

El humor y la risa en el cine etnográfico

Elisenda Ardevol¹

En estas páginas nos aproximaremos a la risa y el humor en el cine documental etnográfico a partir del análisis de una serie de películas que tienen como eje central el encuentro cultural. El tema del primer contacto se incorpora muy pronto al cine, tanto en documentales de viajes, como en el cine etnográfico, en el cine de ficción o incluso en los documentales promocionales turísticos o producidos por turistas y viajeros para su uso personal, y da pie a un tratamiento humorístico en clave de un encuentro entre dos mundos, donde lo familiar para unos es lo extraño para otros. No sólo la cámara de cine se incorpora desde el inicio en muchas de las expediciones científicas y aventuras coloniales,¹ también la idea

¹ Quiero agradecer a mis estudiantes del Máster de Antropología Visual de la Universidad de Barcelona y del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona sus aportaciones como audiencia activa y participativa de algunas de las películas aquí analizadas, y especialmente la promoción de primer curso de este año del Máster de Antropología Visual de la Universidad de Barcelona a los cuales propuse una sesión dedicada al humor. Quisiera agradecer también a Gonzalo de Pedro Amatria y Elena Oroz su trabajo de edición, revisión y sugerencias.

¹ Enlle de Brigard, "Historia del cine etnográfico" en E. Ardevol y L. Pérez-Tolón, *Imagen y Cultura* (Diputación Provincial de Granada, Biblioteca de Etnología, núm. 3, 1995).

de filmar el encuentro con otras culturas como valor en sí mismo, como espectáculo para alimentar a una audiencia con curiosidades ajenas surge en la propia industria cinematográfica emergente. Cabe recordar que tanto los Lumière como Edison o los hermanos Pathé enviaron operadores para realizar filmaciones que se incorporarían a su repertorio, y que ya a principios del siglo XX encontramos las primeras películas de ficción o *documentaires romances* sobre lejanas tierras y apasionados romances entre exploradores ingleses y hermo-sas nativas, como *Lovied by a Maori Chieftainess* (1913) producida por Gaston Méliès.²

En estas filmaciones, la narrativa del encuentro suele organizarse a partir del descubrimiento del otro como distinto, señalando la diferencia cultural entre el visitante y el visitado, diferencia que toma un carácter bipolar entre un ellos y un nosotros, situando al espectador en el punto de vista del sujeto que va al encuentro, y al otro como objeto de descubrimiento y de conocimiento. La relación que se establece a través de la cámara con el sujeto representado se articula a partir de la sorpresa y la curiosidad, del deseo de conocer y de tener una experiencia auténtica de encuentro cultural. Como veremos, en la representación del encuentro cultural, el humor suele aparecer en la yuxtaposición de elementos de contraste entre las dos culturas, creando situaciones cómicas, generalmente, a costa del sujeto representado. Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja, ya que el humor puede utilizarse para reforzar los estereotipos y clichés hacia la cultura representada o como mirada crítica hacia el propio marco cultural, y a veces, cumple ambas funciones.

Para el propósito de examinar el humor en el documental etnográfico y de viajes es clave centrarse, por una parte, en los elementos de comicidad inscritos en el film, y por otra, en cómo estos elementos son recibidos por el público para discernir qué nos hace

² Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual Voyages: Cinema and Travels* (Londres, Duke University Press, 2006).

gracia del encuentro cultural, cuáles son los elementos que destrucamos como divertidos o graciosos y por qué. El trabajo de Peter Wogan³ es interesante al respecto porque consiste en la realización de un estudio sobre la recepción de la película *First Contact* (1983) de Connolly y Anderson a partir de preguntas relacionadas con el sentido del humor como vía para explorar la conexión entre colonialismo, poder y representación audiovisual de la alteridad cultural. El estudio se basa en un cuestionario realizado en diversos cursos de antropología donde se preguntaba a los estudiantes qué encontraban de divertido en el filme y se les pedía que describieran la escena que encontraran más divertida, además de que explicaran por qué, entre otras cosas. La idea de preguntar a los estudiantes sobre lo divertido del documental provenía de la constatación de que a lo largo de distintos semestres, los estudiantes se reían siempre de las mismas escenas.⁴ Mi experiencia de años dando clases de cine etnográfico coincide casi punto por punto con las apreciaciones y resultados de Wogan sobre esta película, y por tanto, nos será muy útil para iniciar esta aproximación al humor en el cine documental etnográfico.



First Contact (Bob Connolly, Robin Anderson, 1983)

³ Peter Wogan, "Audience Reception and Ethnographic Film: Laughing at *First Contact*" (*Visual Anthropology Review*, 22, 2006).

⁴ *Ibidem*, p. 18.

Primer contacto

First Contact (Bob Connolly y Robin Anderson, 1987) es un documental sobre la historia de tres hermanos australianos que en los años treinta del siglo XX penetran en las inexploradas y montañosas selvas de Papua-Nueva Guinea en busca de oro y se encuentran con que están habitadas por gentes que jamás habían visto al hombre blanco. El documental utiliza material de archivo, así como fotografías y metraje rodado por los propios exploradores, combinado con el metraje de los realizadores a principios de los ochenta (50 años más tarde) y que incluye las entrevistas que realizan a dos de los hermanos supervivientes y a algunos de los montañeses que los conocieron y a sus descendientes. Connolly y Anderson contextualizan las prospecciones de oro en el marco de la colonización de Papua-Nueva Guinea y construyen la narrativa a partir de la yuxtaposición de las entrevistas



Material de archivo empleado en *First Contact* (Bob Connolly, Robin Anderson, 1983)

tas a los expedicionarios y a los aldeanos sobre el encuentro: cómo se veían unos a otros y qué pensaban que sucedía. El espectador se convierte en un resguio excepcional al poder contrarstar las dos visiones sobre un mismo acontecimiento. Esta yuxtaposición, junto con la fina ironía de los nativos, que ahora saben de qué iba la película, propicia la hilaridad del espectador.

