



Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador.

Christian León
Consejo Nacional de Cinematografía/La Caracola
Editores
2010
Quito

por
María Paz Bajas
Antropóloga

Este libro, escrito por Christian León, es el resultado de un proceso de investigación de varios años. Está dividido en seis capítulos que abordan como temática general, el cine indigenista ecuatoriano y las diversas influencias socio-políticas y culturales que acontecieron durante el siglo XX en Europa, América Latina, y muy especialmente, en el Ecuador.

El primer capítulo, Documental, representación y poder, expone la propuesta teoría y metodológica con que se abordarán las producciones audiovisuales realizadas en el Ecuador durante el siglo XX. Temáticas como la subalternidad y la representación se ponen en juego a la hora de los análisis sobre el cine ficción Latinoamericano, para luego fijarse en el cine ecuatoriano.

Además, es posible comprobar -luego de leer el texto de León- que los procesos del cine y posteriormente del video digital en el Ecuador son muy similares a los de otros países del cono sur, como Chile por ejemplo.

En las primeras décadas del siglo XX, el indígena es incorporado en la visualidad de cada país, donde su representación es construida por los Estados Nacionales como un referente de identidad, con fuertes raíces en la historia precolombina. Destacando la fuerte herencia de los naturalistas europeos que enfatizaron la vinculación del indígena con un entorno paradisíaco. Por lo tanto, siguiendo los planteamientos de León, se construyeron imágenes de “lo indio” en función de necesidades particulares ligadas a modos de dominación.

A partir de la aparición de la imagen en movimiento y su revolución como soporte representacional, se transformaron los antiguos imaginarios de los indígenas archivándose como verdaderos testimonios del pasado que se visibiliza luego de un largo tiempo de omisión y olvido. Frente a esto, León utiliza la metodología planteada por Deborah Poole, quien sugiere un acercamiento a la visualidad a partir de una economía visual, esto es, un análisis a la producción, distribución y consumo de estas imágenes.

Desde esta aproximación, un elemento fundamental es la importancia que adquiere la corriente indigenista en la producción audiovisual del Ecuador. Se plantea que el cine indigenista está ligado a los procesos de modernización propios del siglo XX, donde las ciudades pretenden construirse a partir de parámetros urbanísticos modernos, ligados a las ideas de ciudadanía. En este sentido, las condiciones de vida indígena serán percibidas como salvajes, tema que se resolverá con políticas de

civilización desde el Estado y la Iglesia. De este modo, ese tipo de cine utilizó la tecnología, la estética y las convenciones cinematográficas con afanes políticos. Para generar un análisis más detallado, León utiliza la teorización que ofrece Tzvetan Todorov, y se acerca a los diversos discursos que construyen al indio, planteando como tesis fundamental que no existe una pluralidad en la representación, pues el poder y la dominación están arraigadas a la enunciación indigenista, lo que es posible de observar a través de patrones estéticos, culturales y cinematográficos comunes. Así, León se acerca a este tipo de documental desde su medio técnico, donde el cine se convierte en una herramienta poderosa en la construcción de imaginarios.



Obra filmica (1927-1935) de Miguel Ángel Álvarez.

En este, su primer capítulo, aborda la tecnología cinematográfica a partir del desarrollo de la fotografía. A su vez, incluye la noción de “documental”, que toma fuerza con los trabajos de Robert Flaherty y John Grierson. Busca llegar a definiciones operativas desde las propuestas realizadas por Paúl Rotha en 1948, pasando por Jack Ellis, Gustavo Aprea, sugiriendo interesantes discusiones a la luz de los planteamientos de Delluc, Bazin, Sartre y Derrida.

Tampoco deja de lado a Bill Nicholls, quien ha desarrollado importantes reflexiones en torno a esta temática. Como parte de lo documental, la captación de la “otredad” forma parte de las tecnologías de representación, donde se plantea que el nacimiento del cine va de la mano con la puesta en escena de la alteridad. Ejemplo de ello son las imágenes realizadas por Dickson sobre los indios sioux en 1894, o las de Regnault en París sobre una mujer ouolova en 1895. A partir de reflexiones hechas por Stuart Hall, en torno a los regímenes de representación que producen identidades y otredades para hacer funcionar los sistemas lingüísticos, comunicacionales, culturales y psíquicos, León afirma que el cine no queda aislado en este tipo de estructura, así sostiene que “la práctica cinematográfica se estructura en tensión con la diferencia cultural” (48).

