

Passarelli, Franco: "Por qué y cómo trabajar con archivos desde la Antropología Audiovisual latinoamericana a partir de un análisis de caso: el Archivo Blomberg"; en *REA*, N° XXII, 2016; Escuela de Antropología - FHUMYAR - UNR; pp. 79-96.

## Por qué y cómo trabajar con archivos desde la Antropología Audiovisual latinoamericana a partir de un análisis de caso: el Archivo Blomberg

Franco Passarelli (FLACSO Ecuador)  
fpassarelli16@gmail.com

### Resumen

El presente artículo analiza algunas de las posibilidades teóricas y metodológicas que tiene un/a antropólogo/a audiovisual al trabajar en un archivo, en mi caso el Archivo Blomberg (Quito, Ecuador). Las siguientes reflexiones apuntan a relevar los sentidos que construyen los archivos en dos niveles: el contexto de producción y el contexto actual de las imágenes. Las dos variables para investigar ambos contextos son la materialidad de las imágenes (historia, disposición y circulación) y la representación de las mismas (intenciones, forma/contenido y miradas). La tarea del/la antropólogo/a audiovisual consiste en distinguir los usos y las representaciones de las imágenes en los diferentes contextos que atraviesan. Así es que en mi caso de estudio pude analizar cómo las ideas que había construido el explorador sueco Rolf Blomberg en los años '30 sobre Ecuador, todavía el Archivo Blomberg las sigue manteniendo.

**Palabras claves:** antropología audiovisual, archivo, materialidad, representación

### Why and how to work with archives from Latin American Audio-visual Anthropology based on a case study: the Archivo Blomberg

#### Abstract

This article analyzes some of the theoretical and methodological possibilities that an audiovisual anthropologist has when working on an archive, in my case the Archivo Blomberg (Quito, Ecuador). The following reflections aim to relieve the senses that construct the archives in two levels: the production context and the current context of the images. The two variables to investigate both contexts

PASSARELLI, Franco - “Por qué y cómo trabajar con archivos desde...”

are the materiality of the images (history, arrangement and circulation) and the representation of them (intentions, form / content and looks). The task of the audiovisual anthropologist consists in distinguishing the uses and representations of the images in the different contexts that they cross. So, in my case study I was able to analyze how the ideas that the Swedish explorer Rolf Blomberg had built in the 1930s on Ecuador, Archivo Blomberg still maintains them.

**Keywords:** audiovisual anthropology, archive, materiality, representation

## Introducción

Todos los archivos han sido construidos por alguien con una intención y un sentido particular, al igual que las imágenes que contienen. Por lo tanto, así como no existen imágenes objetivas, tampoco existen archivos neutros ni transparentes. El trabajo del antropólogo audiovisual es develar tanto el sentido que construye el archivo como el de las imágenes que contiene y explicar cómo es la relación entre ambos significados. La forma (el archivo) y el contenido (las imágenes que almacena) se entremezclan en múltiples sentidos, dejando esta separación sólo para la parte analítica<sup>1</sup>. El antropólogo audiovisual debe establecer relaciones entre objetos/imágenes pasados y sujetos presentes, así como entre sujetos de otra época y objetos/imágenes contemporáneos.

En este artículo pretendo analizar tanto la materialidad como la representación de las imágenes. Detenernos en la materialidad de las imágenes nos permite analizar la circulación de las mismas en cuanto a su uso pero también nos deja ver a los sujetos inmersos en una red de relaciones ¿Cuál fue y cuál es el uso de los objetos y las imágenes que están en los archivos? ¿Cómo están ordenados? ¿Por qué? ¿Quién los/as ordenó de esa manera? ¿Bajo qué criterios? Al mismo tiempo, las imágenes que están archivadas representan lo que el autor de las mismas quiso que fuera visto. Esto nos da un punto de partida para el análisis representacional

1. El debate entre forma y contenido ha sido ampliamente superado por la historia del arte y la filosofía al concluir que la forma es contenido y viceversa (esta cuestión la voy a abordar con más detalle en el apartado sobre análisis de imágenes).

de las imágenes ¿Quiénes aparecen representados? ¿Cómo? ¿Quiénes no aparecen representados? ¿Por qué? Intento en este trabajo complementar ambos tipos de análisis para llegar a un estudio en profundidad de los usos y las representaciones que el Archivo Blomberg tiene y mantiene hoy en día sobre el pasado. Se trata entonces de investigar cómo un mismo objeto (en mi caso las películas) circulan en diferentes contextos y cuáles ideas traen aparejadas.