La escena que sin duda provoca más risas en el espectador moderno es en la que vemos a los montañeses de Papua-Nueva Guinea tocados con los restos de latas de galletas y leche condensada de los exploradores australianos. Basura industrial convertida en adorno corporal y tocado de cabeza ceremonial que es exhibido con orgullo y que sustituye a los tocados y adornos hechos de preciosas conchas y bellos plumajes de aves exóticas. ¿Por qué se ríe el público ante esa escena? Wogan apunta varias hipótesis. La primera es, siguiendo a Hobbes, por un sentimiento de superioridad, por comparación con la inconsistencia de otros. En este caso, algunos estudiantes dicen que les hace gracia por su comportamiento infantil ante las cosas brillantes. Podríamos suponer, por tanto, que se ríen por superioridad moral y por la existencia de estereotipos previos de infantilización del primitivo.⁵ Como los



First Contact (Bob Connolly, Robin Anderson, 1983)

⁵ Ella Shohar y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (Barcelona, Paidós Comunicación, 2002).

niños, el otro no sabe que está recogiendo y dando valor a algo que no lo tiene para los mayores, que saben que no todo lo que brilla es oro. Pero también se ríen por la incongruencia cognitiva, ya que, como afirma Berger, el humor suele aparecer cuando dos elementos disparatados e incongruentes se yuxtaponen.⁶ Lo que pone al descubierto esta escena de *First Contact* es la yuxtaposición de marcos culturales diferentes entre sí y la percepción de una valoración, en este caso económica y de uso, distinta de la esperada como *normal* para el objeto en cuestión. El humor es también el resultado de responder a la anomalía, en este caso, de que se utilice una lata por sombrero.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la escena viene precedida de un relato. En la construcción narrativa de *First Contact*, antes de ver la escena de los tocados ceremoniales, aparece un abuelo contando a sus nietos cómo, siendo él un niño, se dejó fascinar por el brillo de la hojalata del hombre blanco, cómo consiguió robar la tapa de una lata de conservas sin que se dieran cuenta, y cómo llegó triunfal a la aldea para mostrar su tesoro, y cómo su tío le arrebaró el trofeo para hacerse un tocado con él. Los niños se ríen de la inocencia y osadía de su abuelo y acto seguido, la película vuelve a las fotografías de época con los aldeanos araviados con sus latas de conserva a modo de sombreros y adornos decorativos. De este modo, la risa del espectador no es tanto una risa de superioridad moral frente al *primitivo*, sino que es una risa cómplice con la risa de los montañeses que se ríen de ellos mismos. Diríamos que esta escena previa ayuda al espectador a que pueda reírse de la incongruencia y de la inocencia del otro con tranquilidad, sin temor a ser políticamente incorrecto. La ironía de los aldeanos sobre sus percepciones en el pasado, en el momento del encuentro con el otro, es una constante en el filme. En otra de las secuencias, por ejemplo, uno de ellos

comenta que al no ver mujeres en el grupo de los expedicionarios, pensaban que las tenían escondidas en los sacos que portaban. Al final de la película, se ve a un grupo de aldeanos frente a una pantralla viendo un primer montaje de la película, reaccionando con risas y comentarios jocosos, y diciendo: "Sí, así éramos".

Esta muestra autoreflexiva despierta simpatías en el espectador que, en principio, tiende a identificarse con el hombre blanco y con el hombre moderno. De hecho, los estudiantes muestran más simpatía por los colonizados que por los colonizadores, a los cuales no les ríen ni una de sus gracias (que también las hay en el filme, ¡como cuando justifican que su expedición obviamente no era para ir a tomar el sol!). Más bien al revés, los estudiantes se ríen a expensas de los exploradores australianos. Especialmente risible para el espectador contemporáneo es una escena en la que los tres exploradores cruzan un río a hombros de sus portadores. Uno de los estudiantes de Wogan dice que se ríe porque no eran dioses, que era por lo que pretendía hacerse pasar, ni frágiles damas, con las que habría que ser correeses como en las películas, se ríe por indignación y por un sentido del ridículo ajeno. El humor aparece aquí, una vez más, como resultado de la percepción de una incongruencia en la escala de valores y de comportamientos esperados —un hombre actuando como una mujer—, pero también como una incongruencia temporal, entre un pasado y un presente. La risa deslegítima una jerarquía social que se ve como desfasada y cuestiona una desigualdad social basada en una superioridad moral que ahora se ve, en el mejor de los casos, como ingenua. La escena produce una cierta vergüenza ajena al espectador, que reconoce en los exploradores a sus antepasados, y, entre risas y comentarios jocosos, se dice: "¡No es posible que fuéramos así!".

En el contexto contemporáneo, el reírse de los exploradores aparece como moralmente justificado y contribuye al desarrollo de una mirada crítica hacia el propio marco cultural de referencia. La risa surge como una respuesta crítica que cuestiona los cimientos del

⁶ Peter L. Berger, *La riella que salva* (Barcelona, Edicions La Campana, 1997).

orden social de las desigualdades humanas. Como afirman John Carthy y Yasmine Musharbash,⁷ la risa y el humor irrumpen en las fisuras de las fachadas coloniales y cuestionan la discriminación, la dominación y los desequilibrios de poder. La risa está vinculada a procesos de exclusión e inclusión social: reírse *con* alguien supone generalmente reírse *de* otros, y en este caso, el público elige reírse *con* los nativos y *de* los exploradores. Esta deriva no es inocente, sino que, como hemos visto, está en gran parte conducida por la propia narrativa del filme. En esta dinámica de identificación y ruptura, la risa provoca una mirada crítica hacia el comportamiento colonial y facilita la comprensión del punto de vista del otro. El humor crea entonces un contexto para compartir significado y hacer lo extraño, familiar.⁸

La película *First Contact* es muy seria, pero está trufada de escenas que posibilitan este desplazamiento jocoso del propio marco cultural de referencia que cuestiona los estereotipos organizados en torno al binomio del hombre “moderno” en relación con el “salvaje”. Las situaciones representadas en *First Contact* se caracterizan por la yuxtaposición de marcos culturales diferentes entre sí, y precisamente, a partir de esta yuxtaposición, se iluminan entre sí, cuestionando los estereotipos en los que se basa la diferencia cultural como desigualdad natural o racial. La risa permite *despegar* la identificación del nativo de Papua-Nueva Guinea con el hombre *primitivo* y *despegar* a la audiencia occidental de su identificación con el hombre moderno.