Dentro de los planteamientos teóricos que este autor intenta aplicar en el cine indigenista ecuatoriano, incluye las nociones de biopoder, performatividad y colonialidad del poder. Para ello alude a Foucault, quien le brindará las ideas de superioridad de unos sobre otros, los que tendrán ciertos privilegios en la filmación, representación y en vinculación con otras instituciones culturales, entre otros puntos. A su vez Deleuze, plantea que la formación discursiva sustenta una “voluntad de verdad”. Así, León considera que hay que pensar las tecnologías visuales desde la biopolítica, en tanto integra temáticas como salud, longevidad, natalidad y razas. Entendiendo que ha aparecido una nueva gubernamentalidad moderna, fundada en la administración del cuerpo social generando una nueva forma de operación del poder.



Los invencibles shuaras del alto Amazonas (1927), de Carlos Crespi.

Basado en estas ideas, León se acerca al documental indigenista, entendido como un aparato político de dominación que pretende gubernamentalizar étnicamente a la población mediante la acción de producir sujetos. El documental, con su efecto de realidad, genera un poder prescriptivo, visibiliza al indígena por medio de la imagen generando imaginarios que tienen efecto en el ámbito social. El autor del libro, ve que su performatividad está dada en la producción del imaginario indígena que alude a un ser incapacitado de representarse a sí mismo.

Respecto de la colonialidad del poder, León discute los planteamientos de Castro-Gómez, quien analiza el colonialismo y modernidad cuestionando la mirada eurocentrica, y de Mignolo, quien ve la colonialidad como parte de la modernidad. Para después llegar a lo expuesto por Quijano, quien plantea que es la construcción simbólica que se usa para la dominación y poder entre colonizadores y colonizados. Esto abarcaría una red que conecta dispositivos y tecnologías de comunicación que son articulados por el capitalismo y el eurocentrismo. De esta manera, el cine no estaría ajeno a esta red biopolítica de la colonialidad modulando memoria, imaginarios, deseos e identificaciones a nivel mundial.

Luego de estos planteamientos teóricos, en el segundo capítulo, Documental indigenista en el Ecuador, León hace una revisión histórica partiendo desde el primer cine realizado en esa nación, que data de 1870 con la primera proyección óptica y 1901 con la primera exhibición pública.

Estas producciones muestran el tipo de país moderno que se deseaba proyectar en esos años en las llamadas actualidades y noticieros. En cuanto a la ficción, este se desarrolla a partir de los trabajos realizados por Augusto San Miguel, quien comienza sus producciones con *El tesoro de Atahualpa*, de 1924, continuando con *Un abismo y dos almas*, de 1925, donde introduce la temática indígena, dando pie a un tipo de documental que descubre al indígena viviendo en la ruralidad. Según esto, se puede ver que a partir de los años 20' se realizan los primeros registros de pueblos originarios, sin embargo, entre los años 30' y 60' casi no hay producciones, lo que cambia rotundamente a partir de los años 70' y 80', donde se desarrolla fuertemente la cinematografía Ecuatoriana. En este proceso, se pueden detectar tres momentos del documental indigenista que serán abordados en los capítulos *El cine de los pioneros*, *La mirada extranjera* y *Filmar la nación*.



Noticiero Ecuador (1929-1931) de Manuel Ocaña.

En El cine de los pioneros, se mezcla la observación simple y el registro etnográfico, algo que es posible de observar en los trabajos realizados por el sacerdote salesiano Carlos Crespi (1891-1982), quien integra este tipo de registro en su emblemático filme llamado *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927). Película que ha sido considerada “el primer documental etnográfico” del Ecuador. Cabe destacar que las misiones salesianas se propagaron por varios países de América Latina y en cada lugar se realizaron interesantes registros fotográficos y fílmicos de los diversos indígenas que habitaron la región.

