

## Un encuentro de miradas. Reflexiones frente a filmes antropológicos<sup>1</sup>.

Marcela Douglas



El uso de lo que se puede llamar filmes etnográficos o antropológicos como un medio para transmitir conocimiento sobre la manera de vivir de los seres humanos es común<sup>2</sup>. Hoy en día, muchos profesores y docentes usan este tipo de filmes cuando enseñan. En este artículo me centraré en el filme antropológico o etnográfico y cómo el público no antropológico joven responde a este tipo de cintas. Lo haré analizando detenidamente: al profesor que muestra estos filmes en el colegio los filmes y cineastas detrás de ellos y los jóvenes que miran estos documentales en los colegios.

Además, exploraré la relación entre el tiempo y la comprensión de estos documentales en particular y expondré que la comunicación visual se relaciona con cierta tecnología y condiciones externas ideológicas de la época. Mi fundamento es que la imagen se sitúa en el tiempo y en el espacio: *“el significado de la imagen no se puede ver como fija en la cultura y en el tiempo”*<sup>3</sup>. La mirada es una práctica social y cultural<sup>4</sup>. Ni el mensaje (el documental) a través de los cineastas; el receptor (los jóvenes) o el emisor (el profesor) pueden ser comprendidos en forma independiente de la época a la cual pertenecen.

Seguí, durante 18 meses una clase de ciencias sociales, tanto dentro como fuera del colegio. El profesor, Jon usó documentales realizados para la televisión como una herramienta de enseñanza para los estudiantes. Según él, la primera vez que mostró una película fue muy emocionante tanto para él como para los alumnos. La mayoría de ellos estaban fascinados por la idea de ver películas durante el horario de clases y especialmente sobre “personas exóticas” de culturas lejanas. Me di cuenta durante mi investigación, 13 años después que el profesor Jon comenzó a usar películas como un material didáctico, que los alumnos ya no estaban tan emocionados por ver este tipo de películas sobre “tribus”. Los alumnos señalaron que eran “últimas de aburridas”. ¿Cómo comprender esta calificación de los documentales de “últimas de aburridas” por parte de los alumnos cuando se refieren a “los otros exóticos”?

### El Profesor Radical



Durante mis conversaciones con el profesor, me expresó muchos valores que a menudo se consideran radicales. Jon se interesaba en la igualdad entre hombres y mujeres, en el sueldo de la clase trabajadora, en los recursos de la región del norte de Noruega, entre otros. De joven y más adelante como estudiante, solía ser un activista político de la izquierda. Después de haber trabajado como profesor durante años, Jon comenzó a aburrirse de enseñar de la manera tradicional, es decir, sólo con la ayuda de libros y del pizarrón. Por lo tanto, el aburrimiento era una de sus principales razones para comenzar a enseñar con el apoyo de documentales. Según Jon, tanto los estudiantes como él

<sup>1</sup> Se puede entender las películas antropológicas como el uso de imagen en movimiento y sonido para presentar una información extensa, o puntos de vista, sobre las condiciones de vida y forma social de las vidas de un lugar u otro en el mundo a un público ya sea de la propia cultura del cineasta o a un público de otra cultura (Eidheim 1991:379).

<sup>2</sup> En este artículo, usaré los términos películas antropológicas y etnográficas como sinónimos.

<sup>3</sup> Hall, 1999:311.

<sup>4</sup> ibíd.

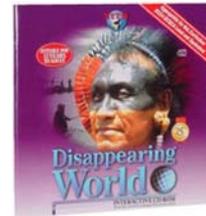
se emocionaron la primera vez que vieron dichas películas y fue una experiencia positiva para todos ellos. Después de eso, Jon decidió usar activamente este medio durante sus clases.

Muchos de los documentales que usó se centraban en personas de culturas no occidentales. Esto se debe a que cuando el profesor comenzó a proyectar las películas estaba más ocupado e interesado en documentales sobre "personas exóticas". Los documentales eran antiguos en su estilo visual y con pocas excepciones habían sido filmados a comienzos de los 70 y comienzos de los 80. Lo que tenían en común es que estaban hechos para la televisión y muchos eran parte de una serie de televisión etnográfica llamada *Disappearing World* (*El mundo en extinción*) u otras series similares de la televisión británica. En este artículo me centraré en la serie de *Disappearing World* (*DW*).