Connolly y Anderson dan una visión crítica del colonialismo y de la relación de los exploradores con los montañeses, en cuanto muestran que se basaba en un intercambio desigual y en un expolio de las riquezas de sus tierras a cambio de un precio simbólico de conchas —la moneda local— y utensilios. De hecho, la película

⁷ John Carthy y Yasmine Musharbash, “You’re got to be joking: Asserting the analytical value of humour and laughter in contemporary Anthropology” (*Anthropological Forum*, vol. 18, núm 3, noviembre 2008).

⁸ *Ibidem*, p. 215.

está producida en los años ochenta del siglo XX, un momento de la historia del documental que Michael Zryd señala como álgido en la producción de documentales de alto contenido irónico, especialmente en relación con cuestiones identitarias como el género y la etnicidad, la nación o la clase social.⁹ Zryd sugiere que la ironía es una característica de la formación de las identidades colectivas de finales del siglo XX y que aparece como una reacción hacia la tradición anterior y como recurso para la crítica política e ideológica, construyendo un discurso oposicional para cuestionar las ideas preconcebidas. Es también un momento crucial para la antropología, con la publicación de *Retóricas de la antropología* (1986) de Marcus y Banks, donde se cuestiona la objetividad de la descripción etnográfica y emerge la crítica hacia la propia práctica científica considerada como apolítica y neutral, y cómo no, coincide con el florecimiento del pensamiento posmoderno y con el punto álgido de la deslegitimización del modelo colonial.

El humor en el modelo colonial

En el modelo colonial, el encuentro con el otro culturalmente diferente se representa a partir de una simplificación e idealización de las culturas en contacto. Los viajes occidentales representan el arquetipo del hombre civilizado, mientras que las personas de las sociedades visitadas representan el papel de *primitivo*. Un ejemplo paradigmático de este humor colonial son las filmaciones del matrimonio Johnson que recorrió entre 1917 y 1936 las Islas Salomón, Borneo y el continente africano filmando a los nativos y la fauna salvaje. A imitación de los documentales etnográficos y expediciones científicas de la época, en sus *safaris fotográficos*

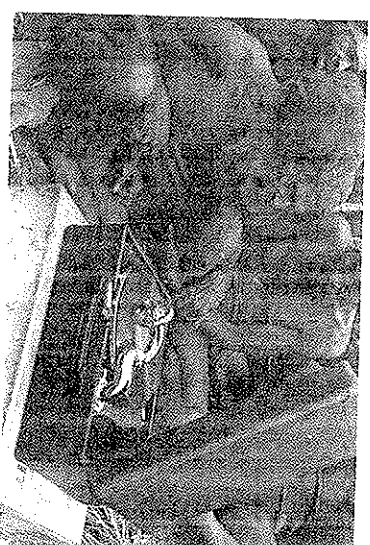
⁹ Michael Zryd, *Irony in documentary film: Ethics, forms, and functions*, Ponencia (New York University, 1999).



Matrimonio Martin y Osa Johnson

exploraban con su cámara regiones exóticas desde la perspectiva de los urbanitas y ricos burgueses de Nueva York. El resultado de estos viajes fue miles de fotografías, libros de viajes y, sobre todo, documentales en los cuales se presentan a sí mismos: en su vida cotidiana de expedicionarios. En ellos el humor tiene una presencia destacada, tanto en relación con su vida en la selva, como en relación con los pueblos que visitaban. En la película *Congorilla* (1932), por ejemplo, Martin Johnson narra su experiencia de encuentro cultural con los mbuji de la selva Iuri del Congo Belga: “Cuando llegamos a la aldea, esta gente extraña parecían ser dísstrantes, pero cuando los conocimos más les encontramos alegres, confiados y pacíficos”. Siguiendo el clásico patrón narrativo, vemos que después de una fría recepción, se van estableciendo lazos de amistad y confianza, hasta que los realizadores incluso pueden permitirse gastarles bromas. Así, más adelante vemos unas secuencias de intercambio cultural en clave de humor: Martin da un puro a un nativo diciéndole: “Espero que te sienta mal” y cuando el lugareño logra encender el puro y no se marca, añade: “Y fumaron felices para siempre!”. En otro caso, se le da a un hombre un globo para que lo hinche, sin decirle que con demasiado aire puede explotar. El globo finalmente explota y vemos una toma interpuesta de un pigmeo riéndose.

Como en el caso de los exploradores australianos de *First Contact*, o el mismo Flaherty en *Nanuk, el esquimal* (1922), la película incluye una danza al son del gramófono: “Vamos a darles a estos niños y niñas tan bajitos un poco de jazz moderno”. Y sigue la narración: “La mayoría de los salvajes se sorprenden por el fonógrafo, pero estos pigmeos lo aceptan sin curiosidad: ¡es otra de las maravillas del hombre blanco! [...] Era increíble ver como podían llevar el ritmo de nuestra música moderna!”. Parece que entre el público de la época estas escenas hacían mucha gracia, quizás por un humor condescendiente, quizás por la incongruencia de ver a los *primitivos* bailando ritmos modernos. El tipo de humor de estas y otras películas de la época es a costa del nativo, representado como *primitivo* o *salvaje* y equiparado al carero de pueblo o al niño inocente, al que puede gastársele una broma o inocentada sin que se ofenda (o sin tener derecho a ofenderse).



First Contact (Bob Connolly, Robin Anderson, 1983)

Estos relatos de primer encuentro tienen ecos en documentales posteriores, como los de Lewis Cotlow, titulados sugestivamente *Savage Splendor* (1949), *Primitive Paradise* (1961) o *In Search of the Primitive* (1966). Cotlow, expedicionario y documentalista, buscaba realizar “el primer documental en color de pueblos escondidos y aislados” o, aún

mejor, ser el primero en llegar allí con una cámara. Sus documentales, que adquirieron gran popularidad en los años sesenta, no pretendían llegar a la objetividad científica sino transmitir la experiencia de un encuentro *auténtico* con el otro diferente a partir de su propia inmersión iniciática en la cultura ignota.¹⁰ Estos documentales se presentan al público como narraciones factuales, aunque la mayor parte de estos *encuentros* se basan en montajes y recreaciones: Cotlow desvela en sus memorias la trama de intermediarios necesarios para realizarlas, desde las administraciones gubernamentales, hasta la actuación de los nativos ante la cámara siguiendo sus instrucciones.¹¹ Cotlow, como los Johnson, buscaba efectos dramáticos y cómicos en sus películas. En *Jungle Headhunters* (1951) lo vemos convertido en jibaró y, casado *temporalmente* con una mujer jibará, explicando ante la cámara: "Nosotros los cazadores de cabezas somos muy celosos de nuestras mujeres [...] hasta tal punto que muchos hombres han perdido literalmente sus cabezas por amor".¹²