Tal es el caso del sacerdote Alberto María de Agostini, que instalado en Punta Arenas, Chile, fotografió y filmó, al estilo del sacerdote Crespi, a los indígenas de Tierra del Fuego. Por lo tanto, es muy sugerente el trabajo de Crespi en Ecuador, por cuanto nos revela una motivación visual que pareciera estar presente en otros países Latinoamericanos.

En el capítulo cuarto, La mirada extranjera, León expone la necesidad de registrar para dar cuenta de una diversidad cultural opuesta a lo moderno-occidental. Para este segundo momento, aparece la figura del sueco Rolf Blomberg (1912-1996), quien desarrolla un tipo de documental periodístico que cobra gran valor para la filmografía ecuatoriana. Una de sus primeras películas fue *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas* (1936). En ella se reivindica la mirada subjetiva, junto a la conciencia individual, además, construye un tipo de mirada concordante con la otredad, pues muestra a indígenas sin conflictos, donde se plantea una relación directa, libre y sin esfuerzo en la traducción cultural.



Indígenas en la pesca del pez espada (1952), de Rolf Blomberg.

Para el quinto capítulo, *Filmar la nación*, que involucra al cine social nacionalista, se busca exponer la construcción de relatos históricos y sociales con la idea de articular mitos de origen de la Nación. Con los diversos cambios políticos que se dan en el Ecuador de los años 70', el Estado da un giro donde se realizan políticas de incorporación del indígena a la sociedad de mercado, de esta forma, se financian productos audiovisuales con temática indígena.

Surgen relatos ligados al proceso de modernización como factor de transformación de esta población y su integración a la economía nacional. Entre los realizadores que caracterizan esta época, se encuentran José Corral Tagle, Fredy Ehlers, los hermanos Guayasamín, Mónica Vásquez, y Raúl Khalife entre otros. Siguiendo a León, en este período se complejiza el texto fílmico y se incorporan nuevos recursos cinematográficos y una heteroglosia cultural. Se pasa de una función informativa a una expresiva, donde el modo de representación objetivo se pierde al incorporar una modalidad interactiva y observacional del discurso documental. A su vez, se recrea el pasado noble indígena, sus mitos de origen fundamentarán el origen ecuatoriano, por tanto, surge un nacionalismo con base arqueológica. Ejemplo de lo anterior es el trabajo de José Corral Tagle *Entre el sol y la serpiente* (1977), donde al incluir el pasado arqueológico del pueblo kañari, se valoran los legados culturales prehispánicos enalteciendo el pasado indígena con vías a la construcción de una historia ecuatoriana. Otro filme de esta época es el llamado *Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos* (1979) de Fredy Ehlers, donde se incluyen denuncias y reivindicaciones de las prácticas

comunitarias, como la minga. Para este tipo de film, donde hay intervención indígena, surgen enunciaciones que provienen de los subalternos, produciendo discursos y claros efectos políticos, pues según señala el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, el subalterno actúa y produce efectos visibles, como ocurre en los filmes, aunque no sean comprendidos por el propio realizador, la presencia yace ahí.

De este modo, para esta época, el testimonio se enfrenta al relato indigenista que ve al indio como fuerza bruta, y surge una argumentación clara de la condición de subalterno. Por tanto, se contradice con la idea de que el indígena esta privado de conciencia y sabiduría. Los trabajos de Gustavo e Igor Guayasamín introducen la modalidad observacional en el tema indígena. Se limita al narrador omnisciente o el testimonio y se utiliza el sonido directo, además, hay un lenguaje contemplativo que mira de cerca sin intervenir. Para ambos, el documental es visto como la transmisión de la experiencia percibida. Una de sus primeras películas fue *Los hieleros del Chimborazo* (1980), muy celebrada en Ecuador. Dentro de las ideas principales de estos hermanos, destaca que en sus documentales cada espectador sacara sus propias conclusiones, y para eso se usó sonido directo, aun cuando lo filmado ya haya estado pensado con anterioridad en el guión. Según el análisis planteado por León, las películas de estos hermanos se caracterizan por introducir la modalidad observacional, el relato naturalista y discurso indigenista. Sin embargo, a pesar de observar actos preformativos de dominación en los filmes, también es posible ver actos de resistencia por parte de los retratados, lo que introduce la heteroglosia cultural y el conflicto cultural oculto tras la representación.