El siguiente artículo se desprende de mi tesis de Maestría (2016) titulada “Rolf Blomberg y el cine etnográfico: un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador”. Como indica el nombre de la misma, mi trabajo se centró en la etnograficidad de las dos primeras películas de Rolf Blomberg en Ecuador, llamadas “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” y “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas”, ambas filmadas en 1936.<sup>2</sup>

Rolf David Blomberg (1912-1996) fue un explorador, periodista, cineasta, fotógrafo y dibujante sueco que viajó por Ecuador durante la década del '30 para luego continuar su periplo por el resto del mundo. Blomberg a partir de los '50 vuelve a Ecuador y vive toda su vida allí hasta su muerte en 1996. El mencionado explorador sueco dejó una gran cantidad de películas, fotos, dibujos, historietas, libros, artículos periodísticos, agendas, mapas y cartas entre otras cosas, que su hija Marcela recolectó y sistematizó, para en el año 2003 fundar el Archivo Blomberg. Dicho archivo por lo tanto fue mi campo de trabajo durante más de un año, desde Septiembre de 2015 hasta entregar la mencionada tesis en Octubre de 2016. Además de trabajar con los sentidos de las películas de Blomberg y del Archivo Blomberg mismo, este artículo propone algunas reflexiones sobre por qué debemos trabajar en estos espacios desde la An-

2. 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). Vikingar på sköldpaddarna. Vikingos en las islas de las tortugas gigantes. Dirección: Rolf Blomberg. Formato: 35mm. Duración: 10' 25". Año: 1936. Locación: Galápagos, Ecuador (Fuente: Archivo Blomberg).

topología Audiovisual y cómo los podemos abordar. Vale aclarar que no pretendo con estas reflexiones sugerir un modelo universal y único que se adapte a todos los archivos, ya que cada uno tiene sus particularidades y pienso que debemos crear herramientas teórico-metodológicas de acuerdo a nuestro objeto y a nuestro objetivo. Estas reflexiones se acotan a mi investigación, pero pueden ser tomadas como modelo para otras.

### **Pensar los archivos, pensar la historia**

¿Qué son los archivos? Coincido con la definición de archivos que proporciona el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) en México, que afirma que son “espacios donde se acude para adquirir conocimiento sobre nuestras sociedades” y que a la vez son “productos de procesos de selección y descarte de objetos (libros, mapas, textos, cartas... películas) que representan la producción cultural de una comunidad local, regional o nacional” (LAIS, 2014: 55). Además, en consonancia con lo que proponía en la introducción de este artículo sobre los sentidos construidos por la organización de los archivos, el LAIS afirma que “lo que se contiene en esos espacios, el proceso para su configuración y su forma de operación constituyen el medio por el cual conocemos lo que como sociedad hemos producido, después de haberlo preservado, conservado, clasificado y difundido, es decir, archivado” (LAIS, 2014: 55). A partir de esta definición se desprende todo mi análisis sobre los sentidos del archivo y las imágenes que contiene y reproduce.

No obstante, antes de abordar cualquier archivo debemos pensar cómo entendemos la historia, el tiempo y el rol del investigador. Se trata de una posición epistemológica imprescindible para cualquier trabajo que analice materiales de otra época y otro espacio. Para explicar teóricamente mi posición voy a exponer dos formas de pensarla: el historiográfico y el materialista histórico, formulados por Walter Benjamin (2008).

El primero estructura la historia linealmente, con un orden progresivo, continuo y transicional, entendiendo que cada hecho se sucede aditivamente al anterior. El segundo, entiende a la historia como discontinua, con quiebres y rupturas, donde el presente se relaciona necesariamente

con el pasado a través de un proceso de actualización. El rol del investigador es sustancialmente diferente en ambos modelos; mientras que en el modelo historiográfico el investigador trata de mantenerse invisible, en el enfoque materialista histórico forma parte del proceso y de los resultados de la investigación. La posición del investigador (invisible o situado) tiene que ver con la categorización de los datos: el modelo historiográfico toma como verdaderos los hechos de los documentos estudiados, mientras que el materialista histórico 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 razonamiento en el mismo sentido, Michel Foucault (1980) distingue entre *historicismo* y *genealogía*. El primero busca estudiar la verdad de la historia a partir de los archivos de primer orden (archivos oficiales) y entiende al conocimiento como progresivo y lineal, donde las relaciones entre los sucesos son causales y teleológicas. El estudio historicista siempre busca los orígenes, ese es su principal objetivo. La genealogía por su parte, corresponde al estudio de los archivos de segundo orden (cotidianos) y comprende al conocimiento como un campo de fuerzas, donde busca aquellas historias que han sido silenciadas. Por lo tanto, en mi estudio sobre las películas de Blomberg escojo el modelo materialista histórico y el genealógico, entendiendo a los relatos como construcciones inmersas en campos de fuerzas y no como hechos objetivos.