Según el profesor, eligió presentar estos documentales porque ellos expresaban algunos valores que consideraba importantes. Su participación en la vida política durante los años 70 es un momento que recuerda muy bien y que podía ver reflejado en los documentales que presentaba. Desde su punto de vista, los valores e interpretaciones del mundo de esta época se expresaban a través de estos documentales. Ellos reflejaban una época que para el profesor era política e importante de traspasar a las generaciones más jóvenes.

### El Mundo en Extinción. Los setenta en extinción

Como mencioné anteriormente, la mayoría de las películas que el profesor presentó eran parte de la serie de *Disappearing World* de la televisión británica, que tenía como objetivo transmitir la antropología a través de la televisión. Uno de los propósitos detrás de la serie de *Disappearing World* era registrar y documentar las "culturas" del mundo que estaban en peligro de "desaparecer". Se decía que los programas eran "claramente antropológicos en la manera tradicional de Malinowski de mostrar el mundo no occidental desde el punto de vista de los nativos"<sup>5</sup>. Entre 1970 y 1990, se produjeron más de 50 filmes etnográficos como parte de la serie de *DW*<sup>6</sup>.



En cada proyecto fílmico de esta serie un antropólogo trabajaba estrechamente con el cineasta<sup>7</sup>. Esta cooperación marcó todo el proceso, durante la etapa previa a la filmación, la filmación y después, durante la postproducción de la película. También el antropólogo y el cineasta trabajaron en estrecha colaboración con las personas que se filmaban.

Algunos de los antropólogos que trabajaron en la serie dijeron después que algunos de los problemas que veían en estas películas era la tendencia a presentar a las personas como representantes del "noble salvaje". La idea detrás de esta filosofía se puede percibir bien en la película *Masai Manhood* (*Los hombres Masai*). Ésta se centra en la vida de los jóvenes solteros, *morán*, o guerreros de la sociedad *masai*. La película termina con una espectacular ceremonia eunoto que marca la transición de los guerreros de jóvenes a hombres. No muestra la vida cotidiana de los guerreros *morán*, que consiste en muchos meses de espera de la ceremonia *eunoto*, alrededor de una fogata y cazando para obtener sus alimentos.

La antropóloga, cineasta y feminista Melissa Llewelyn-Davies, que trabajó por un largo tiempo entre los *masai* y con la serie de *DW* nos cuenta: "...las tomas con los nativos usando ropa occidental generalmente finalizaba en el piso de la sala de montaje. Es como si la presencia de una radio significara el colapso de toda la estructura social..."<sup>8</sup>. Según Llewelyn-Davies, eran

---

5. Ginsburg, 1995a:377.

6. Ginsburg, 1995b.

7. Loizos, 1980.

8. Llewelyn-Davies citada por Ginsburg 1995b:381.

<sup>8</sup> Ponencia presentada en el simposio A21 del 51º Congreso Internacional de Americanistas, Santiago de Chile, 2003.

sus propios pensamientos (como cineastas occidentales) sobre cómo el occidente contaminaba a “los otros” reflejado a través de las películas que hicieron durante este tiempo. Este problema también se relacionó con el hecho de que el material fílmico tenía que presentarse a la compañía televisiva de una manera específica para vender el material. Singer llama esta forma de vender como “pechugas” y “lanzas”<sup>9</sup>. Los productores detrás de la serie tuvieron algo de libertad creativa que les permitió experimentar con el medio y con el género de los filmes etnográficos.

El sonido en la serie se describió como “descripciones gruesas”, debido a que la serie usaba una rica banda sonora y unas técnicas de narración que no eran comunes para ese entonces, pero que han contribuido al desarrollo de la cinematografía antropológica<sup>10</sup>. Se tradujeron las canciones, himnos y bendiciones. De muchas maneras, la serie de *DW* era innovadora en su expresión. Se decidió dejar que las personas de las películas hablaran por sí mismos<sup>11</sup>. Esto era posible a través de las traducciones y subtítulos. Estos no eran comunes y eran procesos muy largos y costosos para las producciones de televisión a comienzos de los 70.

