por lo tanto la siguiente es ¿Cuáles eran las ideas sobre los Jíbaros que circulaban en la época? Su anécdota de la cabeza reducida comprada al Hindú en Panamá le ha funcionado como disparador para su viaje, pero existía en esa época (y existe en la actualidad) toda una serie de conceptos que rodeaban a los Jíbaros (hoy, Shuar). Estas ideas circulantes tenían que ver con los proyectos políticos tanto de Ecuador como de los países de donde venían los extranjeros. A Ecuador le era funcional reconocer a los Jíbaros, poblar la Amazonia con ciudadanos ecuatorianos, debido a que el territorio estaba en conflicto con Perú. La frontera interna, ese territorio que era desconocido para los centros de poder ecuatorianos, ahora tomaba protagonismo,

Por su aislamiento, el Oriente se consideró, tradicionalmente, como un territorio desconocido y habitado por «salvajes» que delimitaba las fronteras internas del Ecuador. Diversos proyectos políticos plantearon superar esta situación y lograr la incorporación del área a la dinámica general de la nación. Esta tarea comenzó a considerarse como una causa patriótica desde mediados del Siglo XIX y fue tomando mayor protagonismo conforme se produjo la maduración de los proyectos de consolidación nacional, en relación directa con la agudización de los enfrentamientos internacionales por el control territorial de la Amazonía, hasta llegar a adoptar una posición prioritaria en la política nacional, en la retórica nacionalista y en los imaginarios nacionales a inicios del Siglo XX (Esvertit Cobes 2001, 557).

En la política nacional, entonces, figuraba a principios del Siglo XX el territorio de la Amazonia como prioritario. Sin embargo, los pueblos que allí habitaban siempre fueron vistos como una masa indistinguida de “salvajes” sin control. Pero, como afirma Anne-Christine Taylor, dentro de esa masa “amorfa” de “salvajes” que poblaban el Oriente, hubieron unos que siempre llamaron la atención y se los reconocía por sus particularidades: ellos eran los Jíbaros. Desde las crónicas de los exploradores anteriores al Siglo XIX aparecen los Jíbaros diferenciados por su “desorganización”,

La sociedad Jívara encarnaba el escándalo de una civilidad desprovista de un principio inteligible de unidad. Esta es sin duda la razón por la cual esta sociedad surgió como categoría específica en la reflexión sociopolítica de tradición hispana (Taylor 1994, 79).

Los “salvajes” que habitaban esta tierra desconocida tenían una imagen construida desde hacía mucho tiempo. Desde el punto de vista occidental, la representación histórica de los Jíbaros siempre se ha caracterizado por su alto nivel de conflictividad y por su “desorganización” interna; desde el punto de vista indígena, se traduce en resistencia.

Así mismo, el imaginario republicano adoptó las narraciones presentes en la historiografía colonial relativas a la destrucción de los gobiernos coloniales del Oriente a causa de las rebeliones de los indígenas, entre las que fueron especialmente rememoradas la rebelión de Quijos en 1578 y la de Macas en 1599. El énfasis que se puso en estos episodios de resistencia marcó el estereotipo de ferocidad propia de las poblaciones autóctonas en el imaginario nacional, que se presentó como uno de los principales obstáculos para la incorporación del Oriente (Esvertit Cobes 2001, 543).

Blomberg, en su libro, rescata estos hechos violentos pero les otorga una explicación. La imagen ambigua de “violentos pero resistentes” se ve plasmada en su obra.

A pesar de todo ha habido oportunidades donde las diferentes ramas de los cazadores de cabezas han estado en condiciones de superar esta mala imagen que los ha mantenido separados y poder unirse a través de un enemigo común. Éste ha sido el hombre blanco que muchas veces ha amenazado la libertad del pueblo Jíbaro. Pues el día que los blancos y los jíbaros tomaron contacto, se han producido constantes enfrentamientos.

El primer gran ataque hacia los blancos que entraba se realizó en el año 1599 cuando 20.000 indígenas atacaron tres ciudades. Logroño, Mendoza y Sevilla de Oro que se había construido adentro de la selva en una zona rica en oro en la parte superior del río Santiago. Los indígenas jíbaros quemaron las ciudades, mataron a miles de blancos y cogieron a cantidades de niños y jóvenes mujeres como cautivas. Desde entonces siempre ha habido nuevos ataques y no son pocos los blancos que han perdido su cabeza (Blomberg 1938, 10 –traducción Marcela Blomberg-).

La representación de los “salvajes” como “feroces” aparece como carta de presentación de los indígenas en la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y responden, en parte, al estereotipo que marcaba Esvertit Cobes. Desde el discurso de Blomberg en off se lo puede identificar claramente:

Figura 3.1. Jíbaro sonriendo a la cámara



Fuente: Fotograma capturado de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), Rolf Blomberg.

Este es su aspecto: guapos y bien presentados y decorados en la cara y siempre de buen humor. Aunque sonríen a la cámara tienen fama de ser crueles por su espantosa costumbre de cortar la cabeza de las personas. Cogen la cabeza y en un complejo procedimiento la reducen hasta este tamaño. El jíbaro cree que obtiene la fuerza de su enemigo al poseer la cabeza. Y para que no pueda maldecirlo ni murmurar maleficios, le cosen la boca. El que más cabezas ha cortado, tiene el más alto rango social. Pocos blancos han visitado a los reductores de cabezas pero esto no impidió que consiguieran armas, camisas y pantalones y otros presentes de la civilización. Pero no siempre han intercambiado estos objetos. Henry nos contó sobre un comerciante quien además de perder sus mercancías también perdió su cabeza³⁶ (Blomberg 1936, Min: 4:24- 5:40)

³⁶ Para un análisis más detallado de cómo se relaciona lo visual con lo sonoro y la idea que intenta construir el realizador, ir al capítulo 4.

Sin embargo, el estereotipo de los indígenas no es lineal y el realizador construye, como veremos, una imagen “ambigua” de los indígenas. En la película de Blomberg, la reducción de cabezas se muestra como el elemento central de la sociedad jíbara y es el primer componente en el que focaliza el realizador para describirlos. El argumento de Blomberg por un lado es que los conceptos de “violencia” y “salvajismo” están relacionados con las cabezas reducidas. Esa es la “fama que tienen” y Blomberg, en una caracterización ambigua, lo sostiene y lo rechaza. Pienso al ver la película que hay un intento de “desfetichización” de las cabezas reducidas, al proponer contextualizar estos objetos. Por lo tanto el realizador hace un intento de “des-exotización” de los Jíbaros, rompiendo con la imagen “violenta” y “salvaje”. El autor intenta explicar cómo se originan y cuáles son los valores sociales que envuelven a estos objetos tan llamativos. Desde la imagen, los indígenas se ríen a carcajadas, dando cuenta de una situación que no se corresponde con lo “violento” de la “fama” que tienen (ver figura 3.1, fotograma de la película).

Esta construcción de la alteridad desde la ambigüedad responde a las propias concepciones que traían los exploradores,

La visión del Indio fue siempre un reflejo de la propia identidad de los imagineros tanto europeos como blanco-mestizos, sean estos los Iluministas franceses, los criollos de la independencia o los etnógrafos contemporáneos. Es esa doble construcción de identidad a través de la constitución de la diferencia la que siempre estuvo plagada de ambigüedades (Muratorio 1994, 16).

Siguiendo esta idea de imagen ambigua, las imágenes que creaban los exploradores las podemos ver en tres niveles como lo explica Fitzell,

En su afán de lograr una representación precisa de su experiencia, los viajeros hicieron verdaderos juegos de malabares con objetivos que eran, en última instancia, contradictorios. Adoptaron, por una parte, la posición del realismo científico, como embajadores del progreso europeo. Por otra, tomaron el punto de vista de aficionados al exotismo y a lo pintoresco, dando cuenta de la aventura de viajar por Ecuador para beneficio de los lectores europeos. Desde un tercer nivel de análisis, vemos que los viajeros articularon esas tres imágenes en una variedad de

formas para construir argumentos ideológicos que explicasen la condición de la población indígena tal como ellos la observaron (Fitzell 1994, 28).

Los tres niveles de análisis de Fitzell los voy a utilizar más adelante en el análisis del proceso de producción de la película. La representación de los Jíbaros también puede aparecer como “ambivalente” y creo que se asemeja a las definiciones de Muratorio y Fitzell. Stuart Hall (2013 [1997]) se refiere a la construcción de la diferencia en la representación de las fotografías modernas, pero como veremos, también se puede aplicar a la película de Blomberg. Hall define a la imagen como ambivalente de la siguiente forma,

Puede ser positiva o negativa. Es necesaria tanto para la producción de significado, la formación de lenguaje y cultura, para identidades sociales y un sentido subjetivo del sí mismo como sujeto sexuado; y al mismo tiempo, es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos negativos, de hendidura, hostilidad y agresión hacia el “Otro” (Hall 1997. En: Vargas 2013, 115).

La ambigüedad y la ambivalencia en la construcción de la imagen de los Jíbaros se desarrolla en toda la película. Me refiero a valores que adopta la imagen que construye Blomberg que pueden ser consideradas como contradictorias, pero que en mi análisis los observo como complementarios. Por un lado son “salvajes” y “violentos”, mientras que por el otro tienen destrezas técnicas que sólo ellos pueden tener y son moralmente buenos. Sin embargo la representación de los Jíbaros no era la misma en América y en Europa. Creo que el imaginario de los europeos que describe Anne Christine Taylor se aproxima muy bien a la imagen que construye Blomberg sobre los Jíbaros,

Tal como lo hemos visto, el Jíbaro europeo se caracteriza esencialmente por la conjunción inquietante de un saber técnico (anatómico-farmacéutico) altamente sofisticado y de una primitividad y barbarie moral extremas. Parece, por tanto, no tener mucha relación con el Jíbaro sudamericano, cuya notoriedad se fundamenta en otras particularidades completamente distintas: la decapitación como tal realmente no impresionaba a los españoles, y las técnicas de reducción de las cabezas-trofeos eran perfectamente conocidas para ellos desde el Siglo XVII y posiblemente antes, ya que el jesuita Figueroa las describe con precisión y sin emoción en su relación sobre la misión de Maynas (1904). La preparación de las *tsantsa* era considerada por los misioneros y colonos españoles más bien como una vulgar cocina salvaje que como un fascinante misterio científico (Taylor 1994, 89).

La *tsansa* es el objeto extraño que les llama la atención a los europeos y es el disparador de la película. Durante el Siglo XIX tenían un gran interés por el proceso de producción de estas pequeñas cabezas, y desde la ciencia positivista buscaban explicaciones.

La fiebre de las *tsantsa* (nombre indígena para designar las cabezas reducidas) aparece repentinamente en 1860. Un primer trofeo es llevado a Europa por un español desconocido, luego un sabio italiano presenta otro, "encontrado" según dice, en un raptó de lirismo virgiliano, "dentro de un pequeño templo a orillas del Pastaza". Estos despojos se envían al antropólogo inglés Bollaert, para someterlos a un juicio de experto. El científico solicita información complementaria a Ecuador. En esa misma época se exhibe una tercera cabeza -donada por el Embajador del Perú a la sociedad de Antropología de París- ante un panel de eminentes eruditos, entre ellos Broca y Quattrefages. En el curso de una sesión memorable, estos sabios se preguntan sobre la naturaleza de los procesos técnicos empleados para reducir las cabezas, ya que el representante peruano es fastidiosamente impreciso al respecto. El Señor Doctor Lorente... nos habla de esta operación de una manera muy vaga: cree que los Indios hacen huecos en la arena de esos lares donde entierran los cadáveres durante algún tiempo ... " (Maiz Moreno 1862:185-187). Bollaert, dando fe a las informaciones recibidas desde Ecuador, publica en Inglaterra en 1863 varios artículos que tendrán una gran resonancia (Taylor 1994, 82).

Según la misma autora, la "fiebre de la *tsansa*" hizo que se aumentara notablemente la cacería de cabezas y la exportación de éstas a Europa. El gobierno ecuatoriano tuvo que prohibir la comercialización de las mismas hacia fines del Siglo XIX y el mercado se abrió a todo tipo de cabezas reducidas: ahora se incluían en el negocio hombres blancos y animales. También en Europa comenzaron a producirlas y por lo tanto Blomberg, en el libro, tomó nota de ellas,

Especialmente alrededor del río Zamora que es un afluente del río Santiago, empezó de una verdadera industria de *tzantzas* y los individuos sin conciencia alentaban a los indígenas a cometer estos terribles actos. Cada vez más regresaban de la caza desde la selva con docenas de trofeos en su equipaje y cuando ya no hubo más el mercado para ellos en el Ecuador empezaron a acercarse a los grandes barcos que llegaban a Guayaquil. Los negocios eran excelentes y por qué no adelantar un poco más el negocio, pensó uno de los traficantes de cabezas humanas. Con un poquito de habilidad cualquiera puede hacer una *tzantza*.

Entonces, también empezaron los civilizados, en este caso los individuos cristianos, con menos valores morales a hacer su competencia con los indígenas jibaros. No necesitaban matar a las

personas para hacer las tzantzas, ya que sacaban la cabeza de amigos y parientes que habían muerto, hombres, mujeres y niños y prontamente uno podría obtener una tzantza con barba de un mestizo así como de un pelilargo real o una verdadera de un jíbaro (Blomberg 1936, 67 – traducción Marcela Blomberg-).

En síntesis, las ideas que circulaban en la época se ven reflejadas en la película. La imagen ambigua que construye Blomberg de los indígenas la podemos pensar como complementaria. La *tsansa* como elemento central de la película no es aleatorio, ya que había un gran interés en Europa por estos objetos. Coincidió finalmente, en parte, con lo que afirma Francois Lasso sobre toda la obra de Blomberg,

... No veo la risa ni tampoco la ira. Como buen europeo Blomberg juega con el equilibrio. Nunca un paisaje es tan paisaje como para ser reproducido en un calendario y nunca la pobreza endémica es vista bajo el rostro de la lástima (Lasso 2005, 7).

La imagen ambigua entonces se puede entender como complementaria y equilibrada también. Sin embargo, creo que Blomberg sigue dándole mayor peso y reforzando la imagen de la ira (violenta) y el salvajismo de los indígenas. Por lo tanto esa imagen “equilibrada” queda desbalanceada. Como he mostrado en este apartado, eran ideas que circulaban en la época y las podemos ver reflejadas en las imágenes del filme.

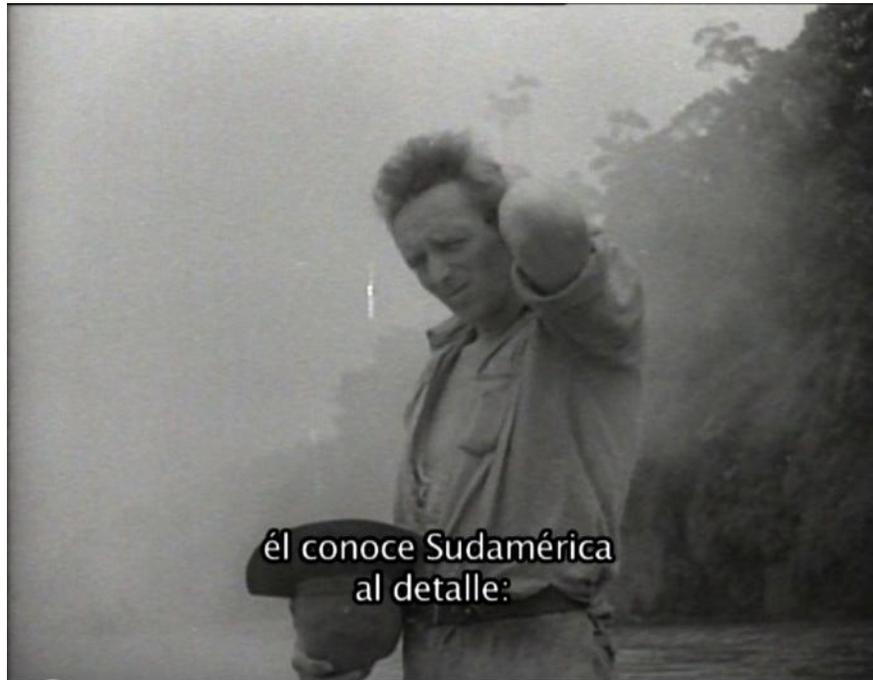
2. El proceso de producción de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936)

A continuación voy a analizar cómo fue realizado el filme, en relación al libro “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938), escrito por Rolf Blomberg y a las fotos inéditas que he encontrado en el archivo. Sin lugar a dudas que hay muchos datos que la narración en la película pasa por alto, pero que a través del trabajo de archivo pude rastrear en los libros y las fotos. Investigar cómo se realizó el filme me permite aplicar la primera categoría de cine etnográfico que había definido en el capítulo 1: por el proceso de producción. En principio voy a hacer un recuento del viaje, para ver cómo lograron llegar hasta la comunidad jíbara. Allí es que aparecen los personajes de Severo Vargas (ecuatoriano) y Henry Nielsen (danés) que son los acompañantes de Blomberg en el viaje. También voy a describir algunos de los

personajes de la comunidad jíbara, como Chumbela y Nautisha. Luego veremos cómo el proceso de producción no responde a una investigación sistemática y el tipo de relación que Blomberg tenía con los indígenas era ambigua.

En principio voy a marcar una serie de sucesos que no están narrados en la película, pero sí se pueden observar en el libro y en las fotos. Blomberg inicia en 1936 su segundo viaje a Guayaquil (ya había estado en 1934) desde Estocolmo, Suecia. Antes de arribar al destino, hace una escala en Panamá y allí despierta su interés por los Jíbaros. Blomberg llega a Ecuador como enviado del *Museo Nacional de Ciencias Naturales* de Suecia, para buscar muestras de flora y fauna en Galápagos. Además, trae consigo una cámara de filmación, financiada por la productora sueca SF. Su llegada a Guayaquil se da en época de carnaval, por lo que Blomberg (un joven de 24 años en ese momento) cuenta en su libro que se siente feliz y a gusto con el lugar. Desde Guayaquil, luego de algunos intentos fallidos, logra llegar a las Islas Galápagos y allí es donde filma su primera película, “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936), que voy a analizar más adelante. Más tarde regresa a Guayaquil para organizar su viaje a la Amazonía. Blomberg ya había acordado en su viaje anterior, que su acompañante a la Amazonia iba a ser Henry Nielsen. Este es el personaje principal de su película y Blomberg lo caracteriza al principio del filme de la siguiente manera (ver figura 2.2, fotograma capturado de la película),

Figura 3.2. Henry Nielsen



Fuente: Fotograma capturado de la película "En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas" (1936), Rolf Blomberg.

En los lugares más extraños del planeta encontramos escandinavos. Aquí está el danés Henry Nielsen, él conoce Sudamérica al detalle: selvas, pampas y los Andes y los ríos del Amazonas (Blomberg 1936, min: 00:29- 00:43).

Sin embargo, en el libro aparece la biografía del danés más detallada: llegó a Buenos Aires en 1927 y allí trabajó como cargador de bolsas en el puerto. Luego se hizo gaucho en las pampas argentinas. Más tarde, cuando el precio de la piel de jaguar estaba en alza, se fue a trabajar a Brasil como cazador de estos animales. Cuando el precio de las pieles bajó, continuó su viaje por Paraguay y allí trabajó como mesero. Un tiempo después se fue al noroeste argentino a ocuparse en los viñedos y a trabajar con la uva. Como el salario era bajo, viajó a Chile a emplearse en la construcción. Hubo una revolución en ese país y ahí fue que viajó a Juan Montalvo, en la selva ecuatoriana, para trabajar en las plantaciones de cacao. Allí encontró "su lugar en el mundo".

Figura 3.3. Severo Vargas



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Siguiendo con los sucesos que no aparecen narrados en la película pero sí en el libro “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938) y en las fotos inéditas encontradas en el archivo, Blomberg se encuentra con el danés en Ambato. Allí diagraman su viaje. Trazan un mapa (que figura en la última página del libro de Blomberg) y compran las cosas necesarias para sobrevivir en la selva e intercambiar con los indígenas. Luego viajan a Baños, allí se quedan unos días y más tarde van en camino a la ciudad de Puyo. Este trayecto lo hacen a pié, por lo que el viaje es extremadamente cansador. En Puyo, Blomberg conoce a Severo Vargas (ver figura 3.3, foto inédita), que es un personaje que aparece en la película acompañando a Nielsen. Si bien no se sabe su nombre en el filme (lo conocemos gracias al libro), es una persona clave dentro del viaje ya que él es a quien contratan para la organización de la travesía. Severo se va a encargar de conseguir a la gente de la tripulación, de armar la canoa,

de preparar la comida, de hacer los contactos con los jíbaros y de asistir en todo lo necesario a los nórdicos.

Luego del jefe policial, el hombre más importante del pueblo era Severo. El se llamaba Severo Vargas, era un indígena, y era el jefe de todos los salvajes del Puyo y parte del río Bobonaza. (...)

Severo también era un viejo amigo de Henry y los dos conocedores de la selva habían hecho muchos viajes, y vivido muchas aventuras juntos. Ahora podía escuchar más de cerca de Severo y sus experiencias. (...)

Nosotros contratamos a Severo por 3 meses. En las condiciones estaba que nos iba a mantener con una canoa, nos iba a proveer con gente para maniobrar la canoa y para transportar nuestro equipaje en la espalda cuando las corrientes impedían el viaje por río (Blomberg 1938, 13 - traducción Marcela Blomberg, 2016).

Luego de estar unos días en Puyo, emprenden el viaje a través del río Pastaza. En la película se muestra que es un viaje directo, donde primero se construye la canoa y luego, a través de peligrosas corrientes del río, llegan a las “tierras de los cazadores de cabezas”, donde visitan a Chumbela, jefe de la comunidad. Sin embargo en el libro y en las fotos la historia es distinta. Los viajeros realizan numerosas paradas, y visitan a distintas casas jíbaras antes de llegar al destino. Muchas de las paradas son a parientes y conocidos de Severo Vargas. Estos altos en el camino servían para proveerse de comida, descansar y conseguir tripulación. No voy a describir cada una de ellas en detalle, pero lo importante es marcar la diferencia del relato en el filme y en el libro. La construcción de narrativas las veremos en el capítulo 4.

Al llegar a la comunidad, aparecen los personajes de Chumbela (ver figura 3.4, captura de pantalla del filme) y Nautisha (ver figura 3.5, foto inédita del Archivo Blomberg³⁷). El primero es reconocido en la narración del filme por su nombre y brevemente por su historia. Así es como lo describe Blomberg con la voz en off, en la película cuando lo presenta,

³⁷ La foto de Nautisha inédita es interesante ya que nos revela en parte el proceso de producción del filme. En el fondo podemos distinguir el trípode de la cámara, la maleta con el nombre de “Rolf Blomberg” y a Henry Nielsen acostado bebiendo chicha.

Chumbela es un viejo caballero, un cazador de cabezas de 75 años, con muchas cabezas en su haber. Tiene cuatro esposas, una de once primaveras, quien lo atiende de la mejor manera (Blomberg 1936, 06:56- 07:04).

Figura 3.4. Chumbela



Fuente: Fotograma capturado de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), Rolf Blomberg.