### **Definir un problema, con un tiempo histórico, un espacio y un objeto preciso dentro de la Antropología Audiovisual**

Luego de haber definido una posición epistemológica con respecto a la historia, a los datos y a la posición del investigador lo que hice como antropólogo audiovisual en el archivo fue definir un problema de investigación, con un tiempo histórico, un espacio y un objeto preciso. En este punto es importante marcar que el problema de investigación debe estar anclado en la Antropología Audiovisual. Con esto me refiero a que el material del archivo nos debe ser útil para discutir cuestiones con, sobre

o desde imágenes y sonidos partiendo de un punto de vista antropológico. El archivo puede ser el punto de partida, el medio o el punto de llegada, pero nunca debemos olvidar que estamos trabajando dentro de la Antropología Audiovisual.

La posibilidad que nos da nuestra incipiente disciplina al abordar el material es que podemos hacer entrar en diálogo herramientas teórico-metodológicas del campo de las artes y de la comunicación con las ciencias antropológicas. Por lo tanto, en las numerosas intersecciones entre estas dos grandes áreas, podemos llevar a cabo nuestro plan de trabajo. Algunas de las líneas de investigación dentro de la Antropología Audiovisual son: el cine etnográfico (cuestión que trabajo en mi tesis de maestría), el cuerpo, las representaciones, las relaciones entre arte y antropología, la circulación de imágenes, sonidos y objetos, el uso de la cámara como herramienta de investigación, entre otras.

El problema de investigación debe estar enmarcado dentro de alguna de las líneas de investigación propias del campo interseccional de la Antropología Audiovisual y a partir de allí discutir (confrontando o no) con las ideas y los conceptos del mismo. Sin lugar a dudas que muchos trabajos atraviesan diferentes líneas de investigación dentro de la Antropología Audiovisual y esto los hace más ricos todavía.

Una vez que tuve claro el problema con los tiempos, los espacios y los objetos definidos me dediqué a explorar cómo esos mismos objetos (las películas) circularon en diferentes contextos. Las películas han pasado por varios entornos, con objetos, sujetos e ideas que les han dado otro carácter que el del Archivo Blomberg y por lo tanto también son objeto de mi investigación.

## **Los métodos**

Cada investigación en Ciencias Sociales construye su propio método, por lo cual no existe un modelo universal ni estandarizado de pesquisa. Defino al método como el trabajo que tiene cada investigador de diseñar un plan de trabajo, con las técnicas apropiadas, para abordar su problema de investigación. Por lo tanto, la Antropología Audiovisual nos

proporciona un abanico de posibilidades técnicas que pueden ser muy útiles para la investigación en los archivos. Algunas de ellas pueden ser la foto-elicitación (Ardèvol, 1994: 210), la curaduría como trabajo de campo (Tarek y Marcus, 2012: 94), los análisis representacionales (Nichols, 1997), entre otras.

Lo mejor para elaborar un plan de trabajo es la combinación de técnicas que nos permitan triangular la información y complementarla. Por ejemplo en mi investigación sobre las dos primeras películas de Blomberg, al momento de analizar los filmes advertí que sólo con el análisis filmico no era suficiente. Allí aparecían personajes que no eran nombrados, Blomberg no desarrollaba en profundidad la relación con los grupos filmados, no narraba los detalles que nos pueden aportar para reconstruir el proceso de producción. Necesitaba de información complementaria que me otorgaban los libros y las fotografías que el mismo Blomberg había escrito, sobre cómo había sido el proceso de producción de los filmes: el tipo de relación que estableció con la comunidad y si realizó un método sistemático de construcción de los datos.

A partir de eso empezamos con Marcela Blomberg a traducir dos libros que su padre había escrito en simultáneo a la realización de los filmes. Los libros, llamados “Extrañas personas y nuevos animales. Caminatas en Galápagos y la Amazonia” (1936) y “Acampando entre los cazadores de cabezas” (1938) y publicados por la editorial Gebers en Estocolmo, fueron un gran hallazgo para mi investigación. Ellos me permitieron conocer el trasfondo de los viajes de Blomberg además de que quede un material valioso para el Archivo Blomberg. Lo mismo sucedió al trabajar con las fotografías (muchas de ellas inéditas) de los viajes de Blomberg por la Amazonia ecuatoriana y las Islas Galápagos. Al triangular las películas, con los libros y las fotografías pude reconstruir el proceso de producción de los filmes de Blomberg.