Para las audiencias actuales, tanto el cine de los Johnson como el de Cotlow puede parecer sobreactuado, pasado de moda, y sus bromas, racistas y de mal gusto, pero en su tiempo, según parece, la gente reía francamente sus gracias y tanto los viajeros como el público otorgaban a estas filmaciones un valor antropológico y educativo. Los documentalistas viajeros fueron pioneros en la representación y comercialización de lo primitivo, construyendo la imagen de un encuentro cultural entre el hombre blanco y el *hombre primitivo* caracterizado por un trato igualitario y la sorpresa ingenua por ambas partes, por una voluntad de conocer al otro por muy raro que fuera. Si bien en estos primeros documentales de viajes se puede inferir un sentido del humor desarrollado a partir de una

pretendida superioridad moral del hombre blanco legitimada por una *incuestionable* superioridad tecnológica, también es cierto que se asocia al *hombre primitivo* una ingenuidad e inocencia envidiables; el privilegio de vivir en el paraíso, una condición humana en estado puro que la civilización ha corrompido. Esta ambigüedad valorativa en la imaginaria de la completa alteridad cultural puede explicar el deseo que impulsará al turista hacia la aventura exótica y que consolidará los circuitos turísticos de masas.¹³

El turista inocente en un mundo globalizado

Si la culminación del viaje iniciático en búsqueda de lo primitivo es la comunión con el otro salvaje y el reencuentro del paraíso perdido, el documental de Dennis O'Rourke, *Cambal Tours* (1984), que sigue a un grupo de turistas americanos y europeos a través del río Sepik en Papua-Nueva Guinea, construye su anódoto al explorar a conciencia este imaginario y develar sus contradicciones. Según el autor, los objetivos de la película son, por un lado, una reflexión sobre la noción de *primitivo* y del otro culturalmente distinto en una época de interconexión a escala planetaria, así como la exploración de una fascinación por el exotismo y el paraíso perdido en el mundo poscolonial; y por otro, una exploración sobre el *voyeurismo* y el acto fotográfico, tanto en la práctica de los turistas, como en la práctica del propio cineasta. El autor sostiene que el encuentro cultural en el viaje turístico es una ilusión que recrea y toma como modelo el primer encuentro colonial, alimentando el romanticismo de un pasado colonial y la nostalgia del paraíso perdido de la experiencia moderna.

Su título es ya una ironía que hace referencia a esos míticos primeros viajes de exploradores enfrentados a tribus hostiles y

¹⁰ Amy J. Staples, "The last of the Great Explorers: Lewis Cotlow and the ethnographic imaginary in popular travel film" (*Visual Anthropology*, 15, 2002), p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 44.

¹² *Ibidem*, p. 49.

¹³ *Ibidem*, p. 53.



Cannibal Tours (Dennis O'Rourke, 1984)

salvajes, que practicaban el canibalismo —el máximo exponente de un tabú alimentario occidental—, ahora reconvertido en un viaje de placer en busca de lo exótico y del paraíso perdido. La narrativa del film se organiza a partir de yuxtaposiciones: la música local frente a la música de Mozart y las noticias de la radio, escenificando el *collage* cultural y la ausencia de lugares ignotos en un mundo globalizado, al mismo tiempo que marca los tiempos de los habitantes del río Sepik frente a los viajeros turistas. Las fotografías de la época colonial se contraponen con la imagen actual de los nativos y turistas, y las monjas misioneras a las turistas en bikini a bordo del yate que las lleva a la aventura. Sin embargo, la ironía inscrita en este documental no suele hacer reír a mandíbula batiente, sino que produce más bien una risa controlada, casi una mueca, porque el público suele identificarse más claramente con el turista y se encuentra con que una de las cámaras de la expedición, la cámara de O'Rourke, se gira hacia el turista y lo disecciona.

Como dice el mismo autor, el problema de la representación es cómo articular la relación del autor con el sujeto y con la audiencia.¹⁴ En los documentales de viajes como los que hemos analizado, el

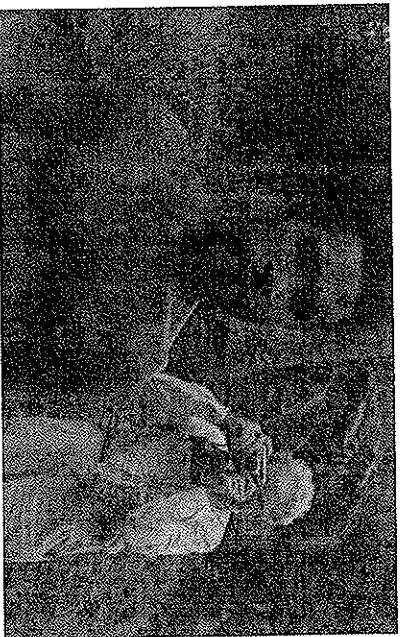
¹⁴ Dennis O'Rourke, *On the making of "Cannibal Tours"*, 1999. Disponible en www.camerasworkslimited.com/get/2250047090.pdf.

autor se sitúa como el heroico protagonista de la aventura y como el narrador principal. Aquí, en cambio, la cámara es un testimonio mudo, cómplice de narraciones contrapuestas: las declaraciones de los nativos sobre lo que piensan de los turistas y las declaraciones de lo que piensan los turistas de los nativos. El espectador asiste a discursos contradictorios entre sí, como cuando un turista afirma que los nativos viven todavía en contacto con la naturaleza, sin previsión para el mañana, mientras que en una secuencia posterior, un aldeano nos cuenta sus problemas con el gobierno, sus necesidades económicas para la educación de sus hijos o su experiencia de ir de compras a la ciudad. Deliberadamente, el director busca tensionar este contraro secreto con la audiencia situándola en una posición incómoda al identificarse con el turista, pero al mismo tiempo, desplazando sus simpatías hacia los habitantes del Sepik. El turista y el espectador son lo mismo, de manera que puede resultar embarazoso verse a la vez dentro y fuera del fotograma: no podemos reírnos de los turistas sin reírnos de nosotros mismos. La ironía sirve en este caso a la crítica cultural, al poner en cuestionamiento el propio marco cultural de referencia. Lo extraño no es la cultura visitada, sino el visitante, como refleja el epigrama que abre el filme: "No hay nada más extraño en un país extraño que el extraño que va a visitarlo".¹⁵