Mientras que en el libro, la descripción de Chumbela aparece con mayor profundidad de la siguiente forma,

El jefe que se llama Chumbela, vive en la casa más grande y más elegante, es tan buena que tiene paredes en todos los lados. Son palos gruesos de chonta que se han metido profundamente en la tierra, pero también tienen que vivir aquí con una familia grande. Chumbela está felizmente casado, tiene 4 esposas y una gran cantidad de niños, la más joven de sus esposas es una niña joven o una mujer joven de solo 11 años, que fue robada de otra tribu por un sabio y emprendedor súbdito que la ofreció al gran jefe. Ella podría muy bien decirle abuelito a su marido, pero no lo hace. Chumbela tiene 75 años si nosotros calculamos bien, si es que él ha calculado bien, pero tiene una fuerza y el aspecto de un hombre mucho más joven. Él es apreciado en el pueblo como un cazador de cabezas experimentado e inteligente y en su gran cuerpo hay muchas cicatrices de balas y flechas, recuerdos gloriosos de peleas con otros jibaros,

como padre de familia. Chumbela es bueno y alegre él no es ningún déspota y sus 4 esposas no se tienen por qué sentir como ningunas esclavas (Blomberg 1938, 39 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

La descripción en el libro por lo tanto es más profunda y con mayor detalle. Chumbela es el jefe de la comunidad, tiene una personalidad fuerte y respetada, numerosas esposas y es un reconocido cazador de cabezas. La imagen que construye Blomberg de Chumbela responde a la ambigüedad que mencionaba en el anterior apartado: una persona grande, fuerte y violenta, pero también “buena”, amable y alegre. Por un lado responde a la imagen estereotipada que ha construido la sociedad occidental sobre los jíbaros, como hombres (siempre masculinos) poderosos, fornidos y resistentes. Por otro lado, Nautisha, el otro personaje que aparece en las imágenes de la película no es reconocido con su nombre. Sin embargo, en el libro, Blomberg le da importancia ya que es el que los recibe en su casa y es donde se quedan hospedados dentro de la comunidad. El realizador describe a este personaje en el libro del siguiente modo,

Figura 3.5. Nautisha



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

El vecino más cercano a Chumbela es el joven Nautisha. Su choza no es tan buena, no tiene ningunas paredes pero le alcanza muy bien para su pequeña familia que está constituida por su esposa y un niño muy juguetón. Nautisha es el opuesto del viejo jefe Chumbela y nadie puede imaginarse que él una vez llegó con la cabeza de un enemigo como trofeo. Él es un flaquito de 25 años que ríe como una niña y todo su comportamiento es cualquier cosa menos masculino. Él pierde el equilibrio y empieza a reírse luego de solamente 3 copas de chicha, mientras que Chumbela puede tomar grandes cantidades de la buena chicha, sin que uno note ningún cambio en él (Blomberg 1938, 40 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

Nautisha entonces representa lo opuesto a Chumbela y a la imagen que Blomberg esperaría de los Jíbaros. Como decía, el realizador oculta a este personaje en la película ya que no lo nombra, pero sí aparece en imágenes. En el libro Nautisha es uno de los personajes principales, ya que con él van a pescar, a cazar y es quien les enseña muchas cosas. Otro personaje que también participa del filme y que aparece mencionada en el libro, es la esposa de Nautisha. A ella la vemos casi al final de la película, fabricando cerámica (figura 3.6, fotograma de la película), sin embargo no sabemos que es la esposa de Nautisha ni cuál es su nombre. Esto es lo que dice Blomberg en la película,

Figura 3.6. Esposa de Nautisha



Fuente: Fotograma capturado de la película "En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas" (1936), Rolf Blomberg.

Las mujeres son muy laboriosas, trabajan en los campos, cocinan, mascan yuca y elaboran alfarería. Su buen gusto se aprecia en la pintura de esta magnífica cerámica (Blomberg 1936, min:10:13- 10:30).

Después de pasar varias semanas con los Jíbaros, la expedición decide regresar. El viaje es largo y cansador. Sin embargo hay una serie de paradas que están descritas en el libro pero en la película no. Por último regresan a Puyo, luego a Quito y unas semanas después Blomberg vuelve a Suecia, donde publica el libro.

2.1. Investigación sistemática

Con el término “investigación sistemática” me refiero a: la construcción³⁸ de datos etnográficos que sean relevantes para las discusiones antropológicas, a una metodología sistematizada y a una teoría clara. En la película se describen diferentes actividades cotidianas que pueden ser consideradas como “datos etnográficos”. Ellas son: la construcción de la canoa, el significado de la tianza para la comunidad, la presentación del jefe de la tribu Chumbela y los lazos de parentesco que tiene con el resto de las personas, la preparación de la chicha, la caza con cerbatana, la fabricación de cerámica y el cruce de miradas entre los indígenas y los realizadores. Este último punto (el cruce de miradas) tiene que ver con el próximo apartado, ya que se relaciona con la relación que establecieron los realizadores con la comunidad.

Sin embargo, Blomberg construyó más datos etnográficos que no están mencionados en la película. En el libro aparecen descripciones del espacio doméstico, experiencias con medicinas tradicionales (particularmente con el “natema³⁹”), cómo los indígenas educan a sus hijos, qué significaba la risa en la comunidad y cómo era la minga y la música. Estos datos son relevantes para las discusiones antropológicas de la época, ya que los estudios de las comunidades amazónicas recién estaban comenzando. No había investigadores que hayan hecho etnografías sistemáticas hasta el momento en esa zona. El único que cita Blomberg en el libro como antecedente es el trabajo del profesor finlandés Rafael Karsten, que con su

³⁸ No utilizo la palabra “recolección” (que quizás es la más habitual en trabajos antropológicos) ya que sostengo desde mi posición epistemológica que los datos etnográficos se construyen en la relación entre el Nosotros-Otros y no se extraen de la “realidad” *per se*.

³⁹ Tradicionalmente conocida como “ayahuasca”, es una planta alucinógena utilizada por las comunidades amazónicas para tener visiones.

trabajo "The Head Hunters of the Western Amazonas" (1998 [1920]) tomó relevancia mundial. A pesar de que Blomberg no construyó una etnografía sistemática, sus trabajos pueden considerarse antecedentes en el campo.

Con todos estos datos etnográficos quiero rescatar que, a pesar de que no hubo un trabajo sistemático "malinowskiano", Blomberg tenía una "mirada etnográfica" ya que puntualizaba en ciertos aspectos de la cultura que son relevantes para las discusiones antropológicas. A pesar de que no lo nombra explícitamente, el tipo de descripción que hace Blomberg de las actividades, podríamos decir que responden en parte a una escuela teórica funcionalista, donde intenta ver a los indígenas en sus propios términos, haciendo un análisis sincrónico. Por eso es que los personajes casi no tienen historia, ya que busca investigarlos en el momento, para hacer una "etnografía de salvataje". Blomberg entiende que estas culturas se están perdiendo y por lo tanto recolecta imágenes de los indígenas como recolecta muestras de botánica y zoología. Sin embargo su mirada no es lineal, ya que como hemos visto, la imagen que construye de sus sujetos de investigación es ambigua.

Hay dos cuestiones que Blomberg no cumple de la escuela funcionalista: la sistematización del método y las conexiones entre los datos etnográficos. Con el primer punto me refiero a que no hay una metodología coherente y rigurosa. Blomberg no tenía una estructura de investigación que le permitiera desarrollar una metodología con pasos precisos. Su forma de construir los datos era más desde un conocimiento intuitivo y anecdótico. Blomberg no planificó una serie de técnicas en la investigación con el fin de estudiar un fenómeno preciso. Se encargó de ir improvisando entrevistas, observaciones, fotografías y filmaciones para dar cuenta de la totalidad del "sistema social jíbaro" (en términos funcionalistas⁴⁰). Sin embargo, en el tipo de análisis funcionalista que hace Blomberg, la construcción de los datos etnográficos están claros (a pesar de que no haya una sistematicidad en el método) pero las relaciones entre ellos no. Uno de los principios básicos del funcionalismo es que la cultura es entendida como un "todo orgánico" donde cada parte *funciona* en relación a otra. Sin embargo tanto en el libro, como en la película, como en las fotos de Blomberg estas conexiones no están claras. Si vemos etnografías clásicas funcionalistas como las de Malinowski, Radcliffe-Brown o Evans- Pritchard, sus propósitos eran dar cuenta de una serie de sucesos etnográficos, vincularlos entre sí y ver cómo funcionan como sistema social. Al

⁴⁰ Utilizo el término "sistema social" y no "cultura" ya que los funcionalistas consideraban al "todo orgánico" de una sociedad como un sistema, diferenciándose de la escuela norteamericana "culturalista".

hacer análisis más generales y globales de la sociedad Jíbara, como veíamos en el apartado del contexto de producción, Blomberg cae en reduccionismos y esencialismos. Considera a la sociedad Jíbara como violenta, agresiva y salvaje. Sin embargo en el dato etnográfico a menor escala, su construcción es otra y se detiene en detalles innovadores para la época: el cruce de miradas entre occidentales y jíbaros, el significado de la risa y la medicina tradicional, entre otros.

2.2. Tipo de relación con la comunidad

Es un tiempo delicioso que compartimos con los indígenas del Copotaza. El mismo Henry expresa su sorpresa de lo bien que nos han visto en este pequeño caserío y uno podría decir que casi había una amistad entre ellos, entre nosotros y los niños de la naturaleza, los seres de la naturaleza. En una semana teníamos tanta confianza que ya nos movíamos sin miedo por todos lados, y podíamos visitar cualquier casa que queríamos sin tener que hacer la ceremonia de saludación que tomaba tanto tiempo. Luego de catorce días tanto Henry como yo ya nos sentíamos como indígenas, nosotros participábamos en festividades y en el trabajo, nos íbamos de cacería con el nativo y casi nunca nos perdíamos una salida de pesca. En las noches nos divertíamos, hacíamos broma, nos reíamos con nuestros anfitriones, nos pintábamos la cara para demostrar cuan bien nos sentíamos. Henry y Chumbela, tenían un concurso para ver quién podía tomar más chicha.

Por cada día que pasaba teníamos una mejor vista o entendimiento de los cazadores de cabezas y hacíamos tantas observaciones como podíamos. Como no hubo ninguna antipática suspensión tal como el episodio de la filmación, nuestra visita se hizo muy valiosa, muy rica, había mucho que también era nuevo para Henry, y yo por supuesto absorbía todo lo que veía y escuchaba con el mayor de los intereses.

Así como nosotros nos sentíamos a gusto con los indígenas, también estaba claro que ellos nos tenían cierta confianza. Todos los días había pruebas de eso. Muchas veces venían a nosotros con los enfermos y nos pedían que los auxiliemos, les curemos. Henry era un buen médico que había logrado hacer mucha trampa dentro de la rama médica durante sus años en Sudamérica. Algunos se curaban, algunos que tenían malaria se les daba quinina, otros que estaban constipados se les daba algo para aliviarles, generalmente sal inglesa que se le mezclaba con agua. Esta sal, su sabor es todo menos rica y los indígenas que no tenían confianza se rehusaban a probar esta bebida de tan mal sabor. Henry mismo tuvo que probar y demostrar que él seguía

con vida. Cuando luego de eso hizo su efecto ahí si los indígenas la apreciaron mucho (Blomberg 1936, 50-51 –traducción Marela Blomberg-).

La información etnográfica no son sólo los datos en el campo sino el tipo de relación que el antropólogo construye con la comunidad. Por lo tanto, el análisis del proceso de producción del filme también debe implicar el tipo de relación que el investigador tuvo con la gente de la zona estudiada. Varios puntos importantes del proceso de producción del filme puedo extraer del fragmento del libro de Blomberg que cité más arriba: primero, la buena relación que el realizador (en este caso el escritor) sentía con los indígenas; segundo, como consecuencia de la buena relación esto le permitió acceder a las actividades cotidianas como la pesca, la cacería y las festividades; tercero, la cámara de filmar como un elemento de interacción. A continuación voy a desarrollar estos tres puntos.

Figura 3.7. Nielsen y los niños



Fuente: Fotograma capturado de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), Rolf Blomberg.

Figura 3.8. Nielsen y los niños II



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Blomberg es de los pocos fotógrafos extranjeros que se han dado el trabajo de entender. Él permanecía mucho tiempo con los sujetos y ahí conseguía lo que sugería Cartier-Bresson “hacerse invisible”. Blomberg no era una extraño, no había agresión. Eso hacía que pudiera conseguir imágenes con mucha soltura, pues no hay tensión ni predisposición (Cifuentes 2005, 6).

Como primer punto, la buena relación que tiene el realizador con la gente de la comunidad la está constantemente explicitando tanto en el libro, en las fotos y en la película (ver figura 3.7 fotograma de la película y figura 3.8 foto inédita). En este juego de ambigüedades que estoy

trabajando a lo largo de todo este capítulo, la visibilidad/invisibilidad también forma parte. Blomberg explicita siempre su posición con respecto a los Otros al hablarnos desde un Nosotros en relación a los Otros. Él pone de manifiesto el cruce de miradas y creo que este es un rasgo característico de su estilo. Se aproxima a un principio de reflexividad, al revelar el dispositivo, como veremos en el capítulo 4. Para ejemplificar este cruce de miradas, en un tono anecdótico, coloca ciertos elementos de la cultura material tanto de los indígenas como de los “occidentales” para ver qué reacciones tiene cada uno. En el libro lo podemos ver en el siguiente fragmento,

También tuvimos gran éxito con algunas de las cosas que habíamos traído, por ejemplo, todos los indígenas querían probar un taladro moderno que era parte del equipo fílmico. Lo mismo ocurrió con una pequeña parte de mi linterna, que despertó la sorpresa más vívida. Cuando yo la prendía de golpe tenía una gran cantidad de espectadores que se rascaban la cabeza.

-“Es fuego” decían, -“¿Cómo puedes cogerlo sin quemar?”.-“Tú también puedes, trata...” les decía yo. -“No, yo no estoy muy seguro” me decían los indígenas, “hay muchas cosas que los blancos pueden manejar y sin que a ellos les haga daño, pero apenas un indígena los coge, pasan cosas horribles, que uno no puede confiar” (Blomberg 1936, 44 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

En el mencionado fragmento veíamos como un objeto les llamaba la atención a los indígenas. En las fotos, cuando los indígenas ven la cámara de filmar (fig. 3.8) también es un objeto “occidental” explorado por los indígenas. Pero Blomberg principalmente describía el proceso inverso, cómo a ellos les llamaba la atención los objetos indígenas. Uno de los objetos que despertó la atención de los exploradores fue la chicha y en la película aparece la comparación con lo “conocido” (ver figura 3.9, fotograma de la película),

Figura 3.9. Severo Vargas (izquierda) y Henry Nielsen (derecha) tomando chicha.



Fuente: Fotograma capturado de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), Rolf Blomberg.

Durante horas se bebe la chicha y el ambiente se vuelve más y más alegre. La chicha actúa como el champagne. Henry parece estar a gusto (Blomberg 1936, min: 07:17- 07:20).

Como decía al comienzo, este tipo de participación les otorga a los exploradores acceder a las actividades cotidianas de los indígenas. La buena relación establecida, a partir del cruce de miradas, le permitió a Blomberg construir los datos etnográficos que expliqué más arriba. Sin embargo, no debemos perder de vista la imagen “ambigua” y “ambivalente” (en términos de Muratorio y Hall), que mencionaba en el anterior apartado. La idea de “salvaje” y de violencia sigue estando tanto en la película, en el libro y en las fotos. En el análisis a escala micro de las relaciones cotidianas que hace Blomberg (el cruce de miradas), le permite “humanizar” y complejizar a los Jíbaros. Pero cuando intenta hacer análisis más grandes, a un nivel macro de la sociedad jíbara, es cuando cae en reduccionismos, esencialismos y exotismos. Esto responde a los 3 niveles: científicismo, exotismo y construcción de argumentos ideológicos de análisis de imagen que hacia Fitzell (1994) sobre los exploradores. Un ejemplo claro es en la película cuando intenta explicar el significado social de la tianza. Su interpretación intenta ser “científica”, cae en exotismos y esto es lo que sustenta sus

argumentos ideológicos. En este sentido, se corresponde con la imagen violenta y “salvaje”, que es parte de la “ambigüedad” (Muratorio 1994) y la “ambivalencia” (Hall 1997).

La imagen ambigua no sólo aparece en la representación de la sociedad, sino también en el tipo de relación con la comunidad. Si bien queda claro que tenían una buena relación a partir del análisis de los materiales, en algunos pasajes del libro, Blomberg marca la desconfianza que tenía el equipo con los Jíbaros. Por ejemplo cuando arriban al campamento jíbaro,

Mejor vivir en esa casa, está cerca del río y de la canoa nos dijo Severo. Tampoco había paredes en la casa, como yo dije antes, en estos lugares nunca se sabe por qué razón uno tiene que salir corriendo y muy rápido de aquí (Blomberg 40, 1938 –traducción Marcela Blomberg).

Figura 3.10. Henry Nielsen portando arma de fuego



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 3.11. Recibimiento de los exploradores portando armas de fuego



Fuente: Fotograma capturado de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), Rolf Blomberg.

Tanto en la película como en las fotos (ver figura 3.10, foto inédita y figura 3.11, captura de pantalla de la película) también podemos ver esta relación de desconfianza claramente. Allí podemos observar que así como los exploradores portaban armas, los indígenas también. Los dos grupos nunca se podían desprender de la protección ya que la situación se podía tornar inestable en cualquier momento. Esto es un signo de miedo y que la relación no era totalmente buena como describía Blomberg. En síntesis, así queda conformado el tipo de

relación ambigua entre los exploradores- etnógrafos y los jíbaros. Por un lado la empatía construida y por el otro la desconfianza permanente.

Figura 3.12. Nautisha “engaña” a Henry Nielsen



Fuente: Fotograma capturado de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), Rolf Blomberg.

Por último, me quiero detener en el tercer punto que nombré en la introducción de este apartado: la cámara de filmar como un elemento de interacción. En los tres formatos (libro, filme -fig. 3.7- y foto -fig. 3.8-) aparece la cámara de filmación como un elemento extraño. Antes de llegar al campamento de Chumbela, los exploradores hacen una parada en la casa de Guanga, otro Jíbaro. La cámara aparece como parte del cruce de miradas, donde el punto de vista de los indígenas lo vemos en el libro del siguiente modo,

Mientras los indígenas estaban limpiando los pájaros en el riachuelo, yo me caminé ahí con mi cámara para tomar una foto, pero Guanga me descubrió y vino hacia mi rápidamente. Con unas amenazantes expresiones me hizo comprender que él no quería ninguna fotografía, eran muchos indígenas los que tienen miedo al ojo de la cámara y piensan que son embrujados. Consideran que se les quita el alma (Blomberg 1938, 36 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

En este fragmento aparece claramente la visión de los indígenas con respecto al aparato tecnológico. Tienen miedo a la representación y creen que les extrae el alma. Sin embargo, ¿Cómo hizo Blomberg para filmarlos? ¿Cuál fue la negociación?

Yo le pedí a Telmo que hable con el jefe para poder tramitar un permiso, él pudo ver que no era peligroso. Para que él pueda ver que no es peligroso fotografié a Severo y a Henry que posaban con muchas ganas, pero de todas maneras no estaba muy animado en permitirme inmortalizar a los indígenas. Así es que intentamos tentarlo con nuestras buenas cosas. Severo le entregó a las esposas e hijas Guanga algunos anzuelos, agujas e hilos y ahí funcionó. Entonces vinieron los otros cazadores de cabezas corriendo porque ellos también querían anzuelos y agujas y esto resultó al final en una gran foto grupal, un poco más contentos (Blomberg 1938, 36 -traducción Marcela Blomberg, 2016-).

Los intercambios de objetos son un factor importante para entender el tipo de relación que generaron. Recordemos que Blomberg fue en búsqueda de especies de animales y plantas, pero también de objetos e imágenes etnográficas para el *Museo Nacional de Ciencias Naturales* de Suecia. Con el fin de conseguir todos esos ítems, antes de salir a la selva, con Nielsen compraron en Ambato todos estos objetos,

Compramos más de 100 mts de tela, una tela azul barata, que sea bueno para los hombres, y una tela verde floreada para las mujeres. Compramos 10 docenas de espejos, collares con perlas de vidrio con todos los colores del arcoiris y aretes con formas de pequeños corazones rojos, o gotas azules, o estrellas de verde esmeralda, agujas, anillos, hilo para pescar, anzuelo, y sombreros (Blomberg 1938, 10-11 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

Los objetos que llevaron para intercambiar y el tipo de valor que correspondía, está especificado en el libro. En la película también aparecen los intercambios, vemos en un fragmento que Nautisha intercambia su corona por una tela con Nielsen. La escena tiene un tono humorístico, ya que desde el relato, Blomberg construye que el indígena “estafó” al danés (ver figura 3.12, captura de pantalla del filme). Investigando entre las fotos, hay una que la podemos reconocer como una escena de intercambio ya que aparece en la película: es el trueque de sapos por

espejos. En síntesis, en los tres formatos aparecen los exploradores intercambiando objetos con los indígenas. Las buenas relaciones se sostenían con base en este tipo de trato.

Nuestra predisposición de llevar una compañía amigable era lo que los indígenas valoraban. Me parece que durante los siguientes días, empezaron a vernos con miradas más simpáticas y más gentiles. Quienes nos seguían en la canoa daban fe de que hemos hecho una muy buena impresión y mientras más tiempo pasaba, más entendían los cazadores de cabezas que no habíamos traído ninguna desgracia y que ninguno de nosotros les quería hacer daño. Al revés, nosotros repartíamos regalos generosamente en la forma de espejos, collares, anillos, aretes, agujas y otras cosas buenas o necesarias. Lo que teníamos nuestro se hubiera terminado totalmente si no hubiéramos tenido otras cosas (Blomberg 1938, 43 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

3. Galápagos. Película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936)

La segunda película que voy a analizar el proceso de producción es “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) realizada por Rolf Blomberg. En este apartado, al igual que en el anterior, pretendo reconstruir el contexto de producción para abordar algunas de las ideas que había en la época sobre la gente que vivía en las Islas. También voy a analizar el proceso de producción del filme a partir del libro “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y en el Amazonas” (1936) y de las fotos inéditas, ambos materiales extraídos del Archivo Blomberg. Por un lado me voy a detener, como ya lo hice en el apartado del anterior acápite, en la sistematización de los datos, y por el otro en el tipo de relación que Blomberg estableció con la gente.

3.1. Contexto histórico

La bibliografía de análisis histórico-sociales sobre las Islas Galápagos es reducida. No he encontrado tanta cantidad de material como en los estudios de la Amazonía, que tienen una larga tradición en las Ciencias Sociales. Sin embargo existen abundantes estudios actuales de biología, zoología, botánica, ecología y geología, los cuales, fueron derivados de las primeras conclusiones que llegaba Darwin a partir de ver al ecosistema de este lugar. A las Islas

Galápagos se les ha dado una gran importancia internacional a partir de ser un “laboratorio biológico” inigualable. Sin embargo, la construcción histórica y el análisis social de la gente que ha poblado las Islas es escaso y es una materia pendiente en las Ciencias Sociales ecuatorianas.