### **Contexto de producción de los filmes**

El tiempo y el espacio de los objetos/sujetos de investigación son diferentes al tiempo y el espacio en el que consultamos el archivo. La

ubicación de los mismos en el contexto de producción donde se realizó es clave para el entendimiento del problema de investigación. Se trata de relevar ciertas ideas e imaginarios que rodeaban a los objetos/sujetos que estamos estudiando en el archivo. Para reconstruir el proceso de producción de los filmes fue necesario en mi investigación contextualizar las ideas que circulaban, desde el imaginario europeo, sobre la Amazonia ecuatoriana y las Islas Galápagos en los '30. El objetivo fue estudiar cómo se veían reflejadas estas mismas ideas en las películas que analicé. De este modo me encontré con numerosa bibliografía de exploradores, antropólogos e historiadores<sup>3</sup> que me ayudaron a ver cómo las ideas de los años '30 sobre estas zona, se veían reflejadas en las películas. Si retomamos a Foucault (1980) y consideramos a los archivos como un conocimiento generado a partir de un campo de fuerzas en disputa, vemos que las imágenes que construyeron los exploradores y que han quedado en el Archivo Blomberg, se repiten en el imaginario europeo actual (y latinoamericano) sobre ambas zonas (Guarín, 2012).

Desde el imaginario europeo, la Amazonia ecuatoriana era el lugar de los Jíbaros (hoy Shuar) y se caracterizaba como un territorio desconocido, hostil, desorganizado, salvaje y conflictivo (Taylor, 1994; Esvertit Cobes, 2001). Las rebeliones indígenas de 1578 y 1599, marcaron el estereotipo de ferocidad que se implantó en la historia oficial ecuatoriana y que se expandió hasta Europa en forma de imaginario.

Sin embargo, la imagen de crueldad y barbarie extrema entendida por los europeos era complementada con las destrezas técnicas y farmacéuticas de los “salvajes” (como se los llamaba en ese tiempo), que los maravillaba (Taylor, 1994). Por lo tanto la imagen que construyeron tanto de la Amazonia ecuatoriana como de los habitantes que allí vivían fue ambigua: por un lado “salvajes” y moralmente bajos, mientras que por otro con un amplio nivel de desarrollo técnico en algunos aspectos. Estas

3. También para estudiar el contexto de producción fue importante analizar las obras fotográficas y audiovisuales de Paul Rivet, el Marqués de Wavrin y el padre Carlos Crespi, que trabajaron en la zona en esa misma época.



ideas aparecen en la película de Blomberg “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936), con la caracterización de los Jíbaros.

Con respecto al imaginario del territorio de las Islas Galápagos la imagen era otra. Se pensaba como un territorio desolado, virgen y prehistórico, donde todavía la “civilización” (como se entendía a la sociedad europea) no había llegado. Históricamente las Islas Galápagos siempre han estado fuera de la órbita de Ecuador, por la larga distancia que las separa de la costa continental y por la poca comunicación que existía. Por eso, en los '30, muchos europeos veían en esos territorios prístinos un paraíso terrenal donde poder alejarse de la Europa convulsionada por las guerras y el hambre.

Desde el Estado ecuatoriano, a partir de los años '20, se promovió un plan para poblar las Islas con ciudadanos europeos y así fue que muchos nórdicos (noruegos, suecos, islandeses y finlandeses) llegaron para trabajar en la pesca y la agricultura. Sin embargo, las Islas no fueron el paraíso soñado por la falta de infraestructura, las condiciones climáticas, la falta de comunicación y la carencia de capitales (Latorre, 1999). Muchos nórdicos se volvieron a sus países de origen y Blomberg filma su película “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) con aquellos coterráneos (recordemos que Blomberg era sueco) que allí quedaron.

Además de reconstruir el imaginario europeo sobre estos territorios nos debemos preguntar ¿Por qué Blomberg producía estas imágenes? ¿Cuál era su intención? ¿Dónde y cómo eran vistas las películas? A partir de estos interrogantes pude reconstruir el contexto de circulación en los '30 de las películas. Las películas de Blomberg eran realizadas exclusivamente para público sueco, por lo tanto nunca fueron vistas en Ecuador. Su productora, la SVT (televisión pública sueca) producía programas informativos con el fin de que la comunidad sueca en general pueda ver e informarse de noticias del mundo. Además, enviaban a reporteros como Blomberg a lugares lejanos para producir información que no afecte a ninguna de las partes beligerantes durante la Segunda Guerra Mundial, debido a que Suecia fue neutral (León, 2010: 122). De este modo pude ver que eran filmes masivos, que se presentaban en grandes cines como

PASSARELLI, Franco - “Por qué y cómo trabajar con archivos desde...”

noticieros de la actualidad. Con el tiempo, el sentido de película masiva cambia para pasar a ser material de archivo. Por esta razón, no debemos perder de vista el contexto actual donde circulan los objetos/sujetos de nuestra investigación archivística.