La yuxtaposición de narrativas consigue un efecto de ridiculización de las pretensiones de los turistas y dignifica a los nativos. Mientras que los nativos son muy conscientes de que la única diferencia entre ellos y los turistas es una cuestión de dinero, los turistas ven a los nativos como sustancialmente distintos, como seres pintorescos que están todavía en la prehistoria. A los ojos del turista, existe una diferencia abismal entre ellos y los habitantes del Sepik: la inocencia perdida. Pero los nativos tienen historia. La ironía de los aldeanos del Sepik se manifiesta también en muchas ocasiones, especialmente en las explicaciones que dan al comportamiento de los turistas y en el

¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

contraste entre lo que creían sus antepasados y lo que ellos observan. En una de las secuencias del documental, un aldeano cuenta la historia de la reacción de sus padres y abuelos ante la llegada de los primeros alemanes: “¡Nuestros antepasados han vuelto! ¡Nuestros antepasados han regresado!, decían”. Y continúa con una sonrisa: “Ahora, cuando vemos a los turistas, nosotros también decimos: ¡muad, los muertos han vuelto! Eso es lo que decimos. No nos lo creemos seriamente, pero lo decimos”. En otra secuencia, el nativo se pregunta por qué los turistas tienen esa manía de fotografiarlo todo. No lo entienden, pero han decidido cobrar una entrada: “Una cámara, un kina (moneda local)”. Para el aldeano, el turista es el exótico y el que tiene el poder económico.



Cannibal Tours (Dennis O'Rourke, 1984)

La experiencia turística es una experiencia ante todo *voyeurística* y comercial. Los únicos momentos de interacción entre turistas y aldeanos son la asistencia en sus necesidades, como servir la comida, la compra de recuerdos, y el consiguiente regateo, y la fotografía. No hay pues un *verdadero* intercambio cultural de conocimiento, sino de bienes de consumo y servicios. La idea promocional de un turismo cultural como un encuentro entre culturas se revela en el filme de

O'Rourke como un espejismo. Hacia el final del documental, hay una escena catártica, extática, en la cual los turistas se disfrazan de *primitivos*. Con las caras decoradas con pinturas ceremoniales y el torso de los hombres desnudo, juegan a fotografiarse y a mirarse en un espejo con expresiones salvajes, dándose besitos con la nariz o haciendo un alarde de agresividad ficticia y juguetona, mientras oímos a Mozart como banda sonora de la película. La escena, a cámara lenta, es muy bella y, a la vez, hace reír. El turismo cultural se construye como una búsqueda de la diferencia, de una experiencia auténtica de la alteridad, pero a la vez, y paradójicamente, demanda de una traducción inmediata, la existencia de códigos comprensibles y fácilmente accesibles en una visita guiada y bien organizada en la que no haya muchas sorpresas indebidas. El tour-operator y los propios nativos participan en la recreación de un pasado colonial y de unas fiestas populares que se presentan como intracas y pre-coloniales para satisfacer esta demanda. Luego, el turista vuelve a casa quejándose de la comercialización de la cultura y de la cantidad de turistas que habla. Como dice Dennis O'Rourke, no es culpa suya ni del turista representado que la figura del turista resulte finalmente no



Cannibal Tours (Dennis O'Rourke, 1984)

solo ridícula, sino odiosa y antipática para el espectador. El turista siempre encuentra a alguien que hace más el turista que él y del cual se puede reír y distanciarse, para reclamar para sí que, al menos, él estuvo algo más cerca de la experiencia *auténtica* o que él no caerá en esas burdas trampas para turistas.

Los dioses deben estar locos

Cannibal Tours no sólo subvierte de forma irónica el encuentro cultural en el documental de viajes, sino que también desarticula el mito de la diferencia cultural entre dos categorías antropológicas opuestas e interdependientes: el primitivo y el civilizado. Estas categorías funcionan a partir de contraponer dos modelos de sociedad antagónicos: la vida simple, igualitaria y armoniosa con la naturaleza frente a la vida frenética y artificial de una sociedad tecnificada, desigual y compleja. La confrontación entre estos dos mundos tan dispares es muy apetitosa para crear situaciones cómicas y en ella se basan, como hemos visto, muchos documentales de viajes, pero también películas de ficción, como *Los dioses deben estar locos* (*The Gods must be crazy*) de Jamie Uys (1980). La película ha sido repetidamente criticada desde la antropología por ahondar en esta dicotomía y representar con verosimilitud documental la vida de los !kung san (los bosquimanos) en estos términos. Así este pueblo del Kalahari se describe como una sociedad atemporal, igualitaria, independiente y autónoma que entra en contacto de forma azarosa con la civilización occidental a partir de una botella de Coca-Cola vacía que cae del cielo, desde un avión, trastocando la vida tranquila y sembrando la disputa entre ellos. Para restaurar el orden deben devolver la botella y se inicia una peregrinación en la que el protagonista se verá envuelto en unas situaciones absurdas y en una sociedad cuyas reglas desconoce.

Según una reseña en internet, esta película es divertidísima y toda una lección de ecología. La película se presenta como una

crítica cultural a nuestro modo de vida a costa de reducir a los !kung san al papel del buen salvaje ecologista *avant-la-lettre*.

No sé cuántas veces he visto *Los dioses deben estar locos*, pero es tal la diversión que me proporciona, que no me canso de verla.

Esta película tiene mucho más trasfondo de lo que pudiera parecer a primera vista, pues nos ilustra sobre muchos aspectos y somete diversos temas a una aguda y simpática crítica.

-Una voz en *off* nos va explicando cómo es el desierto del Kalahari (la historia se desarrolla en Botswana, que es uno de los países entre los que se sitúa este desierto) y cómo viven en él los bosquimanos. Resulta muy interesante ver el modo de vida de esas agradables y pacíficas personas.

-Se compara, de un modo simpático y sin acritud, la vida compleja y ajerrada de la gente de nuestra civilización occidental con la tranquila y sencilla de los bosquimanos.