Como ya he indicado, la película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) se desarrolla en las Islas Galápagos, que se ubican a 972 km. al Oeste de la costa ecuatoriana, sobre el Océano Pacífico. Por su larga distancia con respecto al continente, durante gran parte de su historia, han estado desconectadas de las actividades sociales y económicas de Ecuador. Sin embargo, otros países más lejanos se han interesado en ellas, como por ejemplo Inglaterra, que en el Siglo XVIII y XIX controlaba la explotación ballenera. También Estados Unidos, que luego de una guerra, gana el territorio al país europeo y monopoliza el control de la misma actividad económica en las Islas. Para la segunda mitad del Siglo XIX, Ecuador sólo mandaba presidiarios y gente desplazada a estos territorios. En algunas oportunidades, desde el gobierno ecuatoriano, se llegó a pensar la posibilidad de vender las Islas a otros países con el fin de tener una “ganancia económica”. Esto no sucedió por frenos del Congreso, pero la exclusión de las Islas de los planes políticos de los sucesivos gobiernos, se continuó repitiendo.

A principios del Siglo XX la imagen de las Galápagos como un territorio desolado y virgen circulaba no sólo en Ecuador, sino en todo Europa y Norte América. En el imaginario europeo, era un territorio paradisíaco, donde la “civilización” todavía no había llegado. Me interesa abordar a continuación la migración particularmente de los colonos nórdicos (noruegos, suecos e islandeses), ya que todos los personajes que aparecen en la película, corresponden a estos países. No es casualidad que las familias Worm-Muller, Stampa y Lundberg (protagonistas de la película) vivan en las Islas cuando Blomberg fue a retratarlos. Responden a una serie de sucesos que el realizador del filme no muestra, pero que a partir del análisis de la bibliografía, de las fotos y del libro que el mismo Blomberg ha escrito, podemos reconstruir su historia.

3.2. La llegada de los nórdicos a las Islas

Como ocurrió con la Amazonía, el gobierno ecuatoriano buscaba poblar las Islas a comienzos de la década del '20. En un plan por colonizar el archipiélago en búsqueda de soberanía y afrontar una dura crisis económica, decide lotear los terrenos. Allí es que aparecen los noruegos, que ante el imaginario europeo de las Islas Galápagos como un lugar paradisíaco, vieron una oportunidad.

Hacia 1923 comenzaron a aparecer avisos en los periódicos de Noruega con invitaciones para inscribirse en un gran proyecto de colonización de Galápagos: todos recibirían 20 hectáreas, tendrían todas las facilidades para la pesca y cacería de ballena, exoneración de impuestos por 10 años y otros beneficios (Latorre 1999, 233-234)

Como recursos económicos, las Islas ofrecían buena pesca y cacería de ballenas, sumado a territorios fértiles para la agricultura y grandes cantidades de chivos salvajes disponibles (Latorre 1999). En el imaginario, era un sitio ideal para conseguir estabilidad económica, alejada de las grandes guerras que sacudían a Europa.

El proyecto tuvo en Noruega un impacto espectacular, pues fue dirigido con mucha habilidad por sus organizadores. Pintaron idílicos paisajes enclavados en un agradable clima tropical, con tierras generosas y mares templados de inagotable riqueza; en resumen: unas islas de fantasía (Idrovo 2005, 95).

Así es que a principios de 1926 llega a las Islas el primer buque, llamado “Floreana”, con decenas de familias de noruegos. Ese mismo año, arriba un nuevo grupo a bordo del motovelero “Ulva” y así es cómo las Galápagos comienzan a poblarse de nórdicos. Kristian Stampa, protagonista de la película de Blomberg, viene en este último barco. Sin embargo, al poco tiempo, la “tierra prometida” presentó numerosas dificultades para los nuevos pobladores: no había infraestructura mínima, la comunicación estable con el continente era insuficiente, había carencia de capitales, faltaba experiencia en un clima tan distinto, y había escasez de agua para la agricultura y la industria ballenera (Latorre 1999, 243). Así es que el

proyecto de los noruegos decayó hacia fines de los '20 y muchas familias se volvieron quedando sólo unos pocos; entre ellos estaba el personaje de la película.

En Santa Cruz quedó tan sólo un puñado de noruegos, entre los más recordados estaban Jacob Horneman, Kristian Stampa y Gordon Wold, este último permanecería soltero toda su vida. A ellos se juntaría más tarde, en 1931, Arthur Worm-Muller, una vez que su socio, el capitán Brunn, muriera ahogado en un naufragio en Isabela y terminara su aventura en Floreana. Luego llegaron a Puerto Ayora, el islandés Walter Finssen, y los noruegos Trygve Nuggerud y Herman H. Lundh con sus respectivas familias (Idrovo 2005, 101-102).

Arthur Worm-Muller y Walter Finssen son dos de los personajes que aparecen en el filme de Blomberg. El primero fue nombrado “a la posición no remunerada de comisario de la isla, una especie de representante adjunto” (“Drømmen om Galapagos”, acceso el 13/06/16, <http://www.galapagos.to/TEXTS/HOFF-4.php>, traducción mía) luego de la muerte de Brunn y llevaba adelante una vida de paz y tranquilidad. En una de las cartas que le escribe a su hermano Jacob en 1932 dice: “Por cierto, no ocurre mucho aquí, es una vida sobre todo en paz y tranquilidad. Estoy cerca del 75% de felicidad con la vida ¿Se podía pedir más en estos tiempos difíciles?” (“Drømmen om Galapagos”, acceso el 13/06/16, <http://www.galapagos.to/TEXTS/HOFF-4.php>, traducción mía). Por el lado de Finssen, su historia se puede ver directamente en el libro de Blomberg,

Él había estado en Alaska buscando oro. Durante muchos años también había estado en África buscando petróleo, luego había vivido en Norte América y en México y un par de veces había cruzado los Andes en Sudamérica. Curiosamente nunca se había dedicado a la agricultura hasta que se asentó en las Galápagos. Él vino aquí por consejo de Raders. Finssen estaba muy enfermo y los médicos le habían dicho que nunca más se iba a curar, pero en este extraño clima sanó y con un trabajo fuerte y sano él se mejoró extraordinariamente rápido. Ahora él es la salud personificada... (Blomberg 1936, 63 -traducción Marcela Blomberg, 2016-).

Como se ve en el filme, los colonos nórdicos han podido elaborar una economía de subsistencia con base en la agricultura, la pesca y la cacería. En la película queda en evidencia el aislamiento de estas familias, que luego de la ola migratoria han quedado en la soledad de

las Islas. La construcción del paisaje como inmenso, desértico y desolado es uno de los rasgos que caracteriza al filme, como lo veremos en el capítulo 4. Sin embargo, al explorar la bibliografía, vemos que la soledad total no era tal. Allí vivían dos familias de alemanes que resultaron paradigmáticas: los Ritter y los Wittmer. Blomberg conoció a las dos grupos. El primero era un médico y odontólogo, quien combatió en la Primera Guerra Mundial y tenía un gran interés por la filosofía. Conoció a su esposa Dore como paciente, y juntos emprendieron la búsqueda de un “primitivismo” salvador. Con ideas filosóficas nietzscheanas se alejaron de la gran urbe alemana y en 1929 llegaron a las Islas. La economía de autosubsistencia materializaba sus ideas filosóficas idealistas. Como vemos, la imagen de las Islas Galápagos similar a un paraíso alejado de la “civilización”, seguía circulando por Europa a pesar del fracaso de los noruegos. Muchos siguieron el ejemplo de los Ritter que se hicieron conocidos en todo el planeta. Una de las primeras familias en llegar bajo la influencia de sus ideas fueron los Witter (Heinze, Margrett y su hijo Harry), que se establecieron en la misma isla de los Ritter: la Floreana. Los alemanes que llegaban se establecían en las casas abandonadas de los noruegos (Latorre 1999). Un caso especial fue el de la Baronesa, que en 1932 llegó con sus tres amantes Lorenz, Philippson y Valdivieso. Ella fue una persona muy reconocida para la época y Blomberg se encargó de informar al mundo de su desaparición en 1936.

En este apartado he reconstruido parte de la historia de los personajes que aparecen en la película. A continuación voy a analizar si hubo un proceso de sistematización de los datos y qué tipo de relación estableció Blomberg con sus sujetos de estudio.

4. El proceso de producción de la película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936)

4.1. Investigación sistemática

En el filme “Vikingos en las islas de las Tortugas Gigantes” (1936), Blomberg se detiene en la vida cotidiana de los nórdicos. Intenta retratar cómo viven aquellos migrantes, que son tan parecidos a él. Lo “exótico” en la construcción narrativa de la película como veremos en el capítulo 4, es el paisaje. Blomberg no se encuentra con la imagen idílica de las Islas, sino todo

lo contrario. Retrata el paisaje como desolador y desértico (ver figura 3.13, captura de pantalla del filme). Para representar el modo de vida de los migrantes en este ambiente tan “duro”, Blomberg se concentra en las actividades como la recolección de yuca y papaya, la fabricación del azúcar, la pesca, el intercambio de tortugas pequeñas con los cruceros y la caza de chanchos salvajes, de iguanas, de tortugas marinas y de tortugas gigantes terrestres. Todos estos temas se abordan directa o indirectamente en el filme. Sin embargo en los libros escritos por Blomberg aparece poca información de estas actividades. Las fotos tampoco nos aportan más información de la que ya sabemos en el filme sobre las actividades que retrata, aunque nos sirven en el próximo apartado para ver la relación que establecía con ellos.

Como decía en el apartado sobre la sistematización de los datos en la Amazonia, Blomberg no se ha destacado por una metodología clara. Su mirada es superficial en muchos aspectos, rozando lo anecdótico, dando simplemente un panorama general de la situación de los nórdicos en las Islas. Sin embargo, detenerse en los detalles cotidianos, le da un componente de etnograficidad importante, ya que registra actividades que son relevantes para problemas antropológicos contemporáneos, como los que mencioné más arriba. Lo que se destaca en él entonces es su “mirada etnográfica” y con esto vuelvo a la corriente antropológica funcionalista como determinante. Su análisis social se basa en las actividades económicas cotidianas de las familias para lograr la supervivencia en las Islas. El realizador, por lo tanto, hace un corte sincrónico de cómo viven los nórdicos en ese momento. Su intención es dar a conocer al público sueco cómo se desarrolla la vida de sus compatriotas en este ambiente “tan extraño”. Con la voz en off de Blomberg comienza de este modo la película,

En las islas de las tortugas, en el Pacífico, existe una colonia escandinava. Santa Cruz, hace 10 años, estaba habitada por gigantes tortugas y grandes iguanas. Aquí los noruegos han construido sus casas (Blomberg 1936, min:0).

Figura 3.13. Presentación del paisaje



Fuente: Fotograma capturado de la película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) Rolf Blomberg

La historia de cada familia queda de lado en el filme y eso es lo que he rastreado en el libro que el mismo Blomberg escribió, “Hombres diferentes y animales extraños. Caminatas por la Amazonía y Galápagos” (1936). Blomberg, en los textos, da mucho peso a cómo, cuándo y dónde han llegado las familias a las Islas. Por lo tanto, en el libro, le otorga más importancia a la historia que a las actividades cotidianas que narra en la película. Pero no sólo le da importancia a las historias familiares, sino que el realizador (en este caso el escritor) le dedica un capítulo de su libro a la historia completa de Galápagos⁴¹, cuestión que no sucede en el filme. Darle profundidad temporal e histórica a las Islas, hace que la perspectiva de Blomberg se aleje de su perfil funcionalista.

Blomberg nunca llama a los nórdicos “salvajes”, “violentos” o “fuera de la civilización”, quizás porque se reconoce en ellos. Otro dato importante es que tanto en el libro como en el filme a los personajes se los reconoce por su nombre y apellido, lo que nos permite hacer la vinculación de la imagen con el nombre de la persona. Esto es importante para el análisis de las fotos, ya que reconocemos a muchos de los que aparecen mencionados en el libro. Así es

⁴¹ Ver capítulo 4 “El oro pirata brilla” del libro “Hombres diferentes y animales extraños. Caminatas por la Amazonía y Galápagos” (1936)

que el libro y la película resultan complementarios y, al mismo tiempo, nos otorgan información diferente entre sí.

4.2. Tipo de relación con la comunidad

Blomberg, como sueco, conocía perfectamente a sus sujetos de estudio y sin lugar a dudas que esto fue una ventaja a la hora de entablar relaciones. Como veíamos más arriba, cuando él llegó a la Isla de San Cristóbal (antiguamente conocida como *Chatham*), fue recibido en la hacienda de los Cobos, donde se alojó el primer tiempo de su estadía. Desde allí es que empezó a entablar relaciones con los nórdicos. En el siguiente fragmento vemos cómo conoció a Kristian Stampa, personaje principal de su película,

Un día llegaron dos bronceados hombres de pelo claro con anchos hombros con una edad de 30 años desde la bahía hacia la hacienda Cobos. Eran los noruegos Triggve Noguert y Kristian Stampa, que viven en la isla de al lado, llamada Santa Cruz. Su asunto era vender aceite de tortuga y provisiones en la pequeña tienda de la hacienda pero seguramente también querían conversar con su compatriota la Sra. Karim y así de tal forma tener un poco de noticias. Noruegos de verdad, no fue difícil el compartir con ellos y cuando yo empecé a hablar de mis planes de viaje inmediatamente estaban dispuestos a acompañarme. Acordamos que yo iba a ir a Santa Cruz e iba a vivir en donde uno de ellos. Era una buena oportunidad para poder hacer una viaje largo alrededor del archipiélago y juntar colecciones (Blomberg 1938, 61 -traducción Marcela Blomberg, 2016).

En este fragmento podemos ver cómo los nórdicos rápidamente se reconocieron y se pusieron de acuerdo. Blomberg fue aceptado en el corto tiempo, ya que los sujetos que él quería estudiar, eran como él. Además había una característica especial que compartían todos los nórdicos que vivían allí y que Blomberg también la tenía: eran todos viajeros y aventureros. Todos los personajes de la película (y eso lo describe en el libro) tienen una historia llena de viajes y aventuras por los cinco continentes.

Yo me sentí muy bien desde el primer momento con estas personas, eran amables, buenas y muy interesantes al conversar con ellas. Eran descendientes de vikingos totales. Worm-Muller había pasado la mayor parte de su vida en África, Raders conocía México y Venezuela totalmente, Stampa había estado en Georgia del Sur y Wold era un marino de mucha experiencia. Cada uno de ellos parecía que mostraba una verdadera película de aventuras cuando se empezaba a conversar (Blomberg 1938, 62 -traducción Marcela Blomberg, 2016-).

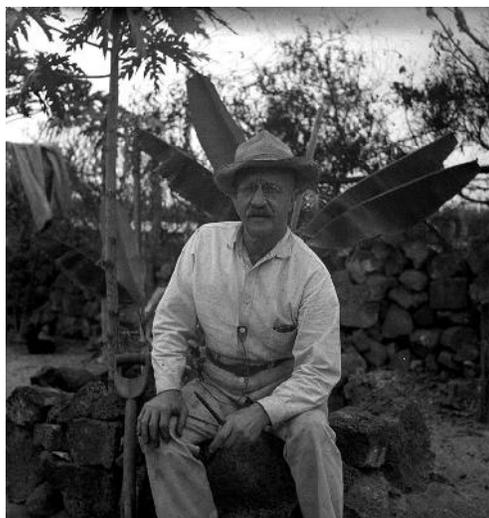
Además, tanto en la película, en los libros y en las fotos, vemos que Blomberg acompaña a los personajes a desarrollar sus diferentes actividades. Este seguimiento permanente se debe a la relación de confianza generada y a la vez permite una mayor profundización en la relación. Conocer a los personajes en el campo nos ubica “dentro de la sociedad” que estamos estudiando. Blomberg, por lo tanto, ya no se tenía que preocupar por intercambiar productos para obtener la confianza de los sujetos, como sucedía en la Amazonia. Ahora, los sujetos como él, le brindaban todo tipo de comodidades y podía charlar largas horas sobre sus vidas,

Walter Finssen era un simpático islandés de barba que tenía más de 60 años. Él me recibió como si nos conociéramos de toda la vida, me invitó a comer panqueques de huevos de tortuga con un café especialmente fuerte que él mismo había cosechado, limpiado, secado y cocido. Mucho tiempo estuve sentado con él y le oí contar su vida llena de experiencia (Blomberg 1938, 63).

¿Pero cómo se veían estos lazos de confianza en la película y en las fotos? Este tipo de información no aparece explicitada en la película. Blomberg, en el filme, no revela cómo, cuándo ni dónde estableció relación con los personajes que aparecen, como sí lo hace en el libro. A pesar de eso, entendemos que tienen una relación empática ya que vemos a los personajes constantemente mirar a la cámara, actuar y reír. Si vemos las fotos que Blomberg tomó, encontramos que los personajes que aparecen en la película posan frente a la cámara, estableciendo un diálogo con el fotógrafo. Vemos por ejemplo la foto de Worm-Muller, sentado, fumando y mirando directo al lente (figura 3.14, foto inédita). Lo mismo sucede con la familia Lundberg, que posa frente a la cámara con sus mascotas (figura 3.15, foto inédita). Si vemos la foto de Kristian Stampa sucede lo mismo (figura 3.16, foto inédita). Quizás la foto que más difiere es la de Walter Finssen, donde los personajes que aparecen no están sentados (figura 3.17, foto inédita). En este punto vuelvo a la pregunta de Didi- Huberman

(1998) que citaba en el capítulo 2, ¿Qué es lo que hace de esto un retrato? La foto introduce un nuevo punto de vista que es “estar fijo” frente a la cámara. En la película los personajes están en constante movimiento, desarrollando acciones que parecen ser cotidianas. En las fotografías de Blomberg los personajes se detienen, hacen un alto en sus actividades y miran directamente al lente. Un rasgo frecuente en los retratos también es la altura de la cámara: si los retratados están sentados, Blomberg se sienta (figuras 3.14 y 3.16), si los personajes están parados, Blomberg se para (3.17) y si hay personajes parados y sentados establece un punto medio (figura 3.15). Otro factor común es la risa mirando a la cámara, otorgándole un tono lúdico y gracioso, donde la afinidad entre el que filma y el que es filmado se refuerza. Sin lugar a dudas que tanto la foto como la película implican una actuación para la cámara. Lo relevante para mi trabajo es que esta actuación implica un común acuerdo que, a pesar de que no está explicitado, entendemos que es de confianza.

Figura 3.14. Worm- Muller



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 3.15. Familia Lundberg



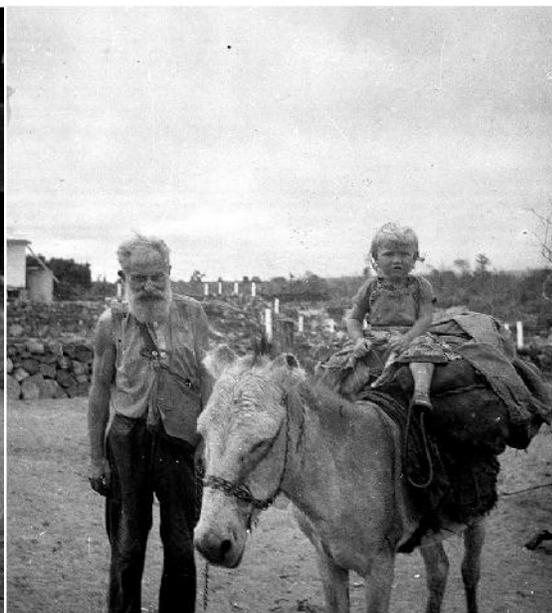
Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 3.16. Familia Stampa



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

Figura 3.17. Walter Finnsen y Anne



Fuente: Archivo Blomberg, 2016

En síntesis, Blomberg se pudo insertar en la comunidad de los colonos nórdicos de las Islas Galápagos a partir de desarrollar lazos de confianza establecidos por su nacionalidad, por ser aventurero y por su constante seguimiento de los personajes. Esta intimidad se ve reflejada en las actuaciones de los personajes en las fotos, cuando posan fijos frente al lente, en los relatos del libro y en las actividades cotidianas de la película.

5. Conclusiones

A modo de cierre del capítulo, quisiera establecer algunas líneas de comparación entre los procesos de producción de ambas películas. Si definimos a las dos películas de Blomberg bajo el criterio de etnograficidad por el proceso de producción, creo que ambas cumplen en parte y en parte no. A pesar de que hay construcción de datos etnográficos, no hay una sistematicidad ni una metodología clara. La vertiente teórica podemos decir que se aproxima a un funcionalismo por momento, pero Blomberg no la hace explícita.

Con respecto a las ideas de la época, es importante señalar que tanto la Amazonia como las Islas Galápagos han sido territorios desplazados del imaginario del Estado-nación ecuatoriano a lo largo de la historia. Los sucesivos gobiernos le han dado poca importancia a estos territorios hasta cuando lo encontraron conveniente. En el primer caso, el de la Amazonia, se buscó incorporarla desde el Estado-nación ecuatoriano para establecer una frontera con los países limítrofes y para explotarla económicamente. En el segundo caso, el de las Islas Galápagos, su gran separación con respecto al continente le ha dado una autonomía que hasta la primera mitad del Siglo XX no se había podido superar por la falta de comunicación. Por lo tanto, ambos territorios comparten la imagen común a principios del Siglo XX de terrenos vírgenes, aislados, autónomos e inútiles.

Sin embargo en esos territorios vivía gente que vivía allí. En la Amazonía encontramos a los Jíbaros, con una imagen formada por los centros de poder como salvaje, violenta y primitiva. En cambio, aquellos migrantes nórdicos que llegaban a las Islas Galápagos eran bien recibidos, en función del “progreso” del país. Blomberg se encarga de dar una imagen más ambigua de ambos y este es un rasgo de etnograficidad. Mientras que de los Jíbaros rescata todo su potencial técnico y sus conocimientos como únicos, también los sigue pensando como salvajes y violentos. Con respecto a los nórdicos, los sigue reconociendo como cercanos a él, pero lo que exotiza es el paisaje. Recordemos que el imaginario europeo de las Galápagos a principios del Siglo XX era de un “paraíso”. Sin embargo, Blomberg da cuenta que las condiciones son otras y las familias de las Islas tienen que desarrollar una economía autosuficiente para poder sobrevivir.

A nivel general, veo algunas similitudes por un lado, y diferencias por otro, en el proceso de producción de ambas películas. Si pensamos al concepto de cine etnográfico como una película que no necesariamente parta de una investigación sistematizada, observamos que al comparar la construcción de los datos etnográficos, Blomberg se detiene en detalles similares en ambas películas. Su mirada se focaliza en las actividades cotidianas tanto de los Jíbaros como de los nórdicos. El realizador filma el trabajo diario: en los Jíbaros vemos la construcción de la canoa, la preparación de la tzanza, la descripción del jefe de la comunidad, la elaboración de la chicha, la fabricación de la cerbatana y su utilidad y la manufactura de la cerámica. En el caso de los nórdicos, Blomberg se detiene en: la recolección de la yuca y

papaya, la elaboración de aceite de tortuga, la pesca con red y la cacería de chanchos salvajes, iguanas terrestres y tortugas gigantes terrestres y marinas. Su intención de ver a sus sujetos de estudio desarrollando sus actividades cotidianas queda en evidencia en las dos películas, a partir de la constitución de los datos que retrata como etnográficos. Podríamos decir que la “mirada etnográfica” se mantiene en ambas películas. Coincido con Lucía Chiriboga en que el asombro (quizás desde la antropología lo podríamos llamar “extrañamiento” en términos de Lins Ribeiro, 2004) es una de las características de su obra,

... Si buscáramos una palabra para homologar toda la obra de Blomberg, la palabra podría ser “asombro”.