### **Contexto de circulación actual de los filmes (el archivo)**

En este apartado me centro en el uso actual de los objetos (películas, fotos, diarios, dibujos, cartas, entre otros) del Archivo Blomberg. Cada archivo tiene su propia definición de archivo y el sentido que generan de los objetos que guardan, es su propia definición de archivo. Así es que podemos llegar a una primera definición que abarque un nivel más amplio: un archivo es un agrupamiento de objetos e ideas rescatados/as del olvido, por algo (institución, organización)/alguien (familiares, amigos) que generan nuevos sentidos. Esta definición a pesar de parecer sencilla implica varios niveles de análisis: 1) Por un lado entender al archivo como una articulación de objetos e ideas, que intentan evitar el olvido para volver a circular en el presente; 2) Son rescatadas por algo/alguien, por lo que supone una subjetividad detrás de la mencionada articulación; 3) Los nuevos sentidos generados, tienen que ver con el carácter que se le quiere dar al archivo: artístico, científico, fotográfico, artesanal, entre otros<sup>4</sup>.

Por lo tanto, así como es importante estudiar el contexto histórico de los objetos/sujetos de investigación, también se hace imprescindible hacer una lectura del contexto actual en el que circulan los objetos y las ideas<sup>5</sup>. Los objetos en el archivo responden a una idea de organización y

4. Pensemos en las diferentes miradas que una foto de Blomberg puede tener: mientras que para la familia significa un momento emotivo, para el diario que la publicó en su momento significa un éxito comercial y para el antropólogo audiovisual significa una representación de alguien sobre algo.

5. 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

sistematización, que no es aleatoria. Identificar las bases conceptuales de la organización del archivo nos posibilita pensar en los sentidos construidos dentro del mismo. En el caso de mi investigación, tuve que entrevistar a Marcela Blomberg, hija de Rolf Blomberg y creadora del Archivo Blomberg, para abordar cuáles eran los sentidos construidos por el Archivo sobre la obra de su padre. Lo que me interesaba indagar era ¿Cómo los objetos llegaron al archivo? ¿Cuál es la intención y los sentidos que construye el archivo? ¿Cuáles son los objetos y sujetos que rodean a las películas y cómo dialogan etnográficamente con las mismas? ¿Quiénes consultan el archivo y cómo circulan los objetos hoy en día?

Los sentidos de viajero, explorador, periodista, científico y cineasta, entre otros, aparecían con frecuencia en el discurso de Marcela y se veía reflejado en la organización espacial del Archivo Blomberg.<sup>6</sup> Por lo tanto entre las entrevistas a Marcela Blomberg y las observaciones dentro del archivo, me permitieron construir las ideas y los sentidos que el Archivo Blomberg quiere dar: Rolf Blomberg como un explorador y científico que produjo imágenes y relatos muy importantes para el conocimiento del pasado de Ecuador; el Archivo Blomberg, su resguardo y conservación.

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 y subrayado míos).

6. El Archivo Blomberg, como espacio físico, es muy pequeño. Tiene grandes bibliotecas cargadas de libros de exploradores y naturalistas, así como de libros de Rolf Blomberg, la mayoría de ellos en sueco. Arriba de las bibliotecas encontramos algunos objetos arqueológicos que también eran propiedad de Blomberg. En las paredes vemos fotografías en blanco y negro del mismo autor, caricaturas y dibujos tanto de la Amazonia, como de la Sierra y la Costa ecuatoriana. Si miramos al suelo vemos la maleta original de Rolf Blomberg (con el rótulo de “Blomberg”) y varias cajas con cartas. Al costado de estas se encuentra otra biblioteca, donde se hayan los negativos de las fotografías clasificados por lugar donde se tomaron las fotos. El hecho de que estén ordenados por lugar nos hace recordar a los archivos de exploradores y etnográficos que están clasificados de esta manera.