Entre los cineastas y antropólogos que trabajaban con *DW* se percibía cierta condescendencia si no se dejaba a las personas hablar por sí mismos en los filmes. La mejor manera de comprender las culturas que eran lejanas para los cineastas y el público era dejando a las personas que hablaran por sí mismos directamente<sup>12</sup>. *Masai Women (Las mujeres Masai)* fue la primera película de la serie, donde se subtitularon las entrevistas que se usaron<sup>13</sup>. A través de estas conversaciones y entrevistas el público televisivo comprendió estrechamente a las mujeres *masai* y su papel en su sociedad.



Centrarse en las relaciones del género significó que el debate del género europeo de los 70 se proyectara en las películas. Melissa Llewelyn-Davies tenía un enfoque feminista en algunas de sus películas como por ejemplo *Masai Women* que estaba de acuerdo con el espíritu de la época del cual era parte la película. Ella dice: “Estaba extremadamente influenciada por el feminismo y me sentía como en el camino a Damasco, como que se hubiera retirado la cascarilla que cubría mis ojos y vi el mundo de una manera completamente nueva”<sup>14</sup>. Llewelyn-Davies presentó a las mujeres *masai* como conscientes de su posición como mujeres subordinadas en relación con los hombres en su sociedad, pero no por ello pasivas.

Según Peter Loizos, la traducción de las entrevistas fue un importante paso para acercarse más a los sentimientos y pensamientos de los entrevistados<sup>15</sup>. Un antiguo método en la cinematografía antropológica era tener un narrador, algo que la serie de *DW* eliminó. Se criticó el uso de un narrador, ya que se veía como una voz autoritaria que le decía al público cómo “interpretar” las imágenes visuales<sup>16</sup>. Al dejar que las personas hablaran por sí mismas, se creaba una sensación de cercanía e intimidad, de tener una comunicación directa, algo que se hizo para acortar la distancia entre el público y los sujetos de la película.

---

9. Singer, 1998:374.

10. Loizos, 1980:583-4.

11. Singer and Woodhead 1988.

12. *ibid.*

13. Ginsburg, 1995b.

14. Llewelyn-Davies citado en Grimshaw 1995:24.

15. Loizos, 1980.

16. Grimshaw, 1995:35.

Muchos antropólogos describen la serie como fuertemente técnica y con ricas descripciones, pero también fue criticada por no tener información o explicaciones suficientes para el público cuando había que traducir los complejos estilos de vida presentados en los filmes<sup>17</sup>. Loizos reclama que muchas de las críticas no tomaron en cuenta que la serie de DW no tenía como objetivo un público antropológico<sup>18</sup>.

A pesar de las críticas por parte de la academia antropológica, cuando la serie de DW se emitió en el canal de la BBC, fue uno de los mayores éxitos en la historia de la televisión británica<sup>19</sup>. Desde 1970, los programas de la serie se han vendido a 93 países. Hoy, *Disappearing World* se considera uno de los programas antropológicos más exitosos de la televisión británica<sup>20</sup>.

Se ha dicho que el gran éxito de la serie de DW y el interés que despertó entre el público se debió a su contexto histórico. Según las palabras de Peter Loizos: *“las películas son películas de su tiempo, pero se sitúan en el lado progresivo de cualquier línea que pudiéramos delinear”*<sup>21</sup>. A comienzos de los setenta fue el momento de experimentar con las películas de no ficción, pero también fue una época donde existía un gran interés por las culturas lejanas entre el público televisivo general.

Melissa Llewelyn-Davies, nos relata como muchos cineastas comenzaron a hacer películas etnográficas buscando una manera de expresar sus puntos de vista políticos. Llegaron a ser una herramienta para expresar la voz de los cineastas<sup>22</sup>. *“Lo que atrajo a muchas personas hacia las películas etnográficas en los años 60 y 70 fue la política, esa era la clave. Al menos se podían hacer películas que representaran otros puntos de vista sin ser censurados. Uno desea decir la verdad tal como la ve. Las películas etnográficas eran una salida. Eran un medio a través del cual se podía conmemorar una visión, una salida única para un tipo de pasión”*<sup>23</sup>.