Detrás del registro casi periodístico del lugar o del hecho, es posible distinguir otra dimensión de la imagen: el asombro frente al modo cómo ocurre la vida en el ambiente primitivo de las Galápagos, frente a la fuerza del gesto cultural de los pueblos nativos...(Chiriboga 2005, 5).

Sin embargo, en ambas películas, si seguimos la definición de cine etnográfico por un proceso de investigación sistemático, vemos que el método que empleó (entrevistas, fotografías, observación y filmación) no es claro. Simplemente Blomberg improvisó algunas de ellas sin tener un conocimiento previo del alcance de cada una, además de no tener una pregunta de investigación establecida. Su abordaje de la realidad social por lo tanto es como cronista y no como etnógrafo, deteniéndose en acciones que resultan ser anecdóticas. Asimismo, si bien desde mi interpretación le asigno la teoría funcionalista desde mi análisis, no hay un modelo conceptual en sus películas.

Por otro lado, entre las diferencias de las dos películas, vemos que la relación que estableció con sus sujetos de estudio no fue la misma. Esta es una característica de etnograficidad importante, ya que una de las bases del trabajo etnográfico es establecer una relación de afinidad con la comunidad. Con los Jíbaros, Blomberg (y el equipo con el que viajaba), sostenían su relación empática con base en los intercambios de objetos. Por lo tanto su relación nunca llegaba a ser de confianza total, aunque en el libro Blomberg describe que se sentía muy a gusto con los Jíbaros. La duda permanente por la estabilidad de la relación, que podía pasar de amistad a enemistad en cualquier momento, lo observamos en la película ya que los Jíbaros poseen armas en todo momento y Henry Nielsen y Severo Vargas también.

Por otro lado, con los nórdicos, Blomberg se siente como uno de ellos. La confianza se establece desde el primer momento que entablan conversación y no hay dudas sobre su lealtad.

Otra de las diferencias que encuentro es que en la película de los Jíbaros, reflexiona sobre el tipo de relación que mantiene con la comunidad a través del cruce de miradas. Con esto aludo a cómo se veían unos a los otros y qué era lo que les llamaba la atención entre sí. Esto se observa con más profundidad en el libro “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938), ya que allí se encarga siempre de poner en manifiesto cómo iba la relación con la comunidad. El caso de los nórdicos es diferente, no hace muchas reflexiones sobre cómo él se ve en la comunidad y se detiene con más profundidad en los personajes mismos, al construir sus historias y sus vidas diarias. Como afirmaba en el anterior párrafo, su relación es de suma confianza con ellos, y quizás no hace falta aclararla ya que, desde el punto de vista de Blomberg, los nórdicos no tienen la imagen de “salvajes” y “violentos” como los Jíbaros.

En síntesis hemos visto que si definimos a una película como etnográfica por tener en su proceso de producción una sistematicidad en el método y en la construcción de los datos, ambas películas no son etnográficas. Sin embargo, si nos detenemos en el tipo de mirada que tiene sobre ambos grupos, vemos que hay una construcción de datos etnográficos a partir de la relación y del aprendizaje mutuo (empatía), que a pesar de no responder a un método claro, es relevante para la antropología. De esta forma, si consideramos que una película es etnográfica no necesariamente por responde a un proceso de investigación sistematizado, encontramos que ambas películas de Blomberg son etnográficas.

Capítulo 4

Análisis fílmico

1. Introducción

En este capítulo me interesa abordar cómo Rolf Blomberg utiliza las herramientas del lenguaje audiovisual en función de la etnograficidad de sus películas. Al ser este mi último capítulo de la tesis, voy a ir complementando el análisis fílmico con los resultados de los anteriores capítulos. Como habíamos visto en el capítulo 1, el paradigma mimético y el constructivista se relacionan directamente con un modo/forma de representación particular. Mientras que en el primero la relación entre realidad y representación se pensaba como iguales, en el segundo se preponderaba el punto de vista del autor (haciéndolo explícito). “La motivación «realista» se aplicará según lo que el modo narrativo dado defina como realista. En otras palabras, la verosimilitud en un filme narrativo clásico es bastante diferente de la verosimilitud en el cine de arte y ensayo” (Bordwell 1996, 154). Bajo estos tres paradigmas se amparan dos modos de representación y narrativas distintas: con el paradigma mimético se relaciona directamente el modo de representación expositivo y el observacional (Nichols 1997, Ardèvol 2006), mientras que la narrativa responde al modelo clásico (Bordwell 1993, Cook 1994); con el paradigma constructivista se conjuga el modo de representación reflexivo y el interactivo, al mismo tiempo que la narrativa es alternativa.

En este capítulo voy a realizar una análisis de la forma/contenido de los filmes para establecer ciertos criterios de etnograficidad en los mismos. Con el término “forma” me refiero al uso de las herramientas del lenguaje audiovisual que emplea el realizador: tipo de plano, movimiento de cámara, tipo de lente, punto de vista⁴², punto de escucha⁴³ y construcción espacial, entre otros. En la conjugación de estos elementos encontramos el modo de representación (forma) del filme. La elección de cada una de las herramientas no es azarosa, y nos “dice” mucho de la postura del realizador. La selección de un tipo de encuadre (conjugado con el resto de las

⁴² Con el término punto de vista, desde la teoría del cine, me refiero a “Un emplazamiento, real o imaginario, desde el cual se produce una representación. Es un punto desde el cual un pintor que utiliza la perspectiva lineal organiza su cuadro; y también, en el cine, el punto imaginario, eventualmente móvil, desde el cual fue filmado cada plano” (Aumont y Marie 2006, 183-184).

⁴³ Con el término punto de escucha, también desde la teoría del cine, aludo a desde dónde es encuadrado el sonido (Chion 2011).

herramientas del lenguaje audiovisual) nos hace crear diferentes sentidos como espectadores. Estos sentidos, por lo tanto, son parte del “contenido” del filme. Christian Metz hace un análisis profundo de esta “confusión” entre forma-contenido, criticando la posición común en los análisis fílmicos de considerar a la forma como significante y al contenido como significado,

Es así como la distinción entre significante y significado, apenas clara en sí misma, se ve de hecho completamente enmarañada: se llega a olvidar -o como mínimo a obviar en el análisis- que los elementos significantes del filme, si tienen una forma (por ejemplo el montaje, las oposiciones de motivos, el contrapunto de la imagen y el sonido, de la imagen y la palabra, etc.), también poseen una sustancia, e incluso cuatro sustancias distintas: la imagen en movimiento, el ruido, el sonido musical, el sonido fonético; y a la inversa, los elementos significados del filme, si tienen una sustancia (= sustancia semántica “humana” o “social” que compone los contenidos del filme), también poseen una forma: así la estructura profunda de los “temas” de cada filme. (...) *estudiar la forma del filme* consistiría en estudiar la totalidad del filme adoptando como pertenencia la búsqueda de su organización, de su estructura: sería hacer el análisis estructural del filme, siendo esa estructura tanto de imágenes como de sonidos (= forma del significante) como de sentimientos e ideas (= forma del significado) (Metz 2002 [1967], 110-111, cursivas en el original).

En consecuencia, entiendo la relación forma/contenido como dialéctica, donde se hacen indistinguibles los límites entre uno y otro. En este capítulo voy a desarrollar el análisis fílmico de mis objetos de estudio, deteniéndome en los elementos del lenguaje audiovisual que utiliza Rolf Blomberg y cómo estos se relacionan con el contenido y el mensaje que el realizador quiere dar.

Sin embargo, vale aclarar que la etnograficidad de las películas de Blomberg no está *en* las películas, sino en la relación que nosotros como espectadores establecemos con ella. Por lo tanto no es una característica intrínseca a la obra sino que se construye en la relación. Por mi parte, las características de etnograficidad que veo en ellas son producto de mi experiencia como antropólogo y por lo tanto tengo un rol activo en la construcción del significado de la misma. Como bien señala Bordwell y Thompson,

Nuestra actividad no puede residir *en* la propia obra artística. Un poema solamente consta de unas palabras escritas en un papel; una canción, de simples vibraciones acústicas; y una película, de patrones de luz y oscuridad en una pantalla. Evidentemente, por lo tanto, la obra artística y el observador dependen el uno del otro (Bordwell y Thompson 1993, 42).

Ahora, las actividades que nos disparan las obras de arte no son aleatorias. El uso de las cualidades específicas de cada una de ellas nos lleva a pensar en determinadas significaciones que nos provocan una reacción. Allí reside el poder comunicativo de la realización, que está codificado por el contexto histórico. “Podemos profundizar más a la hora de describir cómo una obra de arte nos invita a llevar a cabo una actividad. Estas pistas no son fortuitas; están organizadas en *sistemas*” nos dicen Bordwell y Thompson (1993, 42 -las cursivas en el original-). Se trata entonces de pensar estos sistemas, hacerlos conscientes y utilizarlos como herramientas de análisis.

2. Análisis

El análisis fílmico que voy a realizar lo ubico dentro de los análisis textuales (Aumont y Marie 2006), que ha sido desarrollado dentro del campo de las artes visuales. En un breve recorrido histórico de estos vemos, siguiendo a Aumont y Marie (2006), que hay dos vertientes: una autoral y otra sociologista. Bajo la primera se ubican los realizadores que teorizan con imágenes. En ellos se encuentran Sergei Eisenstein, Jean- Luc Godard y Alfred Hitchcock entre otros. El primero de ellos fue pionero en este tipo de análisis y postuló tres ejes,

- el análisis del montaje y de los efectos secuenciales que, para la semiología estructural, representaría lo esencial (Bellour, Kuntzel, Chateau y Jost).
- la descripción plástica de los planos y de la composición, en un sentido casi-musical, de las relaciones plano a plano, una preocupación que retornaría transformada en los años ochenta.
- finalmente, el deseo de los directores más “teóricos” (o simplemente conscientes de su arte) de ilustrar su concepción del cine con ejemplos analíticos... (Aumont y Marie 2006, 19).

La otra vertiente, la sociologista, fue la más productiva en los estudios de análisis fílmico y su eje fue el estructuralismo. Siguiendo a Aumont y Marie (2006), de esta gran vertiente es que

se desarrollaron los estudios semiológicos (Barthes 1970; Bellour 1975; Kuntzel 1973), los narratológicos (Vernet 1988; Vanoye 1996), los del punto de vista (Gaudreault y Jost 1995) y los “neoformalistas” (Bordwell y Thompson 1996). La corriente teórica que guía en parte mi análisis fílmico es la última, la neoformalista la cual propone que

El análisis de los films, para el neoformalismo, no puede hacerse según un método general y universal, sino más bien caso por caso, inventando un método adaptado a cada objeto analizado. (...) Analizar un filme será buscar su dominante estilística, vale decir, en el fondo dar una interpretación, pero en términos formales (Aumont 2006, 157).

2.1. Modos de representación

Pienso que es interesante para mi investigación cruzar los análisis fílmicos con la historia, lo institucional y lo discursivo. Por lo tanto ubico mi argumentación de este capítulo entre los estudios neoformalistas y los representacionales. Eso es lo que propone Bill Nichols (1997) para definir a las modalidades de representación,

Las modalidades de producción documental, por ejemplo, identifican las principales divisiones históricas y formales dentro de la base institucional y discursiva de forma que complementan los estudios de estilo pero basándolos al mismo tiempo en prácticas materiales (...) Cada modalidad establece una jerarquía de convenciones o normas específicas que sigue siendo lo bastante flexible como para incorporar un alto grado de variación estilística, nacional e individual sin perder la fuerza de un principio organizativo. (...) Los practicantes de una modalidad tienen mucho menos en común con los practicantes de otra que entre sí. Establecen una comunidad propia dentro de la institución del cine documental (...) las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica (Nichols, 1997: 53-54).

Las mencionadas “jerarquía de convenciones o normas específicas” son las que me interesan para mi análisis. Bill Nichols ancla su definición en el documental, mientras que Peter I. Crawford también propone una serie de criterios para definir los modos de representación, pero mirando al cine etnográfico. En este caso son tres,

- 1) el modo perspicuo -mosca en la pared- se corresponde con el estilo observacional, en el que el cineasta se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra; 2) el modo experiencial -mosca en la sopa. correspondería al modo interactivo de Nichols o al modo participativo de mi esquema, que hace referencia a la participación del cineasta en la experiencia, y 3) el modo evocativo -mosca en el yo- que correspondería al modo reflexivo de Nichols, en el que el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y los sujetos filmados, así como sobre las características del medio cinematográfico (Ardèvol 2006, 73).

Por otro lado, Ardèvol propone su propio modelo, pero se apoya en las definiciones de Nichols y Crawford,

El modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado (Ardévol 1996, 6).

Sintetizando las tres categorías que sugiere Ardèvol, la primera (estilo de filmación) se refiere a la propuesta estética que tiene la película. Implica las herramientas del lenguaje audiovisual que emplea, como por ejemplo el movimiento de cámara, la iluminación, la angulación y los tamaños de planos, entre tantos recursos. La segunda categoría habla sobre cómo es la relación que tiene el sujeto que filma con el que es filmado, tanto en el momento de rodaje como en el de exhibición y distribución del filme. Casos extremos son los que la participación del sujeto es tan grande que termina tomando la cámara y explorando temas de autorepresentación desde su propia producción. Por último, las técnicas de montaje, son decisivas para la construcción narrativa y estructural del filme. Como hemos visto en el capítulo 2 sobre la metodología de los análisis de los filmes, voy a utilizar los indicadores del modelo expositivo de representación y del interactivo/reflexivo para analizar la forma/contenido de los filmes de Blomberg y con ello acercarme a criterios de etnograficidad.

Siguiendo a Nichols nunca debemos perder de vista la “narrativa” y el “realismo”, ya que en todos los modelos se presentan en diferentes formas. Ambas categorías son generales y más amplias, pero están siempre presentes en los modos de representación. Así lo explica,

La narrativa (...) y el realismo (...) también pueden considerarse modalidades pero presentan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas. (...) Más concretamente, cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y del realismo de un modo distinto, elaborando a partir de los ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador (Ardèvol 1996, 67-68).

Establecer que una película es etnográfica por su forma/contenido se torna problemático porque es una categoría muy amplia, donde se corre el peligro de considerar a todos los filmes como etnográficos (Grau Rebollo 2002), como veíamos en el capítulo 1. Sin embargo, hay un canon de representación mimético (y una historia oficial legitimada bajo ese canon) en el concepto mismo de cine etnográfico. Con esto me refiero a que la forma de representación está marcando la etnograficidad del filme. Bajo el concepto clásico de cine etnográfico (por un proceso de investigación sistematizado, porque participa un antropólogo y porque circula en ambientes educativos) el modo de representación es el expositivo o el observacional. Ante esto cabe la pregunta ¿Puede un filme ser etnográfico si es realizado por un antropólogo, tener un proceso de investigación sistematizado y circular en ambientes educativos pero ser representado desde un modo reflexivo? Claro que puede, y en el último tiempo este tipo de filmes, se están transformando en un nuevo canon en el cine etnográfico. Sin embargo hay una trampa que tanto en el expositivo como el reflexivo caen, que es la narrativa.

2.2. Narrativas

Es evidente, sin embargo, que por mucho que la capacidad de formar esquemas se base en capacidades mentales innatas, los espectadores adquieren prototipos, esquemas y procesos específicos, socialmente. La motivación «realista» depende de lo que parece natural a alguien versado en convenciones específicas. El formato de historia canónica (exposición, estado de la cuestión, introducción del protagonista, y demás) se aprende aparentemente de la propia experiencia con las historias. Las expectativas sobre el modo en que la narración puede manipular el tiempo y el espacio son circunscritas por la posibilidad y las probabilidades de tradiciones específicas. Para establecer los principios y procesos globales de la narración

fílmica, me resultaba necesario mantener a raya las confusas contingencias de la historia (Bordwell 1996, 149).

Las narrativas al igual que los modos de representación están anclados en la historia y constituyen patrones sobre cómo entender el tiempo y el espacio. Tomo como referencia para definir narrativas, a lo conceptos que se aplican al cine de ficción. Siguiendo a Pam Cook (1994), la autora se refiere a cómo están organizados los eventos (de manera lineal o alternada), si es que hay un cierre narrativo o se deja en la ambigüedad, cómo es la organización espacio-temporal (anclada en la verosimilitud o no) y si los personajes tienen una agencia psicológicamente cerrada o son contradictorios. Bordwell y Thompson (1996) incluyen desde qué posición la historia es narrada, cómo los personajes se desarrollan y cómo es construido el mundo donde se narra la historia a partir de estrategias y estilos particulares.

Siguiendo estos criterios, si pensamos en los filmes expositivos y observacionales siempre caen en una narrativa clásica donde están los eventos organizados de una manera lineal, hay organización espacio-temporal anclada en la verosimilitud, tienen un cierre narrativo y los personajes son cerrados. Paul Henley (2006) realiza un análisis de las narrativas desde la estructura en los filmes etnográficos y afirma que la mayoría ellos toma de referencia las distintas etapas de un ritual para describir un suceso. En el ritual se distinguen tres fases: la preliminar, la fase central y la fase final. En este sentido se asemeja a la narrativa clásica,

La ventaja de eventos rituales como temas importantes para una película etnográfica no es sólo que poseen una narrativa intrínseca que puede ser reciclada como una narrativa fílmica, también es que ese reciclado puede ser usualmente acomodado sin mucha dificultad a lo que podríamos llamar la fórmula “clásica” que produce una comprensión fácil y atractiva. Esto está trazado convencionalmente por las normas de la dramaturgia desarrollados en la antigua Grecia y ha sido frecuentemente descrito por en la literatura teórica de literatura aunque en diferentes modos, con una variedad de énfasis y grados de complejidad. En la versión simple, la fórmula consiste sólo en tres fases, un comienzo, un medio y un final (Henley 2006, 382 -traducción mía-).

El problema principal que explica Henley en su artículo es que la narrativa en el cine etnográfico muchas veces está “escondida”. El autor se refiere con esto a que los filmes

etnográficos intentan estructurar los hechos cronológicamente, tal cual sucedieron en el campo. Bajo esta premisa se pierde de vista la intervención del autor en la sala de montaje,

La prevalencia de la manipulación de la cronología en la realización de un filme etnográfico no debería ser sujeto a ocultamiento, vergüenza o atropello, sino simplemente recordarnos que el hecho de hacer una película etnográfica no consiste en estar sosteniendo un espejo que mira el mundo, más bien implica la producción de la representación del mismo. Esta representación nunca puede ser una reproducción literal del mundo y siempre va a ser parcial, en ambos sentidos del término. Además, como una representación, con el fin de comunicar un significado a una eventual audiencia, un filme etnográfico siempre requiere de algún tipo de organización narrativa y esto, sucesivamente, siempre va a envolver alguna forma de intervención en la cronología de los eventos reales representados (Henley 2006, 394 -traducción mía-).

Los filmes reflexivos muchas veces caen en este tipo de narrativas clásicas; sin embargo pueden adoptar el sistema narrativo alternativo (Cook 1994) donde los eventos están dispuestos de forma alterna, la organización espacio-temporal no busca la verosimilitud, el cierre narrativo queda ambiguo y los personajes se comportan como contradictorios. Dentro de esta narrativa, lo etnográfico queda alejado del canon de representación y por lo tanto se lo pone en cuestionamiento. Aquí cabe volverse a preguntar ¿Puede un filme ser etnográfico si es realizado por un antropólogo, tener un proceso de investigación sistematizado, circular en ambientes educativos y tener un sistema narrativo alternativo? La respuesta en este caso es más difícil y seguramente será cuestionable su valor antropológico desde los cánones miméticos.

Dado que los dos filmes Rolf Blomberg responden al sistema narrativo clásico, su etnograficidad desde el canon mimético no queda en cuestión. El modo de representación es principalmente expositivo como veremos, pero también tiene elementos reflexivos/interactivos novedosos para la época. En mi análisis voy a ir marcando los indicadores (que he señalado en el capítulo 2) de los modos de representación de cada uno de los filmes.

3. Análisis del filme “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas” (1936)

A partir del análisis del filme “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas” (1936) de Rolf Blomberg, he podido distinguir 8 secuencias en toda la película. Para analizar cada secuencia he tomado algunos elementos de los modos de representación (Ardévol 1996, Nichols 1997), y también de la construcción de las narrativas (Bordwell 1996, Cook 1994). El análisis está estructurado de la siguiente forma: en la primera parte, con cursivas, está transcrita el contenido de la voz en off que narra Blomberg; en la segunda parte el análisis de la secuencia; en la tercera, como síntesis, los criterios de etnograficidad que concluyo. Aclaraciones para entender la transcripción de la voz en off:

(PG): Plano General

(PM): Plano Medio

(PP): Primer Plano

(PPP): Primerísimo Primer Plano

3.1. Primera secuencia.- Objetivo: Presentación del personaje principal, construcción de la canoa

(PM) En los lugares más extraños del planeta encontramos escandinavos. Aquí está el danés Henry Nielsen, él conoce Sudamérica al detalle: selvas, pampas y los Andes y los ríos del Amazonas (PG)

Aquí fabrican una gran canoa para navegar el Río Pastaza en Ecuador (PG) hacia las desconocidas tierras jíbaras. De un tronco de cedro se talla una canoa y cada día se parece más a una embarcación. (PP) Es un trabajo fuerte en un calor tropical. Todos tienen que ayudar y este pequeño indígena aprendió a trabajar desde temprana edad. Su severo padre le llama la atención porque se detuvo a mirar a la cámara. (PP) Los insectos son molestos. (PG) Tras un par de semanas de trabajo, la canoa está lista para ser arrastrada. Se necesita fuerza y todos los amigos, con mujeres niños también ayudan pero van lento. Aquí viene el que hará la diferencia. Ahora sí. (PG) La canoa baja por un empinado. (PG) Con esfuerzo es arrastrada hasta el río, lo peor ha pasado. (PG) La empujan al agua y flota con elegancia. Pero la canoa no está lista para el largo viaje. (PG) Debe ser quemada para que no se cuarte.