## **Análisis de las imágenes**

Junto con los objetos del pasado/presente que hay en el Archivo Blomberg (películas, fotografías, dibujos, cartas, entre otros), construimos ideas, pensamientos, posiciones, percepciones y conceptos (vale aclarar que esas ideas no están en los objetos, sino en la relación que nosotros establecemos con los mismos), los/as cuales vienen del pasado, del momento de creación de ese objeto. Esas ideas se vuelven presentes y tangibles al momento del análisis etnográfico y por lo tanto el investigador debe abordarlas en ese mismo instante. Se trata entonces de analizar cómo y por qué surgieron, cómo y por qué se mantienen (o no) y cómo y por qué se proyectan al futuro. Con los archivos establecemos relaciones en múltiples niveles temporales, donde objetos, sujetos e ideas se cruzan en una intrincada red de sentidos. En este apartado me centro en las ideas, los pensamientos, la posición, las percepciones y los conceptos de Blomberg en sus dos primeras películas en Ecuador.

Claramente las ideas e intenciones del realizador se encuentran en la pantalla: podemos analizar el discurso de la voz en off, la trama de la película, el argumento, el contenido. Pero ¿Cómo relevar las ideas de una película más allá de lo que aparece en pantalla? El ejercicio metodológico es el análisis de la forma fílmica, un modelo extraído del cine pero que nos puede ser muy útil para el análisis de las representaciones (Aumont y Marie 2006; Bordwell 1996; Metz 2002 [1967]).

En la Antropología Audiovisual muchas veces se analiza a través de los modos de representación (Ardèvol, 1996; Nichols, 1997), ya que en sus supuestos teóricos tocan los mismos puntos. La base de ambos modelos es entender que la dicotomía entre el contenido y la forma de una realización audiovisual no existe. Lo que en viejos manuales de cine se entiende por forma es el tamaño de plano, el diseño sonoro, la elección del lente, el movimiento de la cámara, entre otros, como elementos técnicos separados del “contenido” del filme. Lo que propone el análisis de la forma fílmica es entender a la película como un sistema (Bordwell, 1996) donde la forma afecta directamente al contenido, nos marca un modo de

ver y produce contenido. El uso de las cualidades específicas del lenguaje audiovisual nos dirige a pensar en determinadas significaciones.

Por lo tanto, la elección de las herramientas del lenguaje audiovisual no es aleatoria, tiene un fundamento (muchas veces implícito a principios del Siglo XX) que lo podemos develar a partir del análisis de los modos de representación. En síntesis, a partir del análisis de la elección de cada una de las herramientas del lenguaje audiovisual que eligió el realizador, podemos construir ideas sobre sus ideas. Por lo tanto tratamos de no sólo quedarnos con lo que nos dice en pantalla, sino en cómo lo dice, desde dónde se enuncia y por qué elige filmar de esa forma.

A partir de estos parámetros analicé las dos películas de Blomberg. Se trataba de ver qué elementos del modo expositivo (Nichols, 1997) había en sus realizaciones y cuáles se alejaban. Algunas de las consideraciones fueron las siguientes<sup>7</sup>:

El objetivo de Rolf Blomberg en la película “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” es retratar el modo de vida de la comunidad desde la observación. La estructura de la película está compuesta de una narrativa clásica, con introducción (construcción de la canoa, viaje por el río Pastaza hacia la comunidad), nudo (retrato del modo de vida indígena) y desenlace (retorno a la “civilización”, como Blomberg lo llama).

Esta estructura clásica es típica del modo de representación expositivo. Sin embargo, su mirada tiene elementos novedosos para la época, a pesar de que el mencionado modo de representación es el que prevalece en todo el filme. Blomberg pone en evidencia no sólo a los indígenas sino que también expone la relación de los expedicionarios nórdicos con la comunidad amazónica. Henry Nielsen (danés), es el personaje principal de la película. En las distintas escenas de la película Henry Nielsen cataliza las acciones que se van a desarrollar. Por ejemplo, el filme muestra cuando intercambian objetos de la comunidad amazónica (corona de plu-

7. En los siguientes comentarios me centro sólo en una de esas películas, la cual es “En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas” (1936) ya que la otra “Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes” (1936) implica otro tipo de interpretación.

PASSARELLI, Franco - “Por qué y cómo trabajar con archivos desde...”

mas) por productos occidentales (telas) o cuando Nielsen les muestra una cámara de fotografía a los niños. En diversas escenas Blomberg se centra en la relación europeo-indígena, más que en la observación únicamente de los indígenas.