A fines de los 60 y a principios de los 70 fue una época caracterizada por el mundo occidental en rebeldía, manifestada más intensamente a través de las manifestaciones de los estudiantes en París, la resistencia contra la guerra de Vietnam y el festival de Woodstock en Estados Unidos. La supresión del tercer mundo provocó un compromiso antiimperialista masivo entre muchos de los jóvenes del mundo occidental. Era una época de flores en el pelo, de fumar marihuana, de conciertos al aire libre y del amor libre en el pasto. The Rolling Stones tocaban en Hyde Park y The Beatles fueron a un viaje de meditación a la India. Era una época de rebelión. Según Faye Ginsburg, es posible que las conjeturas históricas de principios de los 70, un tiempo para experimentar en las películas de no ficción, con un fuerte compromiso político y un interés generalizado por el mundo colonizado hayan influido en las expectativas que tenía el público televisivo<sup>24</sup>. Dichas conjeturas también influenciaron a los cineastas y cuáles y qué historias querían contar. Era un interés en el tipo de programa que representaba *Disappearing World*.

---

17. Ginsburg, 1995b.

18. Loizos, 1980:589

19. En 1974 *Disappearing World* obtuvo el prestigioso premio de British Academy of Film and Television Arts (Academia británica del arte del cine y la televisión), y en 1978 el público lo seleccionó como la mejor serie comercial dicho año (Ginsburg, 1995b:382). Además DW se colocó en el cuarto lugar de “Mejor éxito de todos los tiempos” de la televisión británica publicado por The Observer Colour Supplement en 1988 (Crawford and Turton 1992:116).

20. Loizos, 1993.

21. Loizos, 1980:577.

22. Ginsburg, 1995b.

23. Llewelyn-Davies citada en Ginsburg 1995b:380.

24. Ginsburg, 1995b.

Además, A. Singer argumenta que había una brecha entre el tipo de programas que se emitía en la televisión británica a comienzos de los 70 y lo que el televidente común quería ver<sup>25</sup>. Esta brecha se llenó con el mensaje de DW del “noble salvaje”, y a través del estilo especial de la serie de dejar que las personas hablaran por sí mismas por medio de subtítulos. La serie de DW llegó al lugar y en el momento indicados.

Las películas de DW reflejan tanto el compromiso político de los cineastas como su estilo visual. Ellos no estaban haciendo películas para entretener o para dar un registro objetivo sobre el mundo, deseaban expresar una opinión política sobre el mundo como lo veían en ese entonces. Sus valores y nociones políticas sobre “los otros” como “noble salvaje” se reflejaban en un espíritu del tiempo que pertenecía a los 70. El público durante esos años quería dichas películas y compartía el interés sobre “los otros”. Durante mi investigación a fines de los 90, no había mucho interés por parte de los jóvenes en la clase de ciencias sociales.

### La mirada globalizada de los jóvenes



Muchos de los estudiantes me dijeron durante mi investigación que les gustaba ver películas durante las clases porque se sentían más interesados y era más fácil de recordar que las clases regulares. En dicho momento muchos me dijeron que estaban aburridos de ver películas que se trataran de “indios”. Esto se relacionaba en cierto grado con que no había suficiente tiempo para analizar las presentaciones. Muchos de los estudiantes expresaron que sentían que habían visto muchas películas sin tener el tiempo suficiente para analizarlas, lo que provocaba que mezclaran todas las películas. Un público no de antropólogos a menudo siente que los filmes antropológicos no son muy familiares debido a los temas que se tratan en ellos.

Muchos alumnos me dijeron que opinaban que los filmes antropológicos que habían visto en clases eran tontos y aburridos. Varios dijeron que habían visto películas en el cine o programas de televisión sobre “personas exóticas” que eran mucho más interesantes que las que les mostraba el profesor. Éstas competían con las que los alumnos veían fuera del colegio. Ellos eran parte de una generación que había crecido con MTV y eran influenciados por otros canales de estilos innovadores y ediciones fragmentadas.

Esto puede ser una explicación de por qué los jóvenes con los que me reuní durante la investigación, encontraban aburridas y pasadas de moda las “películas de indios”. Éstas no desafiaban la visión de la juventud. Todas estas películas tenían en común que ellas habían sido filmadas a comienzo de los años 70 y posteriormente no se habían ajustado al estilo fragmentado y no estructurado de MTV con el cual habían crecido los alumnos.