La primera imagen de la película comienza con un plano medio de Henry Nielsen (la voz de Rolf Blomberg explica que es un explorador que ha recorrido numerosos lugares de

Latinoamérica) el cual será el personaje principal de la película. El personaje se rasca la cabeza y en el fondo observamos el río y algo de vegetación fuera de foco. El lente elegido es casi un teleobjetivo, remarcando la figura del explorador sobre el fondo, además de que la altura de la cámara está al nivel de los ojos. Aparece entonces la figura de héroe (narrativa clásica), la cual se va a ir desarrollando a lo largo de todo el filme. Nielsen mira a la cámara (figura 4.1), por lo que nos marca que está presente el realizador (modo interactivo⁴⁴). Luego, en el siguiente plano, comienza la construcción de una canoa para realizar el viaje a “tierras jíbaras” (figuras 4.2 y 4.3). Toda esta secuencia está filmada desde planos generales, donde hay una gran distancia entre el realizador y la situación. Se observan hombres, mujeres y niños trabajando, pero no se aclara cómo es que llegó esa gente allí⁴⁵. En el único detalle que se detiene el realizador es en un niño que se lo ve trabajando en la canoa (plano general), luego se detiene y el padre (según lo que narra Blomberg) le dice que siga trabajando (figura 4.4). El realizador lo toma a modo anecdótico. Lo mismo ocurre en el siguiente plano (figura 4.5), cuando filma la espalda de uno de los porteadores porque estaba recubierto de mosquitos; son detalles que Blomberg los toma con un tono lúdico y anecdótico. La secuencia culmina cuando queman la canoa para que pueda flotar y no se resquebraje. En estos últimos planos generales se continúa viendo a las mujeres y los niños trabajar. La composición de todos los planos generales trabaja con un centramiento de la canoa, que actúa como eje de la secuencia. En todos los planos la canoa aparece en el centro del cuadro, rodeada por los personajes que trabajan en ella. En toda la secuencia se priorizan entonces los planos generales, fijos, alejados, donde se muestra una masa indistinguida de personas que trabajan en función de Henry Nielsen (modo expositivo). Los que trabajan no tienen voz ni nombre. Las condiciones en las que trabajan tampoco están reveladas. Por lo tanto aparecen como una masa indistinguida de gente (modo expositivo). Además, desde el discurso, se prioriza describir lo que aparece en pantalla (modo expositivo). Se refuerza lo visual desde lo sonoro, marcando el realizador qué es lo que quiere que veamos en cada plano (modo expositivo). Desde lo discursivo, la autoridad del realizador está muy marcada ya que sólo él tiene la palabra (modo expositivo).

⁴⁴ Vale recordar que defino al modo interactivo, a partir de la propuesta de Nichols (1996), como la búsqueda de la provocación del suceso a partir de la puesta en plano. Como veremos a continuación, en el análisis de las secuencias de los filmes, la situaciones donde esto queda en evidencia es cuando tanto los indígenas como los nórdicos miran a la cámara y se ríen.

⁴⁵ En el capítulo 3 sobre el proceso de producción habíamos visto que, a partir del análisis del libro “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938), toda la gente que aparece en esta escena es contratada por Severo Vargas, que a su vez fue contratado por Rolf Blomberg y Henry Nielsen.

Sintetizando, algunos de los rasgos de etnograficidad que podemos observar en esta secuencia son: 1) La revelación del realizador como tal en el campo, por las miradas de los personajes a cámara (modo interactivo). 2) El modo expositivo de narrar, con planos fijos, generales, alejados, con el fin de “mostrar todo”. 3) Desde el discurso, describe lo que se ve en imagen, reforzando la visualidad sobre lo sonoro y marcando la autoridad exclusivamente en el realizador (modo expositivo). 4) Inicio de la estructura de drama, como parte de la narrativa clásica.

3.2. Segunda secuencia.- Objetivo: Viaje

(PG) (PG) (PG) Ahora la canoa está lista, y es maniobrada hábilmente por los indígenas por el Río Pastaza milla tras milla, a través de rápidos y remolinos. (PG) (PG) (PG) (PG más cerca) (música) (PG) El río se ha hecho grande y ancho y Henry ha entrado a la tierra de los jíbaros. (Plano negro)

En esta secuencia vemos un cambio de planificación con respecto a la anterior. Se construye, desde lo fílmico, el viaje que hacen los exploradores con todo el equipo, hacia las “tierras jíbaras”. La cámara está en movimiento, hace paneos generales de derecha a izquierda. Alejada de la situación desde planos generales, la cámara sigue a los navegantes desde la costa. Los personajes se ven pequeños en la inmensidad del paisaje. En el relato, Blomberg dice que la canoa “*es maniobrada hábilmente por los indígenas, por el río Pastaza, milla tras milla, a través de rápidos y remolinos*” (figura 4.8). Cada vez más alejados de la cámara, se van viendo más pequeños y el paisaje más grande (figura 4.9), mientras que la música va aumentando progresivamente su volumen. La secuencia tiene su clímax cuando la canoa corre peligro, ya que se escapa sola entre los rápidos (figura 4.10). Luego del “peligroso” viaje llegan a su objetivo. “*Las aguas se hacen más grandes y tranquilas*” dice el realizador, mientras que se sigue manteniendo la misma propuesta de cámara que en la secuencia anterior: paneos siguiendo la canoa desde planos generales (figura 4.11). “*Henry ha entrado a la tierra de los jíbaros*” dice la voz en off. La imagen se desvanece a un plano negro, la música se corta. La secuencia concluye abruptamente cuando navegan por el río tranquilo y la música se detiene. Un elemento clave en toda esta secuencia es la música: aumenta su volumen y marca una situación de conflicto, de drama. Tambores y flautas dirigen un ritmo constante. Desde el discurso se resalta la habilidad de los indígenas como conocedores del

lugar. A su vez, marca las dificultades por las que tiene que pasar la canoa, como son los remolinos y los rápidos. Claramente la intención del realizador es construir un viaje largo, tortuoso y lleno de peligros (narrativa clásica). También aquí se representa la lucha del Hombre contra la Naturaleza, desde un sentido dicotómico (modo expositivo).

Sintetizando los rasgos de etnograficidad: 1) Construcción del drama como estructura narrativa clásica. 2) Planos generales (modo expositivo) 3) Lucha del Hombre contra la Naturaleza (modo expositivo).

3.3. Tercera secuencia.- Objetivo: Presentación de los jíbaros

(PP) Este es su aspecto: guapos y bien presentados y decorados la cara y siempre de buen humor. (PP) Aunque sonríen a la cámara tienen fama de ser crueles por su espantosa costumbre de cortar la cabeza de las personas. Cogen la cabeza y en un complejo procedimiento la reducen hasta este tamaño (PP) El jíbaro cree que obtiene la fuerza de su enemigo al poseer la cabeza. Y para que no pueda maldecirlo ni murmurar maleficios, (PPP) le cosen la boca. El que más cabezas ha cortado, tiene el más alto rango social. Pocos blancos han visitado a los reductores de cabezas (PP) pero esto no impidió que consiguieran armas, camisas y pantalones y otros presentes de la civilización. Pero no siempre han intercambiado estos objetos. (PP) Henry nos contó sobre un comerciante quien además de perder sus mercancías también perdió su cabeza.

Esta secuencia comienza con un primer plano, con lente angular, de un jíbaro (figura 4.12). Vemos que se contiene la risa por 2 segundos y luego se suelta a reír. Lo mismo sucede con los que están atrás de él. Todos miran a la cámara primero, luego a un costado, no saben bien qué hacer frente a ella. Todos tienen escopetas y las caras pintadas. Blomberg los presenta: “Este es su aspecto, guapos, bien presentados y decorados en su cara y siempre de buen humor. Aunque sonríen a la cámara, tienen fama de ser crueles, por su espantosa costumbre de cortar la cabeza a las personas” (figura 4.13). Luego explica cómo es el proceso. Mientras Blomberg desarrolla el texto recién mencionado la cámara va haciendo un paneo de izquierda a derecha, recorriendo las caras de los jíbaros. El movimiento de la cámara es más inestable que cuando filmaba la canoa, duda en sus encuadres, hasta que se estabiliza en uno de ellos e inmediatamente en el siguiente plano vemos una *tsansa* (cabeza reducida) en manos de una

persona (figura 4.14). Hay una relación gráfica a partir del montaje entre ambos planos, el centramiento tanto del jíbaro como de la tzanza nos establece una relación directa entre los dos. El plano de la tzanza es particularmente distinto al resto ya que está fuera de contexto. No sabemos en qué lugar está realizado, es un espacio interior, y el o la que la sostiene tiene un traje similar al de Nielsen. Allí explica por qué reducen las cabezas y cómo es el proceso por el que lo hacen de este modo: *“El jíbaro cree que obtiene la fuerza de su enemigo al poseer la cabeza. Y para que no pueda maldecirlo ni murmurar maleficios, (PPP) le cosen la boca. El que más cabezas ha cortado, tiene el más alto rango social”* (figura 4.15, modo expositivo). Sin embargo su explicación no es en profundidad y sólo remarca algunos rasgos exotizantes (modo expositivo). Vemos entonces que descontextualiza desde la imagen, pero recontextualiza desde el discurso. Luego volvemos a la situación donde estaban los jíbaros parados frente a la cámara, desde un plano medio que luego se vuelve un paneo, esta vez, de izquierda a derecha. Ellos levantan sus armas, saltan, se ríen (modo reflexivo/interactivo), se acercan a la cámara, no saben qué hacer y Blomberg tampoco sabe cómo filmarlos. Me pregunto qué estarán diciendo, porque se los ve que hablan con gente que está fuera de cámara, sin embargo su voz no se escucha (modo expositivo). Mientras, en la voz en off, se rescata cómo consiguieron ropa de la “civilización” a través de comerciantes y menciona que a algunos de ellos les han cortado la cabeza. El exotismo de los jíbaros por la *tsansa* es uno de los ejes de la película (modo expositivo). Desde el discurso, Blomberg hace un contrapunto entre imagen y sonido, ya que cuando vemos a los jíbaros, ellos se ríen hacia la cámara, pero cuando escuchamos al realizador, él los presenta como “peligrosos”. Se continúa así la estructura dramática clásica, con la figura del antagonista. Además introduce el tema del intercambio, que va a ser tratado más adelante. La mezcla entre los elementos de la “civilización” y los “Otros”, es un tema que le llama la atención al realizador.

Los elementos de etnograficidad que rescato son: 1) Construcción desde lo exótico del Otro (modo expositivo). 2) Masa indistinguida de gente sin voz (modo expositivo). 3) Construcción de la estructura narrativa clásica, presentación del antagonista.

3.4. Cuarta secuencia.- Objetivo: Encuentro

(PG) En honor a Henry, los reductores de cabezas ofrecen una gran fiesta de chicha. La chicha es la bebida nacional de los indígenas y se prepara así: (sras. amas de casa, tomen

nota de esta receta) las frutas o las raíces de la yuca, (PG) se cocinan, se aplastan y se mastican. Se fermenta el puré por largo rato y luego se mezcla con agua y la refrescante bebida está lista. Esta encantadora dama, (PP) para brindarle chicha a Henry Nielsen llena su boca lo más que puede (PG) Henry y sus portadores beben la chicha junto con el jefe Chumbela. Uno tiene que tomar aunque no le guste, rechazar un tazón es declararse enemigo (PP) con consecuencias muy penosas. Chumbela es un viejo caballero, un cazador de cabezas de 75 años, con muchas cabezas en su haber. Tiene cuatro esposas, una de once primaveras, (PG) quien lo atiende de la mejor manera. Durante horas se bebe la chicha y el ambiente se vuelve más y más alegre. La chicha actúa como el champagne. Henry parece estar a gusto.

Esta secuencia comienza con un plano general, levemente picado, de una mujer preparando chicha de espaldas a la cámara (figura 4.16). Por detrás de ella se observa un niño. El siguiente plano, cambia de posición la cámara, se ubica frente a la mujer, pero manteniendo la propuesta del plano general picado. Allí mira a un costado (figura 4.17), luego a la cámara, luego nuevamente a un costado, habla y se llena la boca con lo que está preparando. Al ponérselo en la boca mira a la cámara fijamente (figura 4.18). Queda en evidencia que le están dando indicaciones desde fuera de campo (interactividad). El siguiente plano se acerca más la mujer. La voz en off, mientras tanto, cuenta cómo es la preparación de la chicha. El tono lúdico de la descripción se vuelve a hacer presente. Luego, hay un plano general donde vemos (de derecha a izquierda), sentados en un banco, a Nielsen, a un ayudante y al jefe Chumbela (figura 4.19). Las mujeres sirven chicha. Hay mucha gente alrededor que solo los mira. El plano siguiente es un primer plano del jefe Chumbela (figura 4.20), mirando a la cámara y tomando chicha. Es similar al de la mujer haciendo chicha, un acto de performatividad disparado por la cámara, actúan para la cámara, pero él no mira fuera de campo, no recibe órdenes de nadie (al menos que se vea en el plano). Además, la cámara está a la altura de los ojos, no está picada. Blomberg mira desde arriba a la mujer y a la misma altura de los ojos al jefe, rasgo que marca la relación de autoridad. Chumbela mira fijo al lente y se ríe, toma un trago y se vuelve a reír. La voz en off cuenta que es un viejo cazador de cabezas, que tiene 75 años y que vive con cuatro mujeres, “una de once primaveras que lo atiende de la mejor manera” (figura 4.21). Allí cambia el plano a uno general, se ve a Chumbela junto con Severo Vargas y hace un paneo de izquierda a derecha para encuadrar a Nielsen con Severo bebiendo chicha. Desde el discurso vemos que hay un doble juego: por un lado presentar a los indígenas como amables, solidarios y hospitalarios con los extranjeros; por el otro, mantener

el carácter violento y salvaje que ocultan cuando están tranquilos. Este doble discurso es una de las claves para entender el filme como decíamos en el capítulo 3 sobre la ambigüedad en la imagen. Además, por ejemplo al describir el proceso de producción de la chicha, se apunta a darle un carácter de cotidianidad y resaltar las habilidades propias de los indígenas.

Sintetizando los rasgos de etnograficidad: 1) Interactividad, al mirar la cámara y actuar para ella, revelan el dispositivo de filmación. 2) Construcción desde lo exótico del Otro (modo expositivo). 3) Construcción del “modo de vida” jíbaro desde la cotidianidad. Ejemplo: fabricación de la chicha.

3.5. Quinta secuencia.- Objetivo: Juegos exóticos

(PP) “Un tipo extraño” piensan los niños, mientras tocan sus barbas. (PG) A los indígenas no les crece barba. Es divertido espiar el espejo de la cámara. Los blancos tienen cosas curiosas. (PG) Aquí caminan dos botas rotas, (PG) en ellas, un cazador de cabezas se hurga la nariz. (PG) Encuentra con quién jugar, un papagayo. “Ven para divertirnos” dice el niño de las botas. Pero el papagayo sólo quiere liberarse. “Suéltame” parlotea el papagayo. “¡Suéltame o cúdate!” “¡Ay papá, ayúdame!” (PP) Los niños tienen simpáticos compañeros de juego. Este es un mono chichico, que canta como un pájaro.

Esta secuencia inicia con un primer plano de perfil de Nielsen mirando hacia abajo y muchas manos que le acarician la cara. “-Un tipo extraño- piensan los niños, mientras tocan sus barbas” narra la voz en off, explicando la imagen (figura 4.22). El siguiente plano es un plano conjunto (figura 4.23) donde se encuentra Nielsen con siete niños mostrándoles una cámara fotográfica (modo reflexivo/interactivo). Sigue un plano medio, picado, de la espalda de un niño con botas y luego uno entero del mismo niño. Blomberg lo presenta como un “pequeño cazador de cabezas” (figura 4.24). Luego, un plano entero del niño jugando con un papagayo, mostrado con un tono lúdico. Blomberg, en la narración en off, hace la voz del niño “-Ven para divertirnos- dice el niño de las botas”, es lo que se escucha. Luego recrea la voz del papagayo (figura 4.26). El último plano de esta secuencia es el plano entero de un mono en los brazos de un joven, con un lente teleobjetivo (figura 4.27). Aquí resalta también el carácter lúdico de los monos “chichico”. En síntesis, creo que lo que se busca en esta secuencia es hacer un recorrido por los juegos de los niños, pero superando la mirada

exotizante que venía caracterizando el filme. En el encuentro entre estos elementos occidentales y amazónicos se construye, en parte, la mirada de Blomberg (modo reflexivo/interactivo). Desde el discurso refuerza esta idea. Blomberg tiene una aproximación al punto de vista indígena cuando los niños tocan la barba de Nielsen, intenta adentrarse en su forma de pensar. Lo mismo ocurre con los otros dos niños y hasta con los animales que intervienen.

Algunas ideas de entograficidad: 1) Construcción de la mirada en el cruce entre Nosotros-Otros. 2) Tono lúdico de la narración

3.6. Sexta secuencia.- Objetivo: Intercambios

Los jíbaros son artistas que crean bellos trabajos con plumas, alas de escarabajos y semillas y otros hallazgos de la naturaleza. Henry coge una elegante corona (PG) de plumas rojas y amarillas de tucán. Henry la intercambia y el indígena escoge algo de la maleta de Henry. (PG) Hay collares de vidrio, espejos y cuchillos, agujas y telas y otras cosas preciadas. El indígena elige un pedazo de tela para una bonita y elegante falda. “¿Estás satisfecho?” (PP) “¿Que si estoy satisfecho?... ¡Ahora sí que lo engañé! Ja Ja Esta tela fina por esa corona Ji Ji” (PG) Estos niños también quieren intercambiar, traen algo para un gourmet: un sapo que para los indígenas es lo más delicioso. (PP) “¿Por qué no?” piensa Henry. “Es grande y luce muy apetitoso... (PG) sería una buena comida, vale un espejo”

A pesar de que no esté explicitado en la película, uno de los objetivos del viaje de los exploradores fue intercambiar objetos con los jíbaros. En esta secuencia se ve cómo Nielsen troca con los indígenas. Primero, cambia telas por coronas y luego espejos por sapos. La cámara en estas dos situaciones se mantiene alejada, desde un plano general, fija. En la primera, se observa el encuentro entre Nielsen y el indígena con la corona. El explorador le señala la corona (figura 4.27, modo expositivo/observacional), el indígena se la saca y en el audio escuchamos “*Los jíbaros son artistas que crean bellos trabajos con plumas, alas de escarabajos y semillas, y otros hallazgos de la naturaleza*”. Cambia el plano, la cámara está más cerca, vemos en un plano americano al indígena revisando la maleta de Nielsen para efectuar el intercambio (figura 4.28). En la maleta del explorador “*hay collares de perlas de vidrio, espejos y cuchillos, agujas, telas y otras cosas preciadas*”. Cambia el plano, vuelve a uno general como al comienzo de la secuencia, Nielsen mide la tela y se la arroja al indígena

(figura 4.29). Luego cambia a un primer plano del indígena mirando a la cámara y riendo. La altura de la cámara en este plano está al mismo nivel que los ojos y es importante ya que de este modo se intenta representar el punto de vista del indígena. Blomberg le representa la voz, a pesar de que no hable “¿Que si estoy satisfecho? Ahora sí que lo engañé Ja Ja” (figura 4.30, modo reflexivo/interactivo). Hay otro esbozo en esta secuencia de representación del punto de vista indígena. Se intenta, de una manera muy superficial, que las relaciones de autoridad entre indígenas y exploradores no sean tan desiguales, que en el intercambio “los dos ganen”. Lo mismo ocurre en la siguiente situación, desde un plano general alejado, se ven a tres niños que son interceptados por Nielsen (figura 4.31, modo expositivo/observacional). Ellos todo el tiempo miran a la cámara mientras le entregan un sapo al explorador. Luego hay un primer plano del sapo (figura 4.32) y después vuelve a un plano general (figura 4.33), con Nielsen entregándoles un espejo a los niños. Desde el discurso se sigue resaltando por un lado las habilidades de los indígenas, por otro la descripción de lo que estamos viendo en pantalla pero agregando información adicional y por otro la recreación de las voces, tanto de los indígenas como de Nielsen.

Las rasgos de etnograficidad que veo en esta secuencia son: 1) El intento por construir un punto de vista indígena. 2) Descripción de las habilidades propias de los indígenas. 3) El cruce de miradas entre lo indígena y lo occidental

3.7. Séptima secuencia.- Objetivo: Actividades

(PG) Un jíbaro confecciona una cerbatana. (PM) La pule para que quede lisa como una escopeta. (PM) Está lista para ser probada. Se aprieta el dardo con algodón, lo introduce y sopla... funciona perfecto. (PM) “¿Ves aquel palo? ¿Puedes darle?” (PP) Claro que sí! (PM) (PA) La pequeña flecha parece inofensiva, pero la punta tiene un terrible veneno. Recibir uno de estos no es nada agradable. (PG) Las mujeres son muy laboriosas, trabajan en los campos, cocinan, mascan yuca y elaboran alfarería. Su buen gusto se aprecia en la pintura de esta magnífica cerámica (PA) (PG).

La secuencia comienza con la construcción de una cerbatana. Desde un plano general, fijo, vemos a Nielsen en el costado izquierdo del encuadre y en el centro un indígena perforando un palo (figura 4.34). La voz de Blomberg dice “un jíbaro confecciona una cerbatana”. El

sonido describe la imagen, como marcaba desde el principio (modo expositivo). Luego un plano medio del mismo indígena pero esta vez de perfil, la cámara se mantiene fija. El indígena mira a la cámara y se ríe (interactividad). Otro plano medio del mismo indígena cargando la cerbatana con una flecha, esta vez con Nielsen en el fondo. El siguiente vuelve a un plano medio, esta vez Nielsen está al lado del indígena y le indica que dispare contra un palo que está fuera de campo (figura 4.35). En el siguiente plano, desde un primer plano del palo, vemos como acierta en el objetivo (figura 4.36); claramente es un juego de montaje para construir la puntería. Vuelve al plano medio del indígena y Nielsen riéndose. Luego plano medio de Nielsen mirando la flecha. Llama la atención el detalle del arma que lleva en la cintura (figura 4.37). Esta situación está construida en función de resaltar la puntería del indígena. Es una construcción fílmica de su “acierto en el blanco” pero además revela la interactividad y la toma de decisiones tomadas por los nórdicos sobre los indígenas. Con esto me refiero a que los indígenas se representan como los nórdicos quieren que se representen. Termina la primera situación.

La segunda comienza con un plano general, fijo, picado, de una mujer sentada “haciendo” cerámica (figura 4.38). El texto oral dice lo siguiente “*Las mujeres son muy laboriosas, trabajan en los campos, cocinan, mascan yuca y elaboran alfarería*”. La mujer mira a la cámara, se ríe y pasa su mano por los bordes de la vasija como si la estuviera fabricando (interactividad). La interactividad sigue siendo uno de los ejes del filme, ellos se representan a sí mismos, pero sin ser ellos quienes deciden. Luego, cambia el plano a uno americano, de la misma mujer con una vasija mostrando su interior pintado a la cámara (figura 4.39). Su mirada fija al lente, exponiendo el producto, cierra la secuencia. Desde el discurso se resalta claramente las habilidades que tienen los indígenas, tanto en el uso de la cerbatana como en la confección de la cerámica. Además se mantiene, en el fragmento de la cerbatana, este doble tono: por un lado lo lúdico y anecdótico y por el otro lo peligroso de las flechas.

Los rasgos de etnograficidad que rescato son: 1) Descripción desde la voz en off de lo que sucede en la imagen. 2) Interactividad. 3) Representación de las habilidades propias indígenas. 4) Imagen ambigua de los indígenas.