Por lo tanto, el realizador se distanciaba de las representaciones estrictamente antropométricas propias de la época (quizás porque no tenía una formación en antropología). Además, sus relatos dejaban fluir impresiones y comparaciones que no eran pertinentes en la incipiente ciencia antropológica. Su subjetividad se dejaba visualizar en sus relatos y en el no ocultamiento de la mirada a cámara por parte de los sujetos que filmaba (performatividad). Esto revela que hay una cámara entre Blomberg y los indígenas por lo que el dispositivo de filmación se descubre al momento en que los “Jíbaros” miran fijamente al lente. La cámara de cine, en ese momento, no es más invisible. Además, las risas que despertaba en los sujetos que filmaba las incluía como parte de su crónica, dando cuenta de una relación empática. El tono lúdico y anecdótico de toda su obra establecía puentes de sentimiento afectivo entre los espectadores de sus películas y los sujetos que filmaba. Blomberg por lo tanto se aleja de los patrones estrictamente expositivos, esbozando una reflexividad en sus obras.

Como marcaba al comienzo, durante toda la película el realizador no mantiene este planteamiento reflexivo. La reflexividad se conjuga con la utilización de planos generales fijos o con leves paneos, donde hay situaciones en que el realizador intenta “mostrar todo” y por lo tanto la cámara se aleja de la situación. Ejemplo de esto es el principio del filme, donde desde grandes encuadres se presenta la construcción de la canoa con la cual los viajeros van a emprender su viaje por el río Pastaza. Allí aparece una masa indistinguida de gente que trabaja en función de los exploradores (a partir del análisis de los libros sabemos que son porteadores contratados por los exploradores). No tienen nombre y tampoco se revelan las condiciones de producción (características del modo expositivo). La voz en off de Blomberg va marcando lo que quiere que veamos en pantalla, característica principal del modo de representación expositivo (Ardèvol 1996; Nichols 1997). Cuando la secuencia avanza y la canoa comienza

a viajar por el río, la planificación se mantiene: planos generales, por momentos fijos o con pequeños paneos y la voz en off marcando el eje. Allí el paisaje amazónico aparece como inmenso, extraño y desconocido, mientras que la canoa y los sujetos que la abordan como pequeños. La construcción filmica del viaje es dramática debido a la amenaza permanente del paisaje. Blomberg detiene su narración y aumenta el volumen de la música. Desde el sonido se intenta incrementar el tono dramático a través de tambores y flautas que marcan un ritmo continuo. El paisaje se ve cada vez más inmenso y los personajes cada vez más pequeños. La lucha del Hombre contra la Naturaleza es un rasgo distintivo de las películas del modo de representación expositivo. Luego de esta secuencia, Blomberg dice que han podido entrar a las “tierras Jíbaras”.

La presentación de los “Jíbaros” (como Blomberg los llama) es desde un primer plano donde vemos a un indígena serio mirando a cámara. La altura de la cámara es al nivel de los ojos. Luego de dos segundos el sujeto filmado comienza a reír, pero en la explicación de Blomberg (desde la voz en off) nos habla de que son violentos y salvajes. Así 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”. Blomberg construye una imagen ambigua, caracterizada por autores como Muratorio (1994), Fizzell (1994) y Hall (1997), donde son por un lado moralmente buenos (el buen salvaje), pero por otro son crueles. En esta doble imagen hay una carga de exotización muy marcada: la línea entre Ellos/Nosotros desde la imagen y desde el discurso siempre está presente. La mirada de Blomberg tenía un componente de exotismo que alejaba a sus sujetos de estudio tanto espacial como temporalmente de su propio mundo eurocéntrico. Con esto me refiero a que bajo el modelo de progreso indefinido propuesto por las Ciencias Antropológicas a principios del Siglo XX, aquellos países europeos que ocupaban los centros de poder, no vivían en el mismo tiempo histórico que los países de la periferia, como todos los de Latinoamérica.

Siguiendo a María Luisa Ortega (2003), se trataba de una fascina-

PASSARELLI, Franco - “Por qué y cómo trabajar con archivos desde...”

ción etnográfica propia de la época sobre lo primitivo y lo salvaje, que constituían el eje de las crónicas de los exploradores. Buscaban el tiempo perdido y el paraíso terrenal, en un periodo en el que Europa se veía cada vez más desbastada por una crisis moral y económica (León, 2010). Blomberg buscaba sujetos no “degenerados” por la sociedad occidental. En sus películas, eliminaba los rasgos de conflictos en las tensiones culturales, mientras que en sus libros los dejaba ver. La relativización y la idealización del buen salvaje neo-rousiano queda en evidencia en la representación de Blomberg a la hora de filmar a los pueblos indígenas.