Los jóvenes de hoy son usuarios sofisticados de los medios de comunicación con la capacidad de “reconstruir el significado a partir de un conjunto de imágenes discontinuas...”<sup>26</sup>. Este conjunto de imágenes discontinuas, como expresado en el canal MTV, se contraponen a las películas de los 70 donde lo exótico se debía presentar de manera objetiva y estructurada. Las “películas de indios” que estaba mostrando el profesor no desafiaban la visión de los jóvenes.

Al mismo tiempo, en la medida en que el estilo de las películas tenía gran importancia en cómo los alumnos se relacionaban con las “películas de indios” también tenían una relevancia significativa en el mensaje de las películas. Muchos alumnos criticaron que las “películas de indios” eran todas iguales. Si habían visto una, las habían visto todas. Los alumnos describían casi de la misma manera estas películas: “*películas de personas de color, que no usan mucha ropa o que andan desnudos y que tiene danzas y rituales religiosos muy extraños. Viven en forma primitiva. Viven a la intemperie sin muchas necesidades materiales*”.

---

25. Andre Singer, 1992:270.

26. Miles 2000:76.

Cuando les preguntaba a los alumnos qué clase de películas les gustaría ver en sus clases. Dijeron que querían ver películas que se relacionaran, de una u otra forma, con sus vidas cotidianas. No era necesario que las películas fueran sobre Europa, pero sí que se centraran en temas que los alumnos reconocieran como de su vida cotidiana y ambientadas en la época actual. Si las películas iban a ser sobre "exotismo" tenían que estar relacionadas con viajes y con el conocimiento de otras sociedades. Un ejemplo de este tipo de programa de televisión que visita otras sociedades en el mundo es "*Planeta Solitario*" (*Lonely Planet*). Éste tiene un estilo de medios moderno con una cámara sostenida en la mano que se desplaza rápidamente de una imagen a otra. Éste fue un ejemplo de programas donde los alumnos se podían "reconocer a sí mismos" en contraste con las películas que exhibía el profesor.

Como se señaló anteriormente, la mayoría de las "películas de indios" que vieron los alumnos tenían la influencia del estilo de la década de los setenta. Los cineastas y antropólogos detrás de la serie de *DW* pertenecían a esta época. Tenían un dejo de conciencia social que las películas reflejaban a través de una crítica cultural implícita y un, en ese entonces, estilo innovador, donde el objetivo era permitir que la gente de otras culturas hablaran por sí mismos. Lo que había sido innovador era para los jóvenes pasado de moda y tenían dificultad para identificarse con ello.

Otro aspecto de cómo los alumnos experimentaban las películas está relacionado con el contenido de ellas. No todos los alumnos estaban convencidos por la imagen del "noble salvaje" que se presenta en las películas. Un ejemplo de esto es que uno de los muchachos en la clase me comentó que él no creía en la "realidad" que había visto en las películas. Me dijo que sabía que las "*personas indígenas eran modernas hoy en día*". Este muchacho es *sami* y reflexionó sobre sus propias experiencias como indígena<sup>27</sup>. Me dijo que los *sami* hoy en día usan vehículos motorizados, navegan en la red y miran MTV. Este joven también me dijo que había estado en una conferencia internacional sobre gente indígena donde había conocido a un hombre *masai* vestido al estilo occidental, con teléfono celular y un maletín de ejecutivo.



Los estudiantes de la clase eran parte de una realidad globalizada con gran movilidad, donde la gente iba de vacaciones, a conferencias o a trabajar y donde la información se enviaba rápidamente alrededor del mundo.

La tecnología como Internet ha desconectado a la gente del tiempo y del espacio y hace más fácil comunicarse con todo el mundo. Los alumnos encontraban difícil de creer que las "películas de indios" insistieran en la lejanía. La televisión se ha convertido en uno de los recursos más grandes para la información y la globalización de los medios es central<sup>28</sup>.

Mediante la televisión, los estudiantes podían ser antropólogos aficionados, viendo programas del mundo entero y sobre él. Lo "exótico" ya es parte de la vida cotidiana de los alumnos.

Wilton Martinez lo expresó de esta forma: "*Como un significado libre de ataduras, constantemente reinterpretado a través de representaciones de medios intertextuales, lo "primitivo" ahora se ha posicionado y se consume en todo tipo de contextos: en otros planetas, en el futuro, en "MTV postmoderno"*"<sup>29</sup>. Ya no es exclusivo ver películas sobre personas "exóticas" como solía ser.