3.8. Octava secuencia.- Objetivo: Regreso

(PA) (PG) Es el momento de despedir a Henry, debe regresar a la civilización. (PG) Se cargan las mercancías intercambiadas. Todos bajan a despedirse. (PP) Nuevos amigos lo acompañarán. (PG) Se carga la canoa con preciados objetos (PG) que Nielsen llevará. (PG) El retorno es pesado, semana tras semana se empuja la canoa contra la fuerte corriente (PG) de regreso a la civilización. (PG) (PG) (PP) (PG) (PG)(PP) (PG)(PG) (PG) (PG) (PG) (PG)

“Es el momento de despedir a Henry, debe regresar a la civilización” dice el relato mientras con un plano general, en movimiento con paneos de derecha a izquierda muestra cómo los exploradores y porteadores cargan las mercancías en la canoa, mientras la comunidad indígena (masa indistinguida) los acompaña (figuras 4.40 y 4.41, modo expositivo). Luego hay un primer plano de Nielsen con un pequeño mono en el hombro, se ríe, la cámara se mueve levemente, sigue el tono lúdico de toda la obra (figura 4.42). Nuevamente plano general de los indígenas cargando los objetos, y en el siguiente ya la canoa en el agua emprendiendo el viaje de vuelta (narrativa clásica). La voz en off marca la fuerza de la corriente, regresa la música de suspenso, varios planos generales con un montaje discontinuo marcan la travesía (figuras 4.43, 4.44 y 4.45). Se silencia la voz en off, queda sólo la música, y los personajes vuelven a estar perdidos en la inmensidad del lugar. Así es que termina el filme. Desde lo discursivo se resalta el tortuoso viaje que va a suceder antes de llegar a la “civilización”. Hay una diferenciación clara entre ellos (quizás “salvajes” aunque nunca los nombra de ese modo) y Nosotros (la civilización). En ese ida y vuelta en la construcción de la alteridad como cercana y como lejana se desarrolla la película.

Algunos elementos de etnograficidad que rescato son: 1) Fin del viaje, construcción del desenlace, fin de la estructura narrativa clásica. 2) Construcción de la mirada desde la ambigüedad de la imagen. 3) Planos generales, fijos con una masa indistinguida de gente (modo expositivo).

Las 46 imágenes que se despliegan a continuación son fotogramas capturados de la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936)

Secuencia 1



Figura 4.1 Henry Nielsen

Figura 4.2. Construcción de la canoa

Figura 4.3. Construcción de la canoa 2

Secuencia 2



Figura 4.4. Niño trabajando

Figura 4.5. Detalle de la espalda

Figura 4.6. Hombres, mujeres y niños trabajando



Figura 4.7. Quemando la canoa



Figura 4.8. Navegando por el río Pastaza

Figura 4.9. Paisaje inmenso, navegantes pequeños

Figura 4.10. Momento de tensión: la canoa se escapa

Secuencia 3



Figura 4.11. Entrada a “tierra de los jibaros”

Figura 4.12. Presentación

Figura 4.13. Presentación

Continuación Secuencia 3



Figura 4.14. Tzanza

Figura 4.15. Tzanza

Secuencia 4



Figura 4.16. Preparación...

Figura 4.17. Habla...

Figura 4.18. Mira a la cámara



Figura 4.19. Bebiendo chicha

Figura 4.20. Chumbela

Figura 4.21. Las mujeres de Chumbela

Secuencia 5



Figura 4.22. Nielsen y los niños

Figura 4.23. Nielsen y los niños

Figura 4.24. Niño

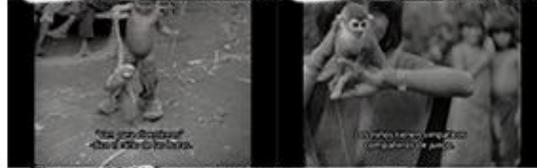


Figura 4.25. Niño con papagayo

Figura 4.26. Niño con mono

Secuencia 6



Figura 4.27. Nielsen señala la corona para intercambiar

Figura 4.28. Nautisha busca en la maleta de Nielsen

Figura 4.29. "Engaño"

Continuación Secuencia 6



Figura 4.30. Los niños le traen un sapo

Figura 4.31. Detalle del sapo

Figura 4.32. Intercambios con los niños

Secuencia 7



Figura 4.33. Fabricacion...

Figura 4.34. Funcionamiento...

Figura 4.35. En el blanco



Figura 4.36. Nielsen con la flecha

Figura 4.37. Esposa de Nautisha fabricando cerámica

Figura 4.38. Mostrando la cerámica

Secuencia 8



Figura 4.39. Mercancías

Figura 4.40. Cargando...

Figura 4.41. Nielsen y Severo



Figura 4.42. Regreso

Figura 4.43. Regreso

Figura 4.44. Regreso

3.9. Conclusiones

Viendo el análisis de las secuencias, construyo varios ejes de análisis que caracterizan como “etnográfica” a esta película. Ninguno de ellos por sí solos la hace etnográfica a la misma, sino que hay que entenderla como planteaba en la introducción siguiendo a Bordwell y Thompson (1996) como un *sistema*, donde cada una de las partes se relaciona entre sí.

El eje formal que utiliza Blomberg es la construcción de mini-secuencias. Cada una de ellas va narrando diferentes actividades de la vida jíbara, que tienen que ver con la preparación de los alimentos, con la fabricación de armas y cerámica, con los juegos, con los animales, los niños y los intercambios de objetos. En la mayor parte de las mini-secuencias aparece la figura de Henry Nielsen, como disparador de situaciones (interactividad), por ejemplo cuando los niños se asombran de él, o cuando le indica a un jíbaro que dispare con la cerbatana, o cuando realiza los intercambios con Nautisha. La construcción de mini-secuencias, atravesadas por Henry Nielsen en su relación con los jíbaros (interactividad), es el eje formal en mi análisis sobre la etnograficidad del trabajo de Blomberg. Del mencionado eje de análisis distingo sub-ejes que lo sostienen y que me interesan para mi investigación. Ellos son: la construcción del viaje dramático, el retrato del modo de vida, lo lúdico, los planos generales y fijos, la descripción de la voz de la off, la construcción de la mirada propia.

La segmentación del viaje en mini-secuencias para el entendimiento del “modo de vida jíbaro” provoca por un lado pensar a la cultura desde una teoría funcionalista, donde se hace un estudio sincrónico de cómo viven y a partir de estos datos se intentan construir conceptos totalizadores que expliquen esa cultura (esto ya lo hemos analizado en el capítulo 3). Por otro lado, la descripción del modo de vida es etnográfico, a pesar de que no haya una sistematización de los datos (también como hemos visto en el anterior capítulo). Por lo tanto la relación forma/contenido se ve entre las mini-secuencias (forma/significante desde una concepción clásica) y el modo de vida (contenido/significado desde la concepción clásica). Por eso en mi análisis, como ya lo he dicho, voy a ir viendo las relaciones entre el *qué* y el *cómo*. Al mismo tiempo, a modo de conclusiones y para complejizar el análisis pretendo poner en juego también los conceptos que he desarrollado en los capítulos anteriores.

La estructura dramática de la película, claramente, está organizada en inicio, nudo y conclusión. Como veíamos más arriba que Henley (2006) señalaba que las películas

etnográficas seguían la estructura de un ritual, en este caso la película de Blomberg sigue la estructura de un viaje. En la introducción vemos los preparativos para el mismo, en el nudo de la obra vemos la interacción con los indígenas y en la conclusión la vuelta. Esta es una característica del modo de representación expositivo. Sin embargo creo que un elemento novedoso para la época es mostrar la trastienda del viaje. La mayor parte de las películas etnográficas de la época no lo hace, simplemente el investigador aparece en el campo.

Cuando Nielsen llega al “campamento jíbaro” se comienza, desde el primer plano de la secuencia 3, a describir el modo de vida jíbaro. La estrategia que utiliza Blomberg es la interactividad. Con esto me refiero a que los indígenas se representan a sí mismos, pero no son ellos quienes deciden qué hacer. Reciben órdenes de que hagan lo que “siempre hacen”, provocando la risa de ellos mismos. Lo mismo sucede con Nielsen, sin embargo a él pocas veces se lo ve sonreír. La interactividad puede tener dos lecturas: por un lado si lo vemos desde el modo de representación expositivo, cabe aplicar el concepto teórico de “taxidermia” (Rony 1996), como veíamos en el capítulo 2. Ahora, si lo leemos desde el modo de representación reflexivo la actuación de los personajes también permite la revelación del dispositivo de filmación. A Blomberg, por momentos, le interesa captar cuando los indígenas miran a la cámara, por eso elige un acercamiento desde los primeros planos o planos medios con un lente teleobjetivo. Como hemos visto en los capítulos 2 y 3, el realizador buscaba los retratos, pero desde un punto de vista lúdico, que no se correspondía con los estudios antropológicos positivistas de la época. A pesar de estar construido el viaje como drama, las historias pequeñas son contadas en tono lúdico y anecdótico. Lo poético de las acciones cotidianas es una característica del modo de representación expositivo.

Este tipo de propuesta se conjuga con la utilización de planos generales fijos o con leves paneos, donde hay situaciones que intenta “mostrar todo” y por lo tanto la cámara se aleja. Tanto al inicio como el final del viaje lo construye desde este tipo de planos, pero también en algunos momentos dentro del campamento. Lo que marca el contrapunto con la imagen es la voz en off. Utilizar la voz en off sólo para que el espectador mire lo que pretende el realizador es una de las características que marcaron a los filmes etnográficos y a los documentales de principios de Siglo XX (porque además no existía el sonido sincrónico). Por momentos describe simplemente lo que vemos en pantalla, pero por momentos se desliga y da interpretaciones de lo que sucede. Esto se puede ver claramente en la secuencia 3, en la presentación de los jíbaros, cuando desde un primer plano vemos a un indígena riendo pero en

la explicación Blomberg nos habla de que son violentos y salvajes. Como veíamos también en el capítulo 3, a lo largo de toda la película Blomberg construye esta imagen “ambigua”, caracterizada por Muratorio (1994), Fitzell (1994) y Hall (1997). A partir de la construcción de esta imagen hay una carga de exotización muy grande en la película: en la mayor parte del tiempo se marca claramente una línea entre Ellos- Nosotros, desde la imagen y desde el discurso. Por momentos se los exotiza y relativiza rescatando por qué Ellos son diferentes a Nosotros. Este punto tiene que ver con la construcción del modo de vida y se alinea con el paradigma positivista de principios del Siglo XX que estaba sucediendo en la Antropología. El ejemplo más claro lo podemos ver en la secuencia 3 cuando se muestra desde un primer plano una cabeza reducida.

Sin embargo, la mirada de Blomberg no es lineal y tienen algunos elementos del modo de representación reflexivo (a partir de la interactividad puesta en plano) que complejiza el análisis. Pienso que el realizador construye una mirada propia, en el encuentro entre el punto de vista occidental y el amazónica (esbozado), donde el realizador intenta por momentos construir un Otro que no sea sólo lo exótico. Intenta ver, de una manera superficial, en el cruce y en los límites de cada cultura qué es lo nuevo que surge.

4. Análisis de “Vikingos en las islas de las tortugas gigantes” (1936)

A continuación voy a realizar el análisis de etnograficidad de “Vikingos en las islas de las tortugas gigantes” (1936) filmada por Rolf Blomberg. Los criterios que voy a tomar son los modos de representación y las narrativas como realicé en el anterior análisis.

4.1. Primera Secuencia.- Objetivo: Presentación

(PG) En las islas de las tortugas, en el Pacífico, existe una colonia escandinava. Santa Cruz, hace 10 años, estaba habitada por gigantes tortugas y grandes iguanas. Aquí los noruegos han construido sus casas. (PG) El gran terrateniente es Arthur Wormuller. Un alto vikingo que halló su paraíso: sol, vientos salados, cielos azules y un jardín (PP) con árboles de ricas papayas. Wormuller piensa que este año los frutos son muy pequeños (PG).

La película comienza con un pánico de derecha a izquierda de un plano general de la isla. La toma tiene una altura casi aérea, fue hecha desde una montaña. El lente que utiliza es un gran angular, por lo que las casas se ven pequeñas en un paisaje gigante. Este plano funciona a modo de presentación del paisaje, como extraño, exótico, inmenso y deshabitado. La voz en off, realizada por Rolf Blomberg, remarca ese carácter. Allí el realizador nos cuenta que vive la colonia escandinava (figura 4.46). En este sentido hay un Nosotros (escandinavos) que vive en un espacio extraño. El “Nosotros” se construye no sólo por lo que vemos en pantalla, sino por el contexto de circulación en el cual estuvieron las películas. Recordemos que los filmes eran proyectados en grandes teatros en Estocolmo, como hemos visto en el capítulo 2. Los nórdicos se veían a ellos mismos en la pantalla, muchos eran familiares, amigos y conocidos de los personajes de la película.

El siguiente es un plano general de Wormuller, colono de las islas, caminando y observando las plantas (figura 4.47), para luego pasar a un plano medio (a la altura de los ojos) donde el mismo personaje toca una papaya y mira a la cámara (figura 4.48). A pesar de que no lo escuchamos, este personaje habla de frente a la cámara. Revela de este modo el dispositivo de filmación, la cámara no está invisible sino que participa de la situación (modo reflexivo/interactivo). Un dato importante desde el discurso es que Blomberg nombra al personaje que vemos en pantalla con nombre y apellido, lo individualiza. Intenta además desde la voz en off esbozar el punto de vista de Wormuller, al decir lo que pensaría.

Los rasgos de etnograficidad que he encontrado son: 1) La lucha del Hombre contra la Naturaleza. 2) Utilización de planos generales y fijos. 3) Descripción de la voz en off de lo que sucede en la imagen. 4) Interactividad. 5) Punto de vista nativo.

4.2. Segunda Secuencia.- Objetivos: Familia Stampa

Esta secuencia la he dividido en dos partes: parte A como presentación, parte B como pesca. Considero a las dos partes dentro de la misma secuencia ya que tratan sobre la misma familia.

Parte A.- Presentación

(PG) Cerca vive Christian Stampa, también noruego, y su esposa, quien vino sola de Noruega (PG) para unirse a su amor de juventud. En Santa Cruz nació Anne, (PP) la primera nativa de estas islas. Los niños necesitan leche, (PG) por eso papá Stampa trajo chivos salvajes que abundan en esta isla. (PG) El chivo le dice al burro “¿Qué buscas aquí? ¡Vete!” (PG) (PG).

Con un plano general de la casa (figura 4.49), comienza presentando a la familia Stampa mientras que ellos saludan a la cámara (interactividad). Luego pasa a otro plano general donde la esposa y la hija le están arrojando comida a los animales (figura 4.50). Aquí se esboza la enseñanza familiar, desde la cotidianeidad. La hija mira a la cámara, dando a entender además, que están actuando para ella (interactividad). En el siguiente plano (PP a la altura de los ojos), la niña se detiene y mira directo a la cámara (figura 4.51). Luego en los siguientes dos planos generales, la madre está sacando leche del chivo y la niña continúa mirando a la cámara, extrañada ella con la presencia del realizador. Mientras, en la voz en off, Blomberg recrea lo que el chivo diría, dando un tono lúdico y anecdótico a la situación (figura 4.52).

Elementos etnográficos: 1) Interactividad. 2) Tono lúdico. 3) Formas de aprendizaje familiar.

Parte B.- Pesca

(PG) Durante nuestra visita, Stampa trabaja en su barco pesquero. (PM) Ahora no podremos ir de pesca. El aventurero islandés Walter Finssen, (PG) que también llegó a las islas, (PG) colabora con el trabajo y el barco quedará muy bien al final. Stampa desmontó el motor en tierra y así logró un excelente aserradero. (PG) Con el barco en tierra, Stampa prueba suerte con la red en la laguna. (PG) El viejo y fuerte Finssen ayuda. (PG) Es emocionante esperar el botín. Abundan peces de todas las especies tiburones tigre, gigantes manta raya o hermosos peces miniatura. (PG) El chapoteo anuncia éxitos... “Es una buena pesca, tan buena como los arenques de Islandia” piensa Finssen. (PP) En la red siempre caen rarezas, (PP) este pez globo se infla de inmediato (negro)

Durante esta parte de la secuencia se narra el antes, durante y después de la pesca. Vemos una progresión lineal (narrativa clásica) que comienza con la preparación del barco (figuras 4.53 y 4.54), luego la pesca en el mar y por último los peces en la red. La continuidad temporal la va

construyendo con una serie de elipsis entre planos, donde no cambia el encuadre por lo que provoca saltos en el montaje. La cámara todo el tiempo filma a los pescadores que están en la costa, mientras traen la red de pesca, que está fuera de campo. Blomberg nunca pierde de vista que el eje de su película que son las personas (figura 4.55). Retratar el modo de vida nativo es uno de sus objetivos. A su vez se siguen marcando las “rarezas” del lugar, exponiendo por ejemplo al pez globo (fig. 4.57). Toda esta secuencia está filmada desde planos generales, a excepción de los que centra en los peces, donde utiliza cámara en movimiento y primeros planos. Esboza en esta parte el pensamiento de Finssen, intentando acercarse a un punto de vista nativo (fig. 4.56).

Elementos de etnograficidad: 1) Narrativa clásica. 2) Exotismo del lugar. 3) Punto de vista nativo. 4) Retrato del modo de vida

Secuencia 3.- Objetivo: Familia Lundberg

La secuencia 3 comprende la mayor parte de la película. Blomberg se centra en la familia Lundberg y acompaña a ellos durante diferentes actividades que se presentan como cotidianas.

Parte A.- Presentación

Las partes altas son fértiles. Aquí viven los suecos Lundberg: John, su esposa Kaj y la pequeña Gloria. (PG) Viven en la isla más de un año e invierten su tiempo en la agricultura

Con un plano general de la casa, fijo, similar a la presentación de la familia Stampa, inicia la secuencia de la familia Lunberg (narrativa clásica). John saluda a la cámara al salir de su casa (figura 4.58, interactividad). El comienzo sirve para presentar a los tres personajes: John, Kaj y Gloria, donde se los ve mirando a la cámara desde un plano general (figura 4.59). Es importante señalar que identifica desde el nombre a los tres integrantes de la familia.

Elementos de etnograficidad: 1) Narrativa clásica. 2) Interactividad. 3) Presentación de los personajes por el nombre.

Parte B.- Agricultura

(PG) “¡Vengan! ¡Vengan!” grita Gloria. “¡Sorpresa! ¡El árbol de higos ya ha dado fruto!”
(PM) (PG) Estas son plantas de otoy, que tienen deliciosas raíces. (PG) Con una sola planta se obtiene alimento para todo el día. Se cosecha un balde lleno de otoy. Con orgullo, Gloria muestra (PP) un par de grandes tubérculos. (PG) El azúcar no falta con las frondosas y verdes cañas. El Sr. Lundberg nos muestra cómo extrae el jugo de caña. Escoge unas cañas gruesas. (PG) Con el burro Olla y el control de Gloria para evitar las huelgas, se vuelve un procedimiento sencillo. Este aparato es obra de Lundberg, (PG) es su propia patente. Hay que ser autosuficiente, pues aquí no hay comercios.

Blomberg en esta parte muestra cómo cosechan higos y otoy (yuca) y cómo se procesa la caña de azúcar. Los productos son expuestos a cámara por la niña (figuras 4.60 y 4.61), desde primeros planos (modo reflexivo/interactivo). La altura de la cámara cuando la filma a Gloria es al nivel de los ojos, aunque mantiene la planificación de planos generales como predominantes (figuras 4.62 y 4.63). Toda la familia Lundberg interviene en estas actividades, volviendo a exponer la enseñanza familiar. Kaj, la esposa de John, siempre permanece en las actividades cerca de la casa y con la niña, nunca aparece sola. La cosecha y la muestra de resultados del higo, el otoy y la caña de azúcar, se vuelve a construir desde la progresión temporal lineal (narrativa clásica). El montaje es continuo. Desde el discurso se remarca el carácter de “familia autosuficiente” (figura 4.64), sola, aislada de “la civilización”.

Elementos de etnograficidad: 1) Lucha del Hombre contra la Naturaleza. 2) Interactividad. 3) Enseñanza familiar. 4) Narrativa clásica

Parte C.- Caza de animales (cerdos salvajes y tortugas marinas)

(PP) La carne tampoco falta, con tanto cerdo salvaje. (PG) Los perros lo rastrean, y lo acorralan hasta que llega el cazador. (PG) Los cerdos no pueden salvarse. (PG) (PG) Aquí

está el cazador, buen tiro, disparo y caída. “¡Fuera de aquí perros!” (PG) Ahora es su turno, por el buen trabajo reciban su paga. (PG) Olla carga al cerdo y Kaj prepara ricas chuletas. (PG) También es rica la sopa de tortuga. En las lagunas nadan grandes tortugas y es fácil atraparlas. En el agua clara se las ve fácilmente (PG) porque reaccionan muy lento sólo al ser arponeadas. Ésta, furiosa, quiere salvarse, jala y golpea con sus aletas. Pero luego tiene que darse por vencida y convertirse en sopa de tortuga. (PG) Junto la carne, se obtiene aceite, buen sustituto de la mantequilla. (PG) En una buena jornada los colonos traen entre 25 y 30 grandes tortugas y tienen carne y aceite para largo. Este ejemplar no es tan buen mozo...(PP) pero su sabor es exquisito.

En esta parte se construyen dos pequeñas situaciones separadas: por un lado la cacería de un cerdo salvaje y por otro la cacería de una tortuga marina. Ambas partes están divididas por un plano negro. La primera se construye desde planos generales, pero es interesante que la secuencia comienza con un primer plano del cerdo acorralado (figura 4.65), dando dramatismo a la historia. John aparece desde la derecha del plano (figura 4.66), le dispara al cerdo y hay un rápido paneo de derecha a izquierda, que con un movimiento muy preciso encuadra al cerdo cuando cae y es atacado por los perros. Este momento es el clímax de la pequeña situación dramática; luego John le da las vísceras del cerdo a los perros (figura 4.67) y la secuencia desenlaza (narrativa clásica). John además está sólo, por lo que podemos entender, lejos de la casa. Hay también una pequeña construcción del héroe (narrativa clásica).

La segunda situación, la cacería de la tortuga marina, es filmada con planos generales (más abiertos que los de la anterior secuencia) desde la costa de la laguna (figura 4.68). El espacio se amplifica y los personajes (Christian Stampa, Wold y John Lundberg) que se ven arriba del barco quedan pequeños. Desde el discurso, Blomberg narra como si estuviera adentro mismo del barco, nos describe lo que está sucediendo allí. Este recurso ancla nuestra mirada en el bote, nos genera una pequeña situación de drama. Luego hay un plano general pero más cerca de los personajes, ya que es el momento donde sacan a la tortuga del agua (figura 4.69) para luego desenlazar en el primer plano de la tortuga agonizando en la costa (narrativa clásica, figura 4.70). En esta situación el trabajo en conjunto vuelve a aparecer, ya que se ven a dos personas que acompañan a John en el barco.

En toda la secuencia, desde el discurso, en ningún momento se pierde el tono banal, hasta casi lúdico, a pesar de estar matando animales. Se intenta construir lo cotidiano, desde la progresión de las acciones pero también desde los cuerpos habituados a ese tipo de prácticas. Los colonos se desenvuelven con total confianza en ambientes que a nosotros, como espectadores, nos parecen extraños. La forma de caminar y sus movimientos nos da la pauta de que no son foráneos, que viven allí desde hace mucho tiempo y que realizan esas mismas actividades todos los días.

