

1 - 15 setembre 2002



# Les mirades i les coses

## Cinema i antropologia

Hi hauria diferents opcions que ens haguessin permès d'il·lustrar, amb motiu de la reunió triennal d'antropòlegs de l'Estat espanyol (Barcelona, 4-7 de setembre), com el cinema i l'etnologia tenen una història de contrabandismes i préstecs en totes dues direccions. Una alternativa seria abundar en la dimensió més explícita del vincle entre la creació cinematogràfica i la tasca dels antropòlegs, remetent a l'ús per aquests últims del suport de pel·lícules per a explicar altres cultures. En serien exemple qual-sevol dels grans clàssics del cinema etnogràfic: NANOOK, de Robert Flaherty; THE CITY, de Willard Van Dyke i Ralph Steiner; THE HUNTERS, de John Marshall, o la sèrie NAVAJO FILM THEMSELVES, de Sol Worth i John Adair, materials que es van poder visionar a la mateixa Filmoteca al cicle *Antologia del cinema antropològic*, coordinat per Émile de Brigard, el 1977.

En aquesta mateixa línia s'oferien altres possibilitats. Per exemple, la de mostrar versions cinematogràfiques de llibres d'antropologia, com ara THE CHILDREN OF SANCHEZ, de Hall Bartlett (1978), basat en el llibre homònim d'Oscar Lewis, o LE CHEVAL D'ORGUEIL (1980), en què Claude Chabrol s'inspirà en l'obra del mateix títol de Pierre Naquez-Hélias. O potser posar de manifest què passa quan antropòlegs esdevenen directors de cinema professionals, com és el cas del japonès Shohei Imamura (NARAYAMA BUSHI-KO, EIJANAIIKA, UNAGI) o de l'índia Mira Nair (SALAAM BOMBAY, MISSISSIPPI MASALA, THE PEREZ FAMILY). Fins i tot haguéssim pogut repassar totes aquelles pel·lícules en què apareixien antropòlegs, algunes vegades com

a personatges crítics, com a WO DIE GRÜNEN AMEISEN TRÄUMEN, de Werner Herzog (1984), o a MOUNTAINS OF THE MOON, de Bob Rafelson (1989), sobre part de la vida de Richard F. Burton. De vegades, el cinema ha servit àdhuc per reflexionar sobre les concommitàncies morals de l'ofici d'etnògraf, com és el cas de dues produccions potser no per atzar australianes: THE PLUMBER, de Peter Weir (1977), i IN A SAVAGE LAND, de Bill Bennett (1999). Però, sobretot —i això hauria de fer-nos pensar sobre la imatge que els professionals de l'antropologia arrossegueu, associada amb el malentès o amb la vulneració de fronteres entre el concebible i l'inconcebible— els etnòlegs han figurat com desencadenadors de situacions ridícules (BEACH PARTY, KRIPPENDORS TRIBE, etc.) o involucrats en situacions inquietants o terrorífiques (THE BELIEVERS, CANDYMAN, SPECIES, THE RELIC, URBAN LEGEND...). Enfront de totes aquestes possibilitats, totes elles pertinents i que no haguessin requerit cap explicació suplementària, es brindava una altra de molt més compromesa conceptualment i que sí que demanava una justificació, car comprometia una dimensió molt més profunda del nexa entre cinema i antropologia. Es tractava en aquest cas de traslladar l'eix argumental del cicle de les interseccions entre cinema i antropologia al dels paral·lelismes. És a dir, en lloc de parlar de cinema antropològic, d'antropòlegs cineastes o de cineastes inspirats per antropòlegs, fer-ho sobre com certes pel·lícules han plantejat, sense adonar-se'n, problemes ètics i formals que són, en essència, els mateixos que l'etnòleg

encara quan es planteja la validesa, la legitimitat i àdhuc la possibilitat mateixa de la seva feina. La qüestió en aquest cas era mostrar com determinats films han assumit com el seu afer central el de les implicacions morals de la mirada humana sobre la realitat —i en especial sobre la dels propis humans— i sobre la mateixa viabilitat del testimoni personal a l'hora d'esgotar o simplement transmetre de manera

fidedigna allò que s'ha vist. En altres paraules, hi ha pel·lícules que parlen sobre la relació sempre difícil, sovint polèmica, de vegades inútil, entre aquell que mira i allò que és mirat, determinada en darrera instància per la intuïció que, com diu aquell personatge de THE MAN WHO WASN'T THERE (2001), l'última pel·lícula dels germans Coen, "com més mirem, menys veiem". Conrear aquesta opció —un cicle