-También se ridiculiza la guerra, que forma parte del trasfondo de la película.

-Se nos transmiten conocimientos ecológicos, en los que los bosquimanos, por supuesto, son expertos. Para esta tribu, la "gente grande" (como llaman a las personas de nuestra civilización) es gente analfabeta incapaz de leer ni de interpretar los signos de la naturaleza. Es muy divertido vernos a nosotros mismos desde el punto de vista de los bosquimanos, y comprobamos cuánta razón tienen. Nosotros nos hemos complicado tanto la vida, que hemos perdido el contacto con la madre naturaleza.¹⁶

En este pequeño fragmento aparecen todos los estereotipos que utiliza la película para construir su fábula moral y cómo el imaginario del encuentro cultural es re-utilizado y manejado para hacer creer al espectador que la película contiene datos factuales sobre cómo son los bosquimanos verdaderamente y en la actualidad. Un

¹⁶ <http://www.filmaffinity.com/es/review/85647953.html>

vez más, lo que hacen los Ikung san contrarados para actuar en esta película es asumir el rol de *primitivo*, recreando en el presente (años ochenta) un pasado mítico que nunca existió, aunque se vis- ran como en los años cincuenta, cuando fueron filmados por John Marshall y recreen la arquitectura de sus poblados tradicionales. John Marshall filmó desde muy joven, en los años cincuenta, una gran cantidad de documentales etnográficos sobre esta comunidad y en *Nlai, historia de una mujer Ikung* (*Nlai, the Story of a Ikung Woman*, 1980), realizado en la misma época que el rodaje de la película, vemos cuáles eran las condiciones de vida y la situación crítica que atravesaban los Ikung san por esa época en la reserva estatal del gobierno sudafricano. De hecho, el documental incluye una escena del rodaje de *Los dioses deben estar locos* en la cual se ve al protagonista llegar al poblado y saludar a los suyos. El director le indica al protagonista que debe alzar en brazos al niño que se le acerca, y lo hace tres veces, mientras que el director insiste en que sólo debe hacerlo una. Se necesitan más de tres tomas para lograr modificar el comportamiento del Ikung san de la manera deseada.

Dar la vuelta al estereotipo y mostrar inteligente al salvaje y bruto al urbanita tiene efectos cómicos y de crítica cultural ante el propio marco de referencia, pero no supone el cuestionamiento de fondo de los mismos. El estereotipo puede funcionar como discriminación positiva o como discriminación negativa, pero sigue allí, homogeneizando y ocultando la cultura del otro. En contra de lo que suele suponerse, el estereotipo no tiene por qué ser falso en sí mismo. Es decir, suele apoyarse en un rasgo cultural que efectivamente podemos encontrar en la sociedad descrita pero es descontextualizado de su función y valor en ella, para recontextualizarlo y medirlo a partir de la escala de valores de la sociedad que lo destaca como diferente. Por esta razón son tan persistentes. De esta forma, la relación tradicional de los Ikung san con los recursos naturales puede leerse en clave de subdesarrollo con respecto a la sociedad industrial o como un ecologismo *primitivo* que tiene mucho que enseñarnos. El acercamiento

cultural se sigue basando en una ficción estereotipada del otro ahora aceptado con simpatía y reconocidos sus valores humanos. Pero en este caso, la película mantiene al Ikung san en un eterno ideal que poco tiene que ver con su experiencia pasada y presente.

La risa del otro

En todas las sociedades humanas conocidas, la risa y el humor no solo están regularizados y normativizados, sino que expresan relaciones y jerarquías sociales. Hay ocasiones señaladas para el humor, como hay cosas de las cuales uno no se puede reír, además de que uno no se puede reír de cualquiera. La regulación de la risa tiene generalmente un componente de clasificación social. Estas relaciones pueden ser de tipo asimétrico, en las cuales se requiere que una parte de la relación no se ofenda ante las constantes burlas de la otra, y simétricas, en las cuales ambas partes *están obligadas* a gastarse bromas entre sí. Para Murray Garde, las relaciones burlescas forman parte de los rituales de inversión simbólica, como el carnaval o el travestismo, de manera que los insultos ultrajantes de las relaciones burlescas cobran su sentido humorístico al invocar las pautas sociales correspondientes a la norma "tratarás a tus parientes políticos con respeto y circunspección".¹⁷

Así pues, parece ser que en todas las culturas humanas hay una estrecha relación entre el humor y la subversión de las reglas sociales y de los órdenes clasificatorios, se refieren a cómo hay que tratar a un pariente, cómo comportarse en la mesa, cómo cruzar un río o cómo razonar con claridad. No obstante, pocos documentales sobre otras culturas tratan directamente esta temática o abordan el sentido del humor desde la perspectiva de la sociedad descrita. Entre ellos se

¹⁷ Murray Garde, "The Pragmatics of Rude Jokes with Grandd: Joking Relationships in Aboriginal Australia" (*Anthropological Forum*, vol. 18, núm. 3, noviembre, 2008), pp. 235-253.

encuentra un corrometraje de John Marshall, *A Joking Relationship* (1962), de la serie sobre los *!kung*, que recoge una escena de flirtío o relación burlesca llamada *Ju'hoan* entre N!ai, la joven esposa de Gunda, y su tío abuelo Tilkay, en la cual, el humor juega el papel de establecer la complicidad entre parientes afines; así como algunas películas de Jean Rouch como en *Jaguar* (1967), en la que los protagonistas comentan de forma divertida su viaje del campo a la ciudad para convertirse en un "jaguar" o un hombre de éxito, o el corto documental sobre los *!ie*, *Under the Men's Tree* (*Bajo el árbol de los hombres*, 1974), de David y Judith MacDougall, que es una pequeña joya en este sentido.

La risa en *Bajo el árbol de los hombres* es parte de los códigos sociales masculinos. Cuando David y Judith MacDougall filman a los *!ie* de Uganda a principios de los años setenta, los *!ie* son un pueblo ganadero que practica el pastoreo en verano. El corto recoge una animada conversación entre los hombres que cuidan el ganado a la hora de la siesta que deriva en una divertida discusión sobre los vehículos de motor. Es un filme inimista, lleno de humor *!ie* que nos llega a través del guiño cómplice del cineasta. Vamos un fragmento de la conversación:

- a.- ... Pues yo vi un día a un coche adelantar a todos los que tenía delante... (silencio).
- a.- ... Lo vi con mis propios ojos! (risas en el grupo).
- a.- Un coche puede adelantar a otro, incluso si arranca más tarde (se oyen risas).
- a.- Incluso si sale desde otro punto más alejado, puede adelantar a otro que va mas lento...
- b.- ... Pero ¡suponte que Dios hace caer enfermo al conductor...! (ríen todos).
- a.- Mira, es lo mismo que nosotros si empezamos a correr juntos desde ese árbol...
- ¿no adelantará uno de nosotros al resto?