---

27. Sami es un grupo indígena del norte de Escandinavia.

28. Barker, 1999.

29. Martinez, 1992:146.

## Palabras finales

Como he presentado en este artículo, la mirada es una práctica social y cultural. Ni el mensaje (la película) a través de los cineastas; el receptor (los jóvenes) o el emisor (el profesor) pueden ser comprendidos en forma independiente de la época a la cual pertenecen. En otras palabras: "...la comprensión de que toda investigación humana necesariamente involucra la comprensión del mundo humano en situaciones específicas. Esta situación es siempre y, a la vez, histórica, moral y política"<sup>30</sup>. Los filmes antropológicos nunca se deben presentar como meras realidades, sino como conocimiento situado.

## Bibliografía

Barker, Chris 1999: *Television, Globalization and Cultural Identities: Buckingham-Philadelphia*. Open University Press.

Crawford, Peter 1992. *Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities*. In: **Film as Ethnography**. Editado por P. I Crawford & D. Turton. Manchester: Manchester University Press.

Eidheim, Harald 1991. *Om å lage og se antropologisk film: Noen skrivebordsbetragtninger*. **Norsk Antropologisk tidsskrift**, 2 (1).

Ginsburg, Faye 1995a. *Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity*. In: **Fields of Vision**, editado por L. Devereaux y R. Hillman. Berkeley: University of California Press.

Ginsburg, Faye 1995b. *Ethnographies on the Airwaves: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television*. In: **Principles of Visual Anthropology**, editado por P. Hockings. Berlin: Mouton de Gruyter.

Grimshaw, Anna 1995. *Conversations with anthropological film-makers: Melissa Llewelyn-Davies*. Cambridge: Prickly Pear Press.

Hall Stuart 1999. "Part 3 Looking and subjectivity". In: **Visual culture: the reader**. editado por J. Evans and S Hall. London, SAGE Publications Ltd.

Loizos, Peter 1980. *Granada Television's Disappearing World Series: An Appraisal*. **American Anthropologist**. Volume 82, Number 3, p. 573-594, American Anthropological Association.

Loizos Peter 1993. *The Loita Maasai films: televised culture*. In: **Innovation in ethnographic film: From innocence to self-consciousness 1955-1985**. Chicago: The University of Chicago Press.

---

30. Rabinow and Sullivan 1979.

Martinez, Wilton 1992. *Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship*. In: **Film as Ethnography**, editado por P. I. Crawford and D. Turton. Manchester: Manchester University Press.

Martinez, Wilton 1996. *Deconstructing the "Viewer": From Ethnography of the Visual to Critique of the Occult*. In: **The Construction of the Viewer**. Editado por P. I. Crawford and S. B. Hafsteinsson, Aarhus: Intervention Press.

Miles, Steven 2000. *Youth lifestyles in a changing world*. Buckingham: Open University Press.  
Rabinow, Paul & William M. Sullivan. 1987. *The Interpretive Turn. A second Look*. In: **Rabinow and Sullivan (eds). Interpretive Social Science. A Second Look**. Berkeley: University of California Press.

Singer, Andre og Leslie. Woodhead 1988: *Disappearing World. Television and Anthropology*. London: Boxtree Limited.

Singer, Andre 1988. *Choices and Constraints in Filming in Central Asia*. In: **Anthropological Filmmaking**, editado por J.R. Rollwagen, p.371-380, Chur: Harwood Academic Publishers. Singer, Andre 1992. *Anthropology in broadcasting*. In: **Film as Ethnography**, editado por P. I. Crawford and D. Turton, p.264-273, Manchester: Manchester University Press.

#### **Documentales:**

*Masai Women*. 1974. (*Disappearing World series*)  
Antropóloga Melissa Llewelyn-Davies y cineasta Chris Curling.  
Producido por Granada Television (G.B.). 53 min.

*Masai Manhood*. 1975. (*Disappearing World series*)  
Antropóloga Melissa Llewelyn-Davies y cineasta Chris Curling.  
Producido por Granada Television (G.B.). 53 min.

*Masai and Stuff*. 1999. (*Masai y cosas así*)  
Antropóloga Marcela Douglas  
Producido por University of Tromsø, Visual Cultural Studies. 28 min.