Elementos de etnograficidad: 1) Lucha del Hombre contra la Naturaleza. 2) Retratar el modo de vida, desde la cotidianidad. 3) Narrativa clásica. 4) Tono lúdico

Parte D.- Caza de animales (tortugas terrestres e iguanas)

(PG) En el corredor seco de la costa se encuentran tortugas-efante, las más grandes del mundo. (PG) Aquí han encontrado una. Aterrada, se esconde en su caparazón y permanece como una roca (PG) Es posible apoyarse sin peligro. (PG) Para voltearla se necesita fuerza. Los más grandes pesan más de 400 kilos. (PP) Esta es una tortuga gigante de bolsillo. (PG) Wold saca toda una colonia de crías que recolectó en el camino. Son buena mercancía de intercambio (PG) con los lujosos yates y barcos pesqueros. (PG) Entre los cactus hay pocos animales, por lo seco e inhóspito. Pero descubrimos algo: una iguana de tierra en su madriguera. (PM) Aquí sale. (PG) Es temperamental y muerde con eficacia. También (PP) tiene un perfil aterrador. (PG) Irá del saco a la alacena, será una buena sopa de cola de iguana. (PG)(PG) Otra intenta escaparse pero es atrapada y se unirá en la olla a su hermana en desgracia.

Con la misma lógica que la anterior secuencia, tanto la cacería de tortugas gigantes terrestres como la de iguanas, están construidas con una estructura narrativa clásica. En el comienzo se muestra a los personajes buscando al animal, luego lo encuentran y por último lo cazan para llevárselo. En la parte de las tortugas, comienza con un plano general donde podemos ver a John y a Wold (su ayudante) en un paisaje saturado de cactus gigantes. Los dos personajes quedan pequeños en relación a las plantas (figura 4.71). Luego, ambos personajes encuentran una tortuga gigante y la voltean (figura 4.72). En el siguiente plano Wold, el compañero de John, muestra a cámara unas pequeñas tortugas mientras que desde la narración en off se explica que sirven de intercambio (figura 4.73). Aparece un nuevo elemento en la

construcción de la economía de los Lundberg que es el intercambio y por lo tanto el contacto con “Otros”. En el siguiente plano Wold saca a las pequeñas tortugas de su bolsillo y las guarda en un sombrero que sostiene John (figura 4.74), lo que constituye el último plano de la primera parte de la secuencia y por lo tanto el cierre narrativo de la misma.

En la segunda parte de la secuencia, Blomberg comienza la cacería de la iguana marcando desde el discurso el carácter “seco e inhóspito” del paisaje con un paneo de izquierda a derecha desde un plano general que sigue a Wold y a John (figura 4.75). Luego, en los planos siguientes, se muestra desde primeros planos a la iguana atacando y desde el discurso se refuerza su carácter violento. La cámara está picada, manteniendo el punto de vista de los exploradores (figura 4.76). Luego se expone a la iguana a cámara con un primer plano marcando desde el discurso “el perfil aterrador” que tiene (figura 4.77). El último plano de esta parte tiene la misma planificación que el de la figura 4.76, pero vemos a John y a Wold metiendo la iguana en una bolsa.

Elementos de etnograficidad: 1) Lucha del Hombre contra la Naturaleza. 2) Retratar el modo de vida. 3) Narrativa clásica. 4) Tono lúdico.

(PP) Su prima, la iguana de mar, vive entre la lava y come algas. (PG) Tiene un grotesco aire prehistórico... (PG) un dragón de cuento en miniatura. (PG) ¿Dónde está nuestro amigo? Ahí viene. (PM) Una se escapó pero esta sí posará para la cámara. (PP) Como consciente de su apariencia, voltea la cabeza apenada. Tal vez es mejor (PG) que tome un baño calmante. Uy, qué veloz es! (PG) Finalmente otros isleños: los lobos marinos. Su vida es deliciosa y juguetona, se bañan todo el día y descansan en las rocas. (PG) Esta familia toma su siesta de la tarde, es envidiable. (PG) Un colono con malas intenciones, planea secuestrar una cría. (PM) Pero, cuidado, porque el viejo jefe protege a su familia y lo persigue hasta la playa. (PP) Aún así, atrapó a una cría. Y otra vez (PG) el viejo descubrió el secuestro. (PG) (PG) “Hay que espantar a esta gente que viene a las islas y rompe nuestra tranquilidad” (PG) filosofa el viejo mientras regresa y se sumerge en la deliciosa agua.

En la última parte de la película Blomberg, la cual la he separado en una nueva secuencia ya que se desliga de la familia Lundberg, se detiene a observar a las iguanas marinas y a los lobos de mar. El objetivo de esta parte ya no es la cacería, sino la contemplación. Al comienzo desde primeros planos sigue a las iguanas en las rocas (figura 4.79). Luego, cuando

aparece Wold y se le escapa una, refuerza el tono lúdico (figura 4.80). Blomberg se extraña de estos animales, los asigna al pasado como animales prehistóricos y se asombra de su aspecto rústico. Sin embargo sigue manteniendo el tono lúdico desde el discurso. Además, intenta utilizar la cámara como si fuera de fotos, tomar un ejemplar y exponerlo desde un primer plano (figura 4.81).

Por último, en la parte de los lobos marinos, se plantea el desafío de robarle una cría a la familia de lobos para exponerlo a la cámara. En tono de juego un colono se acerca a la costa (figura 4.82) pero en el siguiente plano sale el jefe de la familia de los lobos marinos y lo persigue (figura 4.83). De todos modos el colono atrapa a la cría y la muestra a cámara. Blomberg le recrea la voz al jefe de la familia lobo, marcando que los foráneos son los colonos y que rompen con la tranquilidad del lugar. Toda esta secuencia está filmada desde planos generales, excepto cuando se muestran los pequeños animales a la cámara con primeros planos. Lo interesante es que a Blomberg no le importa la cría de lobo marino por sí sola, sino que registra todo lo que les costó conseguirlo. La situación de ir a buscar a la cría del lobo marino, fue disparada por la cámara (interactividad). La película finaliza sin un cierre claro, definido. Toda la película está construida en base a pequeñas situaciones, y al finalizar una de ellas se termina el filme. No hay una estructura dramática general que atraviese a toda la película, sino que la narrativa se desarrolla en pequeñas estructuras que tienen un comienzo, un desarrollo y un final, como son las de la cacería.

Elementos de etnograficidad: 1) Tono lúdico. 2) Performatividad

Las 37 imágenes que se despliegan a continuación son fotogramas capturados de la película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936), Rolf Blomberg.

Secuencia 1



Figura 4.45. Presentación

Figura 4.46. Presentación de Arthur Worm-Muller

Figura 4.47. Arthur Worm-Muller

Secuencia 2, Parte A



Figura 4.48. Presentación familia

Figura 4.49. Enseñanza familiar

Figura 4.50. Anne



Figura 4.51. Diálogo del chivo con el burro

Secuencia 2, Parte B



Fig. 4.52. Construcción del barco

Fig. 4.53. Construcción del barco

Figura 4.54. Walter Finnson



Fig. 4.55. Punto de vista de W. F.

Figura 4.56. Detalle de pez globo

Secuencia 3. Partes A y B



Fig. 4.57. Presentación de los Lundberg

Fig. 4.58. Familia Lundberg

Fig. 4.59. Anne señala un fruto

Continuación secuencia 3 partes A y B.



Fig. 4.60. Anne muestra las raíces



Fig. 4.61. John Lundberg cortando una caña de azúcar



Fig. 4.62. Extrayendo el jugo de la caña de azúcar



Fig. 4.63. La familia Lundberg utilizando una máquina que ellos mismos crearon

Secuencia 3, Parte C



Fig. 4.64. Chancho salvaje



Fig. 4.65. John cazando al cerdo



Fig. 4.66. John dándole las vísceras a los perros



Fig. 4.67. Cacería de tortuga marina



Fig. 4.68. Cacería de tortuga marina



Figura 4.69. Tortuga marina



Figura 4.70. John y Wold buscando...



Figura 4.71. John y Wold volteando una tortuga gigante



Figura 4.72. Cría de tortuga gigante



Figura 4.74. Tortugas gigantes para intercambio

Secuencia 3, Parte D



Fig. 4.75. Wold y John caminando Figura 4.76. Cacería de lagarto Figura 4.77. Primer plano del lagarto atrapado



Figura 4.78. Fin de la caza

Secuencia 4



Figura 4.79. Iguana marina Fig. 4.80. Escape de la iguana marina Fig. 4.81. primer plano de la iguana marina



Figura 4.82. Colóno intentando atrapar la cría de lobo marino



Figura 4.83. El jefe de la familia t lobo marino

4.4. Conclusiones

En esta película Blomberg sigue manteniendo como eje formal la construcción de mini-secuencias. Cada una de ellas, como hemos visto, narra diferentes situaciones cotidianas de subsistencia de los colonos en las islas: la cacería, la recolección, la fabricación de azúcar, entre otras. En este sentido, la película se basa en la lucha cotidiana de los colonos por subsistir ante un ambiente hostil. A partir del mencionado eje formal, Blomberg segmentó a la película según las actividades, pero también según las familias. Por un lado nos muestra a los Lundberg, por otro a los Stampa y por otro, brevemente esbozado, a los Worm-Muller. De este eje formal se disparan sub-ejes que lo sustentan, ellos son: la lucha del Hombre contra la Naturaleza, la utilización de planos generales y fijos, descripción con la voz en off de lo que sucede en la imagen, interactividad, punto de vista nativo, nombres y formas de aprendizaje familiar, narrativa clásica y retrato del modo de vida.

La estructura en mini-secuencias contribuye por un lado a ver a las familias como aisladas, donde cada una de ellas actúa autónomamente. Si bien en algunas secuencias vemos la ayuda de otras personas ajenas al grupo familiar, como en la secuencia 2 a Finssen ayudando a los Stampa o a en la secuencia 3 a Wold ayudando a los Lundberg, se prioriza al núcleo familiar como eje narrativo. En general, aparecen el padre, la madre y la hija trabajando juntos, dando cuenta de la enseñanza familiar. Además las mujeres sólo aparecen cerca de la casa como personajes secundarios, mientras que los hombres (padres de familia) son los que salen de cacería y toman el protagonismo. Nombrar a cada uno de los personajes que aparecen es un rasgo distintivo de la película, ya que nos permite identificarlos. Pienso que esto tiene que ver con la relación empática que Blomberg que tenía con los personajes (como hemos visto en el capítulo anterior), pero también con una intención de que aquellos que lo vean en Suecia puedan reconocer a las familias. Además, bajo esta estructura, Blomberg nos da a entender que los grupos familiares no tienen relación con la “sociedad occidental”, sólo se esboza en la secuencia 3, en la parte D, donde Blomberg explica que roban pequeñas tortugas para el intercambio con los cruceros.

Por otro lado, la estructura de mini-secuencias al segmentar las actividades y las familias, intenta construir una idea general del “modo de vida colono”. Bajo una teoría funcionalista (como hemos visto en el anterior capítulo), Blomberg intenta ver cómo la suma de actividades

cotidianas da la idea de un todo general. Con este último punto me refiero a a la descripción de cada una de las actividades diarias que contribuye a generar la idea de un “modo de vida”. Blomberg quiere explicar cómo es que viven los escandinavos en “tierras lejanas”, y para ello intenta dar una idea general de su forma de vida. Recordemos también, que como hemos visto en el capítulo 2, las películas circulaban en Suecia y por lo tanto el público tenía mucho que ver con lo que veía en pantalla.

Blomberg establece una cercanía con los personajes del filme, pero una distancia con el paisaje. Como habíamos visto en el anterior capítulo, la relación entre Blomberg y los sujetos era muy buena y eso se ve reflejado en la película a partir del acceso que tiene a todas las actividades que filma y a las miradas a cámara de los sujetos. Las miradas al lente de la cámara por parte de los personajes marcan, no sólo la revelación del dispositivo de filmación, sino también una actuación para ella. A muchos de los personajes se los ve conversando (a pesar de que no escuchamos) detrás de cámara, quizás recibiendo órdenes del realizador. La interactividad por lo tanto es parte de la relación que Blomberg establece con los sujetos y queda expresada en cada una de las mini-secuencias, muchas veces a través de primeros planos (por ejemplo ver en la secuencia 2, el primer plano de Anne). Con respecto al paisaje, afirmo que Blomberg tenía una visión de desierto, desolación y aislamiento, casi un terreno virgen. Esto se ve a través de la utilización de los grandes planos generales, con la utilización del lente gran-angular y con la voz en off marcando los extraños animales que viven allí, como si se tratara de un mundo prehistórico.

Con respecto a la construcción de un punto de vista nativo, pienso que hay un esbozo del mismo al intentar decir en la voz en off lo que pensarían los personajes. Con esto me refiero a que Blomberg genera un contrapunto entre sonido e imagen, separándose de la descripción meramente expositiva, que intenta ampliar el sentido de la obra. A la vez, cuando Blomberg esboza este punto de vista nativo, lo hace en la comparación con el país de origen del personaje. Por ejemplo, en la secuencia 2 cuando filman la pesca, Finssen aparece de espaldas y Blomberg dice *“Es una buena pesca, tan buena como los arenques de Islandia”* piensa Finssen. Al mismo tiempo, Blomberg esboza también un punto de vista de los animales que filma. Intenta darle voz a los animales que observa, ya que muchas veces toman protagonismo en la construcción de las mini-secuencias. Cada una de las mini-secuencias tiene un animal o una planta como eje, que pueden ser lagartos, iguanas terrestres, iguanas marinas, tortugas gigantes, tortugas marinas, cerdos salvajes y burros, mientras que las plantas son papayas,

otoy (yuca) y caña de azúcar. Generar el punto de vista de ellos es una herramienta para construir el tono lúdico y anecdótico del filme. Por ejemplo en la secuencia 2, vemos a un chivo comiendo y al burro de la familia Stampa intentando robarle la comida, mientras que la voz en off dice “*El chivo le dice al burro “¿Qué buscas aquí? ¡Vete!*”.

Por último, la narrativa clásica se sigue manteniendo en esta película. Cada una de las mini-secuencias tiene una introducción, un nudo y un desenlace, donde se detallan los pasos por ejemplo de la pesca (fabricación de la canoa, pesca en sí y resultados de la misma), o cacería de lagartos (búsqueda, cacería en sí y resultados) entre algunos ejemplos. En la estructura narrativa general de toda la película hay una cuestión que es curiosa y es que no hay un cierre narrativo concreto. Si bien hay una pequeña introducción, dado que en los primeros planos de película Blomberg presenta el paisaje y una descripción general de los colonos, el final de la película se diluye con la última secuencia, la de los lobos marinos. Sin embargo, la estructura narrativa general sigue respondiendo a los cánones clásicos, con un montaje continuo que da la idea de una continuidad espacio-temporal y personajes cerrados. La voz en off describe lo que vemos en pantalla, sumado a la utilización de planos fijos y generales, hace que el filme responda en muchas partes a un modo de representación expositivo. La película de Blomberg es claramente mimética, pero en parte desafía los cánones de la época, y eso es lo que construye su mirada.

5. Conclusiones: Análisis comparativo entre las películas

Al establecer una comparación entre las categorías de etnograficidad de las películas “Vikingos en las islas de las tortugas gigantes” (1936) y “En canoa a la tierra de los reductores de cabezas” (1936), ambas filmadas por Rolf Blomberg, encuentro similitudes y diferencias. A continuación voy a desarrollar los puntos en común:

La lucha del Hombre contra la Naturaleza es uno de los ejes de las dos películas. En ambas se presenta al paisaje como hostil, extraño, exótico, inmenso y deshabitado y es allí donde las personas deben elaborar estrategias para poder sobrevivir. Desde el discurso se remarca este aspecto pero también desde la elección de los encuadres. Siempre cuando desde la voz en off se habla del paisaje, se eligen planos generales, donde las personas quedan pequeñas en tamaño. Por lo tanto, la elección del encuadre (y del lente gran-angular) no es aleatoria. Esto

sucede tanto en el viaje que hacen los exploradores en “En canoa...” como en la presentación del lugar en “Vikingos...”.

Ambas películas apuntan a retratar el modo de vida de la comunidad: los jíbaro por un lado y los colonos por el otro. A partir de filmar situaciones donde la gente del lugar realiza actividades, en su mayoría económicas, Blomberg intenta acercarse a la cotidianidad de esas situaciones. La cámara no está invisible ni al personaje que vemos en pantalla, ni al espectador. Por momentos revela su presencia y desata situaciones que son exclusivamente en función de ella. La idea que se intenta construir es que los personajes “hacen lo que hacen todos días”, pero la cámara no permanece oculta. En las dos películas se observan situaciones que los personajes hablan fuera de campo, como si les estuvieran dando indicaciones. A esto yo lo llamo “performatividad”. Sin embargo ambos filmes tienen en general más características del modo de representación expositivo: voz en off del realizador, gran cantidad de planos generales y fijos, autoridad marcada en el realizador, no hay una total revelación del dispositivo de filmación y la cámara muchas veces permanece oculta.

El esbozo de un “punto de vista nativo” está también en ambas películas. Blomberg intenta, desde la voz en off, acceder a los pensamientos y las palabras que dirían los personajes que aparecen en pantalla. Además hay un acercamiento desde el punto de vista de la cámara, ya que los filma desde planos medios y primeros planos. Sin embargo la palabra siempre la tiene Blomberg y va marcando lo que quiere que veamos. La autoridad en ambas películas la tiene el realizador en todo momento.

También, ambas películas se corresponden plenamente con el canon de representación del paradigma mimético a través del modelo del “observador invisible” que propone Pudovkin en 1926 (Bordwell 1996). Recordemos que este modelo propone a la cámara como “humanizada”, semejante a un ojo humano. Por lo tanto los movimientos debían realizarse como si se tratara de una persona “real” que está viendo la situación en ese momento y por lo tanto deberían ser imperceptibles, la altura de la cámara tendría que estar elevada a la altura del nivel de los ojos, el montaje debe ser “invisible” y el espacio debe ser continuo y uniforme. La construcción narrativa clásica a partir de la continuidad del montaje, de la estructura (de introducción, problema, y desenlace) y el desarrollo de los personajes, la podemos ver también en ambas películas. Sin embargo lo utilizan de diferentes formas como veremos en las diferencias.

Las dos películas usan el tono lúdico, la vanalización y desproblematización de las situaciones. Esto se da especialmente desde la voz de Blomberg pero también desde la musicalización. Se intenta desde el humor que el espectador establezca una relación de empatía con el “Otro”. A la vez, lo lúdico contribuye al ritmo fílmico de la película, liberándola sólo del carácter informativo. Con esto último me refiero a que no todo es información directa, sino que Blomberg utiliza pequeñas secuencias para darle “aire” al espectador.

Las diferencias que encuentro entre ambas películas son:

En “En canoa...” las acciones que se narran no son progresivas, como sí sucede en “Vikingos...”. Con esto me refiero a acciones como la preparación de la chicha que podemos ver en la primera película, donde sólo se muestra una fase del proceso de producción. La mujer masca yuca frente a la cámara y luego, en el siguiente plano, aparece sirviéndoles a los exploradores. En la segunda película, las actividades que realizan los personajes se ven con mayor detalle. Tanto en la escena de la caza del cerdo salvaje como en la pesca, vemos el proceso de preparación, la caza o la pesca misma y luego los resultados. Es una acción que se desarrolla siguiendo una estructura dramática de la narrativa clásica, con introducción, problema y desenlace. Esta misma estructura aparece como formato de toda la película de “En canoa...”, como un viaje.

Otra de las diferencias que veo es el punto de vista de la cámara. En “En canoa...” muchas de las situaciones están filmadas con una angulación picada, mientras que en “Vikingos...” la mayoría de los acercamientos los hace al nivel de los ojos. Poner la cámara al nivel de los ojos nos da una relación de horizontalidad con el que estamos filmando, ponerla por encima de él, es quizás, un signo de autoridad.

Otra de las cuestiones que aparece en la película “Vikingos...” y en “En canoa...” no, es la enseñanza familiar y las relaciones intergeneracionales. En la primera película, muchas de las actividades que muestra, son realizadas por toda la familia. En la segunda, la mayoría de los personajes están solos. En la primera se destaca lo colectivo, en la segunda lo individual. Sin embargo, a pesar de marcar lo colectivo en “Vikingos...”, hay una individualización de los personajes a partir de darles un nombre, que en “En canoa...” no lo hay. Esto es un rasgo

distintivo que me parece importante, ya que en la primera película, Blomberg presenta a los personajes individualmente, mientras que en la segunda solo vemos una masa indistinguida de gente. Al que reconoce Blomberg en “En canoa...” es al jefe de la comunidad, llamado Chumbela. El resto de las personas no tiene nombre.

Desde el discurso, hay una diferencia muy importante. En la película filmada en la Amazonia, Blomberg por momentos marca la “cara oculta” que tienen los indígenas, que es su lado salvaje. Si bien en las imágenes se los muestra sonriendo, nos dice desde el discurso que son crueles. La reducción de cabezas, como rasgo exótico de los jíbaros, es el núcleo de la película. La alteridad, en el momento que se los presenta y luego, que se muestra una cabeza reducida, se construye desde lo exótico. En esa parte de la película, se los cosifica y se los detiene en el tiempo. Se remarca el rasgo más salvaje del salvaje. Ahora, si analizamos “Vikingos...”, vemos que no hay un doble discurso. Blomberg narra las actividades que realizan los colonos como si él también lo fuese. Si bien nunca utiliza la primera persona para la narración, nos da entender que forma parte de ellos. Lo exótico en esta película es el paisaje y los animales que constituyen un ambiente hostil y salvaje, por lo que los colonos deben desarrollar diferentes estrategias para sobrevivir. A pesar de filmar cacerías de animales, nunca se los nombra como crueles o salvajes a los colonos. En “En canoa...” también se relativizan algunos de los conocimientos, como la construcción de la cerbatana, dándole importancia al conocimiento indígena. Si analizamos esa escena, vemos que fílmicamente se construye de un modo similar a las escenas de “Vikingos...”, desde la narrativa clásica.

En síntesis, la mirada de Blomberg tiene múltiples elementos, tanto expositivos como interactivos, exotistas como relativistas, occidentales como amazónicos. Las dos películas tienen principalmente un modo de representación expositivo, con una narrativa clásica, pero creo que esboza elementos nuevos para la época. También hay que tener en cuenta que es parte de su primer acercamiento al mundo audiovisual y que la mirada de Blomberg todavía no estaba definida. Sin embargo, podemos ver algunos esbozos de lo que serán sus características estilísticas durante toda su carrera como realizador.

Conclusiones

Blomberg y el cine etnográfico

¿Qué es el cine etnográfico? Fue la pregunta que me hice (y que me hago todavía) al momento de emprender mi viaje a Ecuador. Como decía en la introducción, puede ser una cuestión completamente banal e intrascendente, porque al fin y al cabo es un asunto nominal, o puede ser algo decisivo en la legitimación de la utilización de la cámara de video en las Ciencias Sociales. Con el fin de discutir la categoría de cine etnográfico tomé como ejemplos las dos primeras películas de Rolf Blomberg en Ecuador. A lo largo de mi tesis he podido desarrollar por qué hoy en día las películas de Rolf Blomberg “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) y “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) pueden ser consideradas como etnográficas. Las tres categorías de cine etnográfico que he trabajado en mi tesis han sido: por el proceso de producción, por el modo de representación (forma/contenido) y por la circulación. El tipo de método que propuse para abordar mi problema de investigación fue analizar en cada capítulo una de estas tres categorías que, en conjunto, definen al concepto de cine etnográfico⁴⁶. Mi pregunta de investigación fue ¿Por qué las dos primeras películas de Rolf Blomberg en Ecuador pueden ser consideradas etnográficas?