## **Conclusiones**

Resulta de importancia estudiar los sentidos de los archivos en múltiples niveles desde la Antropología Audiovisual por varias razones. La principal es relevar y criticar ideas que vienen desde principios de Siglo y que siguen permeando en la sociedad hoy en día a partir de la revalorización de las mismas por parte de los archivos. En mi caso, se trata de seguir realizando un estudio sistemático de las imágenes y las miradas que exploradores, científicos, reporteros, escritores y etnógrafos extranjeros han hecho de Ecuador y cómo las mismas han circulado y han contribuido para formar un imaginario sobre el país.

Además, sería productivo buscar investigaciones que apunten a una puesta en valor y a un examen crítico de las producciones de extranjeros que pueden tener una gran importancia en los primeros momentos del cine etnográfico y documental ecuatoriano.

Esta tarea es significativa para la Antropología Audiovisual tanto ecuatoriana como latinoamericana ya que nos permite visibilizar nuevos referentes dentro de la historia del cine etnográfico. En Ecuador hay un vacío con respecto a la historia del filme etnográfico y el estudio sistemático de este tipo de realizadores puede contribuir a delinearla. La relación entre estos filmes y los archivos que los contienen debe ser nuestro punto central.

Para finalizar, recordemos que como afirma el historiador mexicano Enrique Florescano la historia y la selección de los valores (en nuestro



caso las imágenes) se hacen de acuerdo a los valores de los grupos sociales dominantes, reescribiendo el pasado de acuerdo a sus intereses.

En mi análisis de caso, como hemos visto, los sentidos europeos que en su momento se construyeron a partir de los exploradores con la idea de Ecuador como exótico, prístino y salvaje, se siguen manteniendo con la idea de archivo y en las exposiciones que se han realizado. El Archivo Blomberg, al intentar mantener la imagen de Rolf Blomberg como un explorador pionero en retratar a los “Otros” también está legitimando los sentidos que el realizador construyó. Por eso es que debemos abordar estas ideas para poder escribir una historia más crítica, y darnos cuenta definitivamente, que los discursos del pasado se reflejan en el presente.

### Referencias bibliográficas

- ARDEVOL, E. (1996). *Representación y cine etnográfico*. Quaderns de l'ICA 10, Barcelona.
- AUMONT, J. y MICHAEL M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca
- BENJAMIN, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia, Pretextos.
- BLOMBERG, R. (1936) *Hombres diferentes y animales extraños. Caminatas por la Amazonía y Galápagos*. Traducido por Marcela Blomberg. Estocolmo, Gebers.
- BLOMBERG, R. (1938) *Acampando entre los cazadores de cabezas*. Traducido por Marcela Blomberg. Estocolmo, Gebers.
- BORDWELL, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Madrid, Paidós.
- ELHAIK T. y MARCUS G. (2012) “Diseño curatorial en la Poética y Política de la Etnografía Actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus” en Revista Íconos 92, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador, Quito, pp.89-104.
- FOUCAULT, M. (1980) *Microfísica del Poder*. Madrid, Ediciones La Piqueta
- GUARÍN MARTÍNEZ, O. (2012). “La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares” en M. HERING TORRES y A. C. PÉREZ

PASSARELLI, Franco - “Por qué y cómo trabajar con archivos desde...”

- BENAVIDEZ (comp.). *Historia Cultural desde Colombia: categorías y debates*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- LABORATORIO AUDIOVISUAL DE INVESTIGACIÓN SOCIAL (LAIS) (2014) *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora
- LATORRE, O. (1999) *El Hombre en las islas Encantadas. La historia Humana de Galápagos*. Quito, [s.n.]
- LEÓN, C. (2010) *Reinventando al Otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito, La Caracola Editores.
- METZ, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid, Paidós.
- ORTEGA, M. L. (2003) “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros” en P. A. PARANAGUÁ (comp.). *Cine documental en América Latina*. España, Cátedra.
- SMITH, T. (2007) *Repeat Photography as a Method in Visual Anthropology, Visual Anthropology*. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/08949460601152815>
- TAYLOR, A. (1994) “Una categoría irreductible en el conjunto de las naciones indígenas: los Jívaro en las representaciones occidentales” en B. MURATORIO (comp.) *Imágenes e imagineros*. Quito, FLACSO Sede Ecuador
- VARGAS, G. (2013). “Ambivalencias en las representaciones fotográficas del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg” en A. SCHLENKER. *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos*. Ecuador, Plataforma Sur Ediciones

Recibido: 20/12/2016

Evaluado: 10/05/2017

Versión final: 30/05/2017

# Artículos