- b.- Es distinto con los coches.
- a.- ¡mentral!
- b.- ¡Tu eres el mentiroso! (b da un empujón a a; risas entre ellos).
- a.- ¿Pero cómo no entiendes estas cosas? ¿Dónde has estado toda tu vida?
- b.- Imagino que tu padre tiene un coche...
- a.- Pues claro que sí, tiene muchos (todos ríen).
- b.- A ver, ¿en cuantos coches te has subido tú?
- a.- Si te lo dijera no me creerías... ¿te piensas que voy normalmente a pie? (ríen).
- (...)
- c.- Pero no se puede comparar a los coches con las personas, como no se puede comparar a las personas con el viento... los coches son inferiores a las personas, están hechos por ellas.

En este fragmento hay distintos tonos de humor: un humor de camaradería y rivalidad entre ellos que se expresa con la utilización de comportamiento no verbal, risas colectivas e ironías como "¿te piensas que voy normalmente a pie?" y un humor filosófico, al decir de Berger,¹⁸ refiriéndose a la relación del hombre con la tecnología y de éste con la naturaleza y con la divinidad. En estas muestras de cine etnográfico podemos apreciar el humor desde dentro y no necesariamente como contraposición al humor *blanco* o como ironía del encuentro cultural. No hay tampoco una descripción clara a la categoría de *primitivo*, sino que los que podrían ser catalogados como tales están hablando de cosas modernas. No hay una reducción de la cultura representada a una diferencia *a priori*. Lo que podemos entrever en este documental es que las diferencias y semejanzas culturales no pueden establecerse a partir de un único patrón de oposiciones binarias, de manera que lo que aparentemente pudiera parecer extraño y alejado se nos

¹⁸ Peter L. Berger, *op. cit.*

hace sorprendentemente familiar y próximo, sin por ello perder su particularidad.

Etnografía reversa

Otro recurso cómico utilizado en el cine documental etnográfico procede de la llamada etnografía reversa o invertida, donde el sujeto observado pasa a ser el sujeto observador. Dicho llanamente, es el indígena el que realiza una descripción y análisis de la cultura del antropólogo, o es el *primitivo* el que realiza un análisis cultural de la civilización occidental. Como señala Stuart Kirsch¹⁹ la etnografía reversa privilegia el modo de análisis indígena, proporcionando un marco interpretativo alternativo del encuentro con el otro. Este recurso es muy útil para mostrar las incongruencias de nuestras apreciaciones de la diferencia cultural y también para ridiculizar la cultura europea o norteamericana desde la perspectiva del extranjero que va a visitarlos.

Un ejemplo es el documental etnográfico *All American High* (1987) de Keva Rosenfeld, que retrata el choque cultural de una estudiante finlandesa que acude durante un curso a un instituto californiano, ofreciendo una divertida sátira del sistema educativo norteamericano y de los valores juveniles norteamericanos a partir de las observaciones y experiencias de una joven extranjera que convive durante todo un curso escolar con los nativos. O el documental *Baba Kiueria* (1987) de Don Featherstone y el programa Aborigen de la Corporación Australiana de Televisión, una descripción de la vida cotidiana de los blancos australianos contada por un reportero aborigen. En este caso, se trata de invertir los estereotipos, de manera que son los blancos los *primitivos* cuyo

comportamiento incomprendible e irracional debe ser explicado y analizado.²⁰

Otro ejemplo paradigmático es el falso documental de Jean Rouch *Petit à petit* (1971) en el cual Damoué (Zika), que tiene una pequeña empresa de construcción en Ayorou (Níger), decide viajar a París por negocios y descubre las curiosas formas de vivir y de pensar de los parisinos, que describe regularmente a sus amigos africanos en una especie de *Cartas persas* hasta que éstos, creyendo que se ha vuelto loco, mandan a su socio Lam en su busca. La película es una reflexión crítica sobre la vida *moderna* desde la perspectiva del africano tradicional que va a visitarla, aunque el africano, antes de emprender su viaje, admira y quiere pertenecer a la modernidad y construir edificios tan altos como en su París soñado. La crítica cultural parte en este caso, no de la inversión de los estereotipos, sino de la inversión de la valoración de ambos estilos de vida, ya que la apacible y tranquila vida del africano rural resulta más racional, apetecible y deseable que la atractiva vida moderna. Es en esta dirección que el documental realizado por Manthia Diawara, *Jean Rouch in Reverse* (1995), sobre Jean Rouch y la tribu de cineastas etnográficos, cuestiona precisamente el encasillamiento de las sociedades africanas como primitivas, argumentando que de esa manera es muy difícil la construcción de una identidad africana contemporánea.

Menos explorado cinematográficamente está el humor que apunta hacia el explorador o el antropólogo que va a estudiar a otras culturas, aunque hay algunos precedentes literarios como la novela de Nigel Barley *El antropólogo inocente* (2000). La sátira, dice Peter L. Berger, es el humor utilizado como arma, o dicho de otra manera, el recurso deliberado de la comicidad con finalidades agresivas.²¹ Las víctimas de la sátira suelen ser los poderosos o las instituciones políticas o religiosas, pero también ciertos colectivos sociales y grupos

¹⁹ Stuart Kirsch, *Reverse Anthropology Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea* (EE. UU., Stanford University Press, 2006).

²⁰ Faye Ginsburg, "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film" (*Visual Anthropology Review*, vol. 11, núm. 2, 1995).

²¹ Peter L. Berger, *op. cit.* p. 285.