Sintetizando las razones por las cuales podemos considerar a las películas del polifacético sueco como etnográficas, ellas son:

- 1) En el proceso de producción de los filmes⁴⁷, pude reconstruir los viajes de Blomberg a la Amazonia y a Galápagos, viendo cuáles elementos había incluido en las películas y cuáles había dejado de lado. Blomberg estableció una relación empática con los sujetos de sus películas y además construyó datos relevantes para la antropología. A partir del largo tiempo en el campo y de los intercambios de objetos, pudo acceder a la cotidianidad de la vida de las comunidades donde filmó. Sin embargo, como hemos visto en el capítulo 3, la empatía no fue igual en los dos filmes: mientras que con los nórdicos su relación fue clara desde el comienzo, con los Jíbaros el vínculo era

⁴⁶ Recordemos que para cada capítulo diseñé un método diferente en función de mis objetivos específicos.

⁴⁷ Recordemos que el método empleado para reconstruir el proceso de producción de los filmes fue la triangulación de información entre las películas, los libros escritos por Blomberg y las fotografías inéditas. Para más información sobre la metodología revisar el capítulo 2.

ambiguo, de amistad y desconfianza. Algunos de los datos etnográficos que Blomberg construyó en la Amazonia, son: las biografías de Henry Nielsen, Severo Vargas, Chumbela y Nautisha, la fabricación de la canoa, el significado de la *tsansa*, la preparación de la chicha, la fabricación y la caza con cerbatana, descripciones del espacio doméstico, experiencias con medicinas tradicionales, entre otros. Los datos etnográficos en Galápagos se centraron en las historias de cada familia y las actividades económicas cotidianas de cada una de ellas: la caza, la pesca y la recolección.

- 2) Su forma/modo de representación responde a los cánones miméticos del cine etnográfico. Ellos son: el conflicto entre el Hombre y la Naturaleza, el empleo de planos generales y fijos, explicación con la voz en off de lo que sucede en la imagen, narrativa clásica (viaje dramático), lo lúdico y el retrato del modo de vida. Sin embargo a partir de la interactividad con la cámara entre los sujetos filmados y el realizador, Blomberg puede desafiar (un poco) los límites del modo de representación expositivo. La cámara de filmación aparece como disparadora de situaciones, que a pesar de que Blomberg por momentos intenta ocultarlas, quedan al descubierto. Un ejemplo de ello es cuando los personajes hablan hacia el fuera de campo pero la voz del realizador las anula. Además hay un esbozo del punto de vista nativo al mencionar a los personajes por sus nombres, que hacen que lo expositivo quede mermado. A partir de esta conjunción de elementos Blomberg construye una mirada propia, en el cruce entre aspectos interactivos y expositivos.
- 3) La circulación de las películas en el Archivo Blomberg hace que los objetos que las rodean les den un componente de viajero-científico. Esa es la intención del archivo hoy en día, y de la editorial y la productora a principios del Siglo XX. Pensemos que las películas (mayoritariamente) circulan en el Archivo Blomberg y por lo tanto, quedan “atrapadas” entre fotos, libros, cuadernos de campo, agendas, artículos, dibujos y objetos arqueológicos (entre otras cosas) que pertenecían a Rolf Blomberg y que todos dan cuenta de su vida como un explorador y científico. Por lo tanto el Archivo Blomberg le imprime un significado que no debemos perder de vista si queremos hacer un análisis de la relación entre lo material y lo representacional de las películas.

Las razones por las cuales no podemos considerar a ambas películas como etnográficas, son:

- 1) Si pensamos sus películas desde la línea “cientificista”, su proceso de producción no respondía a un método ni a una teoría sistemáticamente (a pesar de que podemos aplicar la teoría funcionalista en su forma de entender los modos de vida). Simplemente improvisaba las herramientas para su construcción intuitiva de los datos.
- 2) Si seguimos esta misma línea de pensamiento, vemos que la intención de Blomberg era hacer películas masivas y por lo tanto que no sólo circularan en circuitos académicos. Tanto a principios del Siglo XX como en la actualidad, el concepto de cine etnográfico sigue asociado a un tipo de cine producido por antropólogos para antropólogos, priorizando que el material audiovisual quede como archivo.

Por lo tanto, en la presente tesis propongo pensar el concepto de cine etnográfico desde la relación entre materialidad y representación. A partir de establecer puentes entre cómo fue producida la película, su “contenido/forma” (representación) y su circulación (materialidad) pude abordar su etnograficidad. La historia del cine etnográfico la podemos pensar desde estos tres aspectos, como hemos visto en el capítulo 1. Por lo tanto he analizado cómo el cine etnográfico hoy refleja los pasos que ha seguido la disciplina en su desarrollo. Con esto me refiero a que las definiciones de cine etnográfico han ido cambiando, desde considerar como películas etnográficas sólo a filmes miméticos⁴⁸ (como las de Margaret Mead en los años ´30) hasta definiciones más constructivistas, que con la llamada “crisis de la representación”, han abierto el concepto de cine etnográfico hasta filmes que solamente partan de una pregunta antropológica (trabajos que se pregunten por conocer al “Otro”, por el encuentro cultural). Así es que a partir de esta apertura surgen todas la etnografías experimentales, dialógicas, compartidas, reflexivas, artísticas y exploratorias, donde la legitimidad del campo disciplinar se vuelve a poner en disputa. Por esta razón es que se trata de un diálogo permanente entre las películas etnográficas y las

⁴⁸ Vale recordar que mi hipótesis es que el concepto de cine etnográfico clásico lleva implícitos los supuestos del dogma mimético (Bordwell 1996; Suhr y Willerlev 2012), del modo de representación expositivo (Ardévol 1996; Nichols 1997) y de la narrativa clásica/oculta (Bordwell 1996; Cook, 1994; Henley 2006). Mi hipótesis se ha cumplido en función de lo que hemos analizado en el capítulo 1.

definiciones delimitadas por la disciplina antropológica, en cuanto problema, teoría y método.

Sin lugar a dudas que Blomberg refleja en sus películas las ideas que circulaban en la época, como he analizado en el capítulo 3 sobre el contexto de producción y en el 4 sobre su modo de representación. En este sentido, con la película filmada en la Amazonia “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), mantuvo las ideas de una “etnografía de salvataje” (Clifford 1999) donde se buscaba “rescatar” a las culturas de su desaparición, a través de la filmación de los ritos “primitivos”. En este sentido, se corresponde con las ideas antropológicas de la época, como las de Margaret Mead. Pero además, tanto en la película de la Amazonia como en la de Galápagos, hay una “fascinación etnográfica” (Ortega 2003) por un “primitivismo regenerador tan en boga entre los intelectuales y artistas occidentales en el período de entreguerras” (Ortega 2003, 96). El dominio del modo de representación expositivo marca la autoridad de Blomberg a la vez que refuerza el modelo de “etnografía de salvataje” y de “primitivismo regenerador” en ambas películas. Sin embargo Blomberg innova desde el modo de representación, al esbozar elementos interactivos en sus películas. Al explorador-etnógrafo sueco le interesa también registrar el contacto entre un “Nosotros” europeo, y un “Ellos” Jíbaros y colonos. En la interacción entre los nórdicos, los nativos y la cámara surgen los retratos, las escenas lúdicas y el cruce de miradas, lo que permite desafiar las ideas antropométricas de la época.

Blomberg y la Antropología Visual

Sin caer en el doble reduccionismo que nos proponía Jay Ruby⁴⁹ (2000), el estudio de la obra de Rolf Blomberg para la Antropología Visual ecuatoriana se justifica a partir de estudiar las imágenes que los exploradores, periodistas, cineastas, dibujantes, fotógrafos y etnógrafos extranjeros, han construido de Ecuador a principios del Siglo XX y cómo esas imágenes han circulado tanto en el país como en el resto del mundo. Debemos estudiar a

⁴⁹ Recordemos que este autor afirmaba que la Antropología Visual había caído en un doble reduccionismo que consistía en considerar por un lado a toda la Antropología Visual sólo como cine etnográfico y el por otro, al cine etnográfico asociado con una forma de hacer cine, que se corresponde con el paradigma mimético.

estos personajes desde sus experiencias y vivencias, desde sus preconcepciones y representaciones, desde sus caminos y sus imaginarios. Se trata de analizar en profundidad, en el cruce entre concepciones antropológicas y visuales⁵⁰, las historias de sus viajes y sus miradas que sin duda pueden cambiar la historia canónica del cine etnográfico como tal.⁵¹ Recordemos que en el capítulo 1 propongo que la “historia oficial” y legitimada del cine etnográfico está marcada por el paradigma mimético y éste delimita el canon de las formas de hacer legitimadas en el cine etnográfico. En este sentido, los aportes de mi tesis apuntan a por un lado cuestionar las formas clásicas de representación en Antropología Visual, basadas en modelos que vienen desde el inicio de nuestra disciplina; pero al mismo tiempo intento también ver cuáles son los aportes del cine a la antropología, principalmente en el campo de la representación. En relación a este punto debemos abordar cómo estos extranjeros han representado tanto al “Nosotros” como a los “Otros”, a partir de elementos del lenguaje audiovisual (y de las narrativas) propias de la época y cómo introducen nuevos. La idea es ver la relación entre el *qué* dicen y el *cómo* para abordar la constitución de este tipo de representaciones miméticas.

Para complementar el análisis representacional es necesario en la obra de Blomberg seguir estudiando su materialidad a partir de los objetos (obviamente incluyendo las películas) que hay en el Archivo Blomberg y de las redes de relaciones que Blomberg ha tenido con diversos círculos artísticos, periodísticos y académicos. Recordemos, como decía en el capítulo 2, que en la actualidad el Archivo Blomberg cuenta con 36 películas realizadas por Rolf Blomberg, aproximadamente 35.000 fotos, 20 libros publicados por el mismo autor, 300 libros de otros autores, 6 cuadernos de artículos de revistas, 200 revistas completas, 6 cuadernos de campo, 8 agendas, 500 cartas, 150 dibujos e historietas, 10 telegramas y algunos mapas. Es una gran cantidad de objetos que han sido poco investigados desde las Ciencias Sociales. Propongo para futuras trabajos seguir descubriendo la vida de este explorador- etnógrafo pero no sólo estudiando sus dos primeras películas, sino toda su carrera artística y de investigación, cuestión que fue limitada en mi tesis.

⁵⁰ En este sentido pienso que debemos tomar referentes de ambos campos. Para mi tesis escogí teóricos del cine como David Bordwell y Kristin Thompson (1996), Pam Cook (1994), Jean-Louis Comolli (2007) y Jaques Aumont (2006) y teóricos de la antropología visual como Suhr y Willerslev (2012), Paul Henley (2006), Jay Ruby y Matthew Durlington (2011), Fattimah Rony (1996), Elisenda Ardèvol (2006) y David Mac Dougall (2006).

⁵¹ Extraigo esta conclusión de Ortega (2003) que plantea el mismo problema para el cine documental latinoamericano.

Lo que observo en el campo de la Antropología Visual ecuatoriana es que hay un vacío con respecto tanto a estudios de exploradores extranjeros como de la figura misma de Rolf Blomberg. Pienso que mi tesis apunta a descubrir y valorizar a un nuevo referente dentro del campo, como puede ser el explorador- etnógrafo sueco. Se trata de una puesta en valor y de un análisis crítico de trabajos que son realizados por extranjeros pero que tienen una importancia fundamental a la hora de estudiar las primeras obras del cine ecuatoriano al nivel documental y etnográfico. La historia del cine etnográfico ecuatoriano está débilmente esbozada dentro de la historia del documental, y por lo tanto hace falta encontrar nuevos referentes para comenzar a conectar películas dentro de nuestra disciplina. Algunos de ellos pueden ser el Padre Carlos Crespi, sacerdote italiano que filmó en la Amazonia a principios del Siglo XX, o el fotógrafo francés Andre Roosevelt que fotografió Quito en los '30, o el científico también francés Paul Rivet que dentro del circuito académico construyó una imagen de Ecuador a través de sus fotos y sus escritos. También sería interesante analizar el noticiero Ocaña Films bajo esta perspectiva, indagando sobre el proceso de producción, el modo de representación y la circulación de los mismos. Estos son algunos exploradores- ¿etnógrafos? extranjeros⁵² que, así como Blomberg, llegaron a Ecuador. Por lo tanto propongo continuar este tipo de estudios en el futuro para seguir descubriendo exploradores- etnógrafos, en un trabajo crítico de revisión histórica de sus viajes y crónicas por Latinoamérica desde nuestra disciplina, la Antropología Visual.

⁵² La información detallada de cada uno de ellos la he desarrollado en el capítulo 2 sobre el contexto de producción.

Referencias citadas en el texto

- Alvarado, Margarita y Mason, Peter. 2002. "La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'" en *Aisthesis*, N° 34, Santiago de Chile.
- Alzuguir Gutiérrez, María. 2016. "Brecht no cinema da América Latina". *V Congreso Asociación Argentina de Estudios de Cine y Televisión*, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 9-11 de Marzo.
- Ardèvol, Elisenda. 1996. *Representación y Cine Etnográfico*. Barcelona: Quaderns de I TCA 10.
- Ardèvol, Elisenda. 1998. *La construcción de la mirada en "The Ax Fight". la aproximación pedagógica en el cine etnográfico de Tim Asch*. Secuencias. Revista de Historia del Cine 8: 29-50.
- Ardèvol, Elisenda. 2006. *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Aristóteles. *Poética*. <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>. (Consultado el 21 de Marzo de 2016)
- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: a very short introduction*. Barcelona: Oxford.
- Aumont, Jacques y Michael Marie. 2006. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Banks, Marcus y Ruby, Jay. 2011. "Historical perspectives on visual anthropology". *Made to be Seen: perspectives on the history of visual anthropology*, ed: Marcus Banks y Jay Ruby. Chicago: University of Chicago.
- Basu, Paul. 2008. Reframing ethnographic film. En: *Rethinking documentary: new perspectives, new practices*, editado por Thomas Austin y Wilma de Jong. Estados Unidos: Mc Graw Hill Education.
- Benjamin, Walter. 2008. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos
- Blomberg, Rolf. 1936. *Hombres diferentes y animales extraños. Caminatas por la Amazonía y Galápagos*. Traducido por Marcela Blomberg. Estocolmo: Gebers.
- Blomberg, Rolf. 1938. *Acampando entre los cazadores de cabezas*. Traducido por Marcela Blomberg. Estocolmo: Gebers.
- Blomberg, Rolf. 1996. *Los Aucas Desnudos*. Quito: Ed. Abya- Yala.
- Bordwell, David y Thompson Kristin. 1993. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós

- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Madrid: Paidós.
- Chiriboga Lucía. 2005. "Comentarios". En: *Blomberg en Ecuador*. Editado por: María Inés Armesto y Marco Garzón. Quito: Latinweb y Archivo Blomberg.
- Cifuentes, Diego. 2005. "Comentarios". En: *Blomberg en Ecuador*. Editado por: María Inés Armesto y Marco Garzón. Quito: Latinweb y Archivo Blomberg.
- Cinemateca Nacional de Ecuador. "Linea del tiempo".
<http://www.cinematecaecuador.com/Cinemateca> (consultada 15 Julio de 2016)
- Clifford, James. 1999. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura, y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Comolli, Jean-Louis. 2010. *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial.
- Cook, Pam. 1994. *The Cinema Book*. Reino Unido: British Film Institute.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Rizoma*. En: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre - textos
- De Brigard, Emilie. 2003. The history of ethnographic film. En: *Principles of visual anthropology*, ed: Paul Hockings. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Argentina: Manantial
- Durington, Mattew y Ruby, Jay. 2011. "Ethnographic film". *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*, ed: Marcus Banks y Jay Ruby. Chicago: University of Chicago.
- Esvertit Cobes, Natàlia. 2001. "Los imaginarios tradicionales sobre el oriente ecuatoriano". *Revista de Indias*. Vol. LXI, núm. 223: 541-571
- Fabian, Johannes. 1996. *Remembering the present: painting and popular history in Zaire*. California: University of California Press. 1996
- Fitzell, Jill. 1994. "Teorizando la diferencia en los Andes de Ecuador. Viajeros Europeos, la Ciencia del Exotismo y las Imágenes de los Indios". En: *Imágenes e imagineros*, editado por Blanca Muratorio. Quito: FLACSO Sede Ecuador
- Foucault, Michel. 1980. *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta
- Foucault, Michel. 2014. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gómez Sanchez, Santiago. 2010. *El cine en busca de sentido*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Grau Rebollo, Jorge. 2002. *Antropología Visual*. Madrid: Bellaterra.

- Griffiths, Allison. 1996. "Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The Early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer". *Visual Anthropology Review*, 12: 18–43.
doi:10.1525/var.1996.12.2.18
- Griffiths, Allison. 2002. *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of-the century visual culture*. New York: Columbia University Press.
- Guarín Martínez, Oscar. 2012. "La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares". En: *Historia Cultural desde Colombia: categorías y debates*, editado por: Max Hering Torres y Amanda Carolina Pérez Benavídez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Guarini, Carmen. 1985. "Cine antropológico: algunas reflexiones antropológicas". En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, editado por Adolfo Colombres. Buenos Aires: Ediciones del Sol- CLACSO.
- Guénoun, Denis. 2004. *O teatro é necessário?* São Paulo: Editora Perspectiva.
- Granda Noboa, Wilma. 1995. *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana. Cinema Nacional.
- Heider, Karl. 2006. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Henley, Paul, 2006. "Narratives: the Guilty Secret of Ethnographic Film-Making?" En: *Reflecting Visual Ethnography*, editado por Metje Postma y Peter Ian Crawford. Dinamarca: CNWS Publications and Intervention Press Hojberg.
- Hoff, Stein. "Drømmen om Galapagos", <http://www.galapagos.to/TEXTS/HOFF-4.php> (consultado el 13/06/16).
- Idrovo Pérez, Hugo Alberto. 2005. *Galápagos, huellas en el paraíso*. Quito: Ediciones Libro Mundi
- Karsten, Rafael. 1998. *Entre los indios de la selva del Ecuador. Tres años de viajes e investigaciones*. Abya-Yala: Quito
- Lajoux, Jean-Dominique. 2003. "Ethnographic Film and History". En: *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lasso, Françoise. 2005. "Comentarios". En: *Blomberg en Ecuador*. Editado por: María Inés Armesto y Marco Garzón. Quito: Latinweb y Archivo Blomberg.
- Latorre, Octavio. 1999. *El Hombre en las islas Encantadas. La historia Humana de Galápagos*. Quito: [s.n.]
- León, Christian. 2010. *Reinventando al Otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola Editores.
- Lins Ribeiro, Gustavo. 2004. "Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica,

- un ensayo sobre la perspectiva antropológica”. En: *Constructores de Otredad*, editado por: Ana Rosato, Mauricio Boivin y Victoria Arribas. Buenos Aires : Antropofagia
- Loizos, Peter. 1993. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. New Jersey: Princeton University Press:Princeton and Oxford.
- Marradi, Alberto. 2007. “Método, metodología y técnicas”. En: Metodología de las Ciencias Sociales, editado por Alberto Marradi et. al. Buenos Aires: Emecé.
- Mead, Margaret y Bateson, Gregory. 2006 [1977]. “Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología”. En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Metz, Christian. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Muratorio, Blanca. 1994. Discursos y Silencios sobre el Indio en la Conciencia Nacional. En: *Imágenes e imagineros*, editado por Blanca Muratorio. Quito: FLACSO Sede Ecuador
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid:Paidós.
- Ortega, María Luisa. 2003. “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros”. En: *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paraaguá. España: Cátedra.
- Orobitg, Gemma. 2008. “Miradas antropológicas: relaciones, representaciones y racionalidades”. En: *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, editado por Adriana Vila Guevara. Barcelona: Documentaos Cidob
- Piño Sandoval, Ana. 2013. *La historia del documental etnográfico mexicano*. México: UNAM
- Putnam-Hughes, Stephen. 2011. “Anthropology and the problem of audience reception”. *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*, ed: Marcus Banks y Jay Ruby
- Patinho, Fabián. 2002. “Biografía. Rolf Blomberg”. En: *El Ecuador de Blomberg y Araceli*. Editado por: Marcela Blomberg y Mireya Salgado. Quito: Museo de la Ciudad.
- Postma, Metje y Peter Ian Crawford. 2006. “Introduction. Visual Ethnography and Anthropology”. En: *Reflecting Visual Ethnography*, editado por Metje Postma y Peter Ian Crawford. Dinamarca: CNWS Publications and Intervention Press Hojberg.

- Rony, Fatimah Tobing. 1996. *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham: Duke university Press
- Rouch, Jean. 1985. “¿El cine del futuro?” En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, editado por Adolfo Colombres. Buenos Aires: Ediciones del Sol- CLACSO
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago : Londres: The University of Chicago Press.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham , London: Duke University Press.
- Sautu, Ruth. 2005. *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- Salgado, Mireya. 2002. “Blomberg y Araceli, una manera de mirarnos”. En: *El Ecuador de Blomberg y Araceli*. Editado por: Marcela Blomberg y Mireya Salgado. Quito: Museo de la Ciudad.
- SF Studios. “The SF Studios tune story”. <http://sfstudios.se/> (consultado el 01 de Agosto de 2016)
- Smith, Trudi. 2007. Repeat Photography as a Method in Visual Anthropology. En: Visual Anthropology. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/08949460601152815>
- Suhr, Christian y Willerslev, Rane. 2012. “Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking”. *Current Anthropology*: 53 (3).
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and altherity. A particular history of the senses*. New York: Routledge
- Trinh, Minh-Ha. 1992. *Framer framed*. New York: Routledge.
- Troya, Maria Fernanda. 2011. *Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo*. En: Dossier de Antropología Visual, Revista Íconos. Quito: FLACSO Ecuador
- Taylor, Anne-Christin. 1994. Una categoría irreductible en el conjunto de las naciones indígenas: los Jívaro en las representaciones occidentales. En: *Imágenes e imagineros*, editado por Blanca Muratorio. Quito: FLACSO Sede Ecuador
- Vargas, Gonzalo. 2013. “Ambivalencias en las representaciones fotográficas del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg”. En: *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos*, editado por Alex Schlenker. Ecuador: Plataforma Sur Ediciones.
- Vertov, Dziga. 1985. “Dziga Vertov: El “cine ojo” y el “cine verdad”. Extracto documental”. En: *Cine, Antropología y Colonialismo* editado por Adolfo Colombres. Buenos Aires: Ediciones del Sol- CLACSO.
- Weinberger, Eliot. 1994. “The camera people”. *Visualizing theory: selected essays from V. A. R. 1990-1994*, editado por Lucien Tylor. New York: Routledge.

Ziri3n P3rez, Antonio. 2015. "Miradas c3mplices:cine etnogr3fico, estrategias colaborativas ya antropolog3a visual aplicada". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. 78 (36) pg. 45-70

Zeitlyn, David, 2012. "Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates". En: *The Annual Review of Anthropology*, s/n, Es tados Unidos