Tsáchila, el hombre colorado (1980), de José Corral Tagle.

A partir de los 80' surge la preocupación por la preservación de los recursos naturales, con lo que se debe conciliar el crecimiento del capital y los sistemas biofísicos. Aparecen los conceptos como desarrollo sustentable, y el concepto naturaleza es reemplazado por el de medioambiente. De esta manera, los indígenas son visibilizados en función de resguardar esta biodiversidad.

Ejemplo de lo anterior es el filme *Madre tierra. Allpa mama* (1983), de Mónica Vásquez, donde se hace un relato animista para enmarcar la reforestación y el uso de técnicas tradicionales. Se desarrollan dos líneas argumentales, la primera que da cuenta de la consecuencia de la deforestación, y la segunda línea argumental se enmarca en las acciones que se toman frente a este hecho. En el filme se muestran testimonios indígenas sobre el tema del cuidado ancestral de la tierra. Lo interesante de este momento fílmico es el desplazamiento del papel del indígena en el cine ecuatoriano, de fetiche arqueológico y de obstáculo al desarrollo, pasa a ser quien custodia la biodiversidad. Por tanto, hay una recuperación de los saberes ancestrales relacionados con la naturaleza que reformulan el concepto de desarrollo nacional.

Finalizando estos capítulos, y a modo de conclusión, León cierra argumentando que los documentales de los 70' y 80' dan cuenta de un nacionalismo cinematográfico que muestra el proyecto nación de aspiración mestiza. Así, se manejó un diálogo con las necesidades modernizadoras y se mantuvo el control de la población indígena. Según Castro-Gómez, se mantiene la poscolonialidad del poder en los dispositivos cinematográficos, a lo que Grosfoguel llama colonialidad global. Esto es, que los lineamientos básicos y fundamentos coloniales del poder solo van cambiando, pero nunca desaparecen. A pesar de la presencia de una heteroglosia cultural cuando aparecen voces disruptivas, donde el sujeto indígena interpela y habla fuera del discurso del Estado-Nación.

El último capítulo, el número seis, llamado *Visiones del siglo XXI*, está a cargo de Karolina Romero, quien intenta analizar las representaciones de “lo indígena” en el cine documental del período 2000-2008 incorporando las nociones de identidad, construcción de la mirada y la relación entre etnicidad e identidad. Dentro del universo de películas analizadas para este período, Romero ve continuidades y rupturas en relación a los filmes del siglo anterior. En relación a las continuidades, sigue existiendo la noción de diversidad cultural como un valor positivo para la nación. En el discurso está presente la idea del “buen salvaje” y se representa a los indígenas mediante estereotipos que tornan estáticas las diferencias culturales, por ende, se borra todo tipo de acción política que pudieran tener los sujetos indígenas. En cuanto a las rupturas, aparecen realizadores indígenas siendo parte de la CONAIE y ECUARUNARI, quienes utilizan el video digital, dando cabida a un nuevo tipo de contenido audiovisual en relación a la autorepresentación. Esta aparición cambiará las preocupaciones y las temáticas de los filmes, surgen las reivindicaciones territoriales, ambientales, etc. y aparece el indígena como agente político y ya no más como objeto de la administración estatal. A su vez, el lenguaje audiovisual incluye la modalidad interactiva, donde se da el encuentro entre el realizador y el “otro” develando en lugar de enunciación del realizador.

Tras la lectura del texto de Christian León, consideramos que el autor realiza un verdadero aporte a los trabajos sobre la representación audiovisual del indígena en América Latina. Los planteados teóricos expuestos aquí, nos permiten acercarnos a los materiales de cada país con una mirada crítica que compila las principales discusiones sobre estas temáticas.