étnicos y su estilo de vida o cultura. Un ejemplo de ello es la polémica película *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006), un falso documental de Sacha Baron Cohen dirigido por Larry Charles que resulta inquietante por su ambigüedad moral. Al retirarse de todo y al no excluir de su sátira a ningún colectivo, marginal o mayoritario, débil o poderoso, su risa políticamente incorrecta arrasa con cualquier distinción social; es indiscriminada e indiscriminante. En este sentido, la película puede considerarse como una burla engañosa que intoxica al público, de manera que el potencial de crítica cultural de la película se diluye en una payasada apta para todos los públicos. Lo importante es un buen resultado en taquilla.

El encuentro cultural vende. Una prueba de ello es el turismo de aventura que algunas agencias especializadas ofrecen a sus clientes y que consiste en prometer una verdadera experiencia de encuentro cultural con tribus ignotas, asunto que explora el documental de la BBC4 *First Contact* (2006) presentado por Mark Ansutice, y en el que pondera el dilema ético que supone este tipo de expediciones, tanto si es cierto que realmente contactan con personas que no han sido todavía *contactadas* o con pueblos que evitan voluntariamente el contacto, como si se trata de un montaje. Otro ejemplo reciente lo encontramos en nuevos formatos de *reality-show* como el que estrena en 2009 el canal de televisión Cuatro, *Perdidos en la Tribu*, y que ya ha producido *eyeworks* para otras televisiones europeas como *Tiket to Tribes* o *Greetings from the Bush*. El experimento cultural se propone en la página web de *eyeworks* como una manera de conocer de primera mano la experiencia de vivir en otra cultura y así poder contrastar los estereotipos en torno al *primitivo*. Sin embargo, la propaganda de la nueva serie lo que hace es precisamente reafirmar el estereotipo al presentar el programa como un reto para las familias europeas, que van a dejar “las comodidades de la civilización” para adentrarse en un modo de vida *primitivo* para “comprobar cómo se desenvuelven en un entorno salvaje, a miles de kilómetros de sus casas,

dentro de una comunidad muy alejada de la civilización occidental” (cito literalmente la propaganda de Cuatro). Además, el grado de adaptación será juzgado por sus anfitriones y el premio en metálico dependerá de la nota que obtenga toda la familia. “¿Qué? ¿Tiene o no tiene su miga? Más vale que le den un tono humorístico”. Dice sobre el inminente estreno un comentarista en el blog *Voyavale*.²²

Adam Kuper²³ data entre 1860 y 1870 la aparición de la sociedad *primitiva* como objeto de estudio antropológico y se muestra sorprendido no sólo por su rápida implantación, sino por su persistencia dentro y fuera de la disciplina. Kuper habla de “la sociedad primitiva” como un prototipo en el que se condensa un conjunto de estereotipos relacionados con la naturaleza y la explicación del origen de las desigualdades humanas. Roger Barra, en *El salvaje artificial* (1997) y en *El salvaje europeo* (2005) investiga sobre las afinidades entre el *primitivo* moderno y el salvaje renacentista, e incluso en el loco medieval, como creaciones del imaginario europeo para fijar los contornos de la civilización. El encuentro con el otro no es pues cosa de risa. O es precisamente ahí donde apunta el humor que surge en torno al *primitivo*, hacia los límites del orden cultural simbólico.

El humor y la diferencia cultural

El humor que surge a través del encuentro cultural se articula a partir del juego con los propios límites culturales y se establece a partir de distintos mecanismos de yuxtaposición, inversión y exageración. En su base está, la mayor parte de las veces, el contraste humorístico entre el par de opuestos *primitivo/moderno* y *salvaje/civilizado*.

²² <http://www.voyavale.com/otros/perdidos-en-la-tribu-a-cuatro-le-ha-dado-por-los-viajes>

²³ Adam Kuper, *The Invention of Primitive Society: Transformations of an Illusion* (Londres, Routledge, 1988).

Las coordenadas del encuentro cultural se trazan mediante la identificación del pueblo *encontrado* con el imaginario de la máxima distancia cultural: del lado del sujeto de conocimiento, la civilización y el refinamiento; del lado del sujeto representado, el salvajismo y la barbarie, pero también, el paraíso perdido.

El objetivo de la representación suele ser ridiculizar al otro — con o sin acritud— para reafirmar así los propios límites culturales, o bien utilizar las incongruencias que proporciona el encuentro cultural como una manera de realizar una crítica del propio orden social y marco cultural de referencia. Sin embargo, el documental de viajes y el cine etnográfico pueden utilizar el humor para facilitar la comprensión intercultural. La utilización de la ironía y la paradoja permite desestabilizar la adjudicación de estereotipos y entrever otros órdenes simbólicos cuya lógica no está tan alejada de los marcos de referencia culturales del espectador. El humor puede tender puentes y mostrar que ser distintos no implica necesariamente no tener nada en común. El humor y la risa pueden ponerse al servicio de la desestabilización de los propios marcos de relación entre ellos y nosotros, demostrando que la diferencia cultural no puede medirse en términos de más o menos primitivismo, sino en función de la comprensión de otros órdenes simbólicos que son accesibles mediante la comprensión del contexto y la aplicación de la lógica y la empatía. Esta es, por ejemplo, la experiencia del espectador al ver *Bajo el árbol de los hombres* de David MacDougall. El documental etnográfico puede ofrecernos una oportunidad para acceder a la risa de los otros y reírnos con ellos de sus chanzas e ironías, disfrutar de las ingeniosas paradojas que nos proponen. Podemos reír con los otros y comprender de qué se ríen es sin duda la mejor forma de desbaratar la simplicidad de los clichés con los que nos venden la diferencia.

TEXTOS DOCUMENTA

LA RISA OBLICUA

TANGENTES, PARALELISMOS E INTERSECCIONES
ENTRE DOCUMENTAL Y HUMOR

Edición a cargo de
Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria

Primera edición:
Abril de 2009

De esta edición:

© 2009 OCHO Y MEDIO. LIBROS DE CINE
Martín de los Héros, 11. 28008 Madrid. Tel.: 91 559 06 28
libros@ochoymedio.com
www.ochoymedio.com

© 2009 AYUNTAMIENTO DE MADRID. Área de Gobierno de Las Artes

© de los textos: Sus autores

Corrección de textos: Patricia Calvo

Cubiertas: Rafael Jaramillo

Maqueta: *koblofunerz*

Fotografía de portada: *David Holman's Diary* (Jim McBride, EE UU, 1967)

ISBN: 978-84-96582-55-2

Depósito Legal: M-17623-2009

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo del editor.