Rashomon d'Akira Kurosawa





Rear Window d'Alfred Hitchcock

de pel·lícules sobre el testimoni personal i la seva responsabilitat—resultava especialment indicat, sobre tot pensant en la manera com els antropòlegs s'han plantejat intensament en els darrers anys la qüestió de la frontera entre etnografia i ficció i fins quin punt la seva feina no estava afectada per les misèries que tota representació implica, més quan pretén ser reflex objectiu de la cosa que representa. Està justificada la pretensió que els antropòlegs han mantingut de fer inferències generals sobre la condició humana, a partir d'allò que han vist o afirmen haver vist en circumstàncies irrepetibles i incontrastables, considerant que les eventuals refutacions dels observats serà considerada de relatiu valor científic? Tenen raó aquells que afirmen que l'elaboració teòrica en antropologia —a partir precisament de la precarietat dels informes testimonials dels antropòlegs— s'ha de limitar a l'emissió de conclusions probables i provisionals sobre materials sempre discontinus i contradictoris, renunciant, en conseqüència, a la fita de fer de l'antropologia una ciència, ni tan sols en el sentit més lax de la paraula? No s'oblidi que allò que distingeix un antropòleg de qualsevol altre investigador de la vida de l'home en societat és el lloc privilegiat assignat a la seva pròpia sociabilitat com l'eina més insubstituïble d'aproximació a l'objecte. És la mirada pròpia l'únic instrument amb què l'etnòleg compta per aixecar acta de les formes d'existència humana que pretén conèixer en profunditat i, per això, depèn del tot d'ella a l'hora de saber què està passant i d'explicar-li a altres que no poden accedir als fets considerats significatius i suposadament probatoris sinó a través de l'informe etnogràfic elaborat. Però, és de debò viable aquesta tasca de l'etnògraf, entregat a l'observació meticulosa de la vida d'altres allà on són, per referir-se a ells després, amb una certa lleialtat, allà on no hi són, davant dels qui no els coneixen? La

pregunta davant la monografia etnogràfica és sempre la mateixa: fins quin punt va poder, saber o voler el seu autor evadir-se'n del pes de l'autoria personal, de la pròpia subjectivitat o de les expectatives d'aquells que havien de rebre les dades? Com ignorar, en literatura etnològica, l'extraordinària responsabilitat del llenguatge? Com percebre on acaben aquells que són descrits i on comença aquell que els descriu o aquells als qui està destinada la descripció? Plantejar-se les relacions entre realitat cultural i referència etnogràfica en aquests termes, com es veu, funciona com un desplaçament al camp restringit de l'antropologia de la qüestió més general de com s'associa el discurs amb la vida, i del tema filosòfic major de la possibilitat de la veritat com coincidència del pensament i el món. Parlem de les sempre tan difícils correlacions entre observació i teoria, de les limitacions de tota interpretació, de la sempre percebuda —encara que no sempre de manera reconeguda— sensació d'impostura davant la misèria de la reducció, els paranyos de l'elecció i l'exclusió, la condemna a ficcionar, l'esperança d'escapar del despotisme de la representació. Tot això sense perdre de vista que l'etnògraf pretén ser una mena de naturalista que té com a objecte d'estudi una cosa —l'ésser humà— sobre el que inevitablement incideix, però que té l'estrany privilegi, amb el que rares vegades hi compten les altres espècies analitzades per les ciències de la vida, d'incidir sobre aquell que l'estudia. L'antropòleg, en aquest cas, treballa sobre una realitat que el treballa.

**L'efecte Rashomon en antropologia**  
En relació a totes aquestes qüestions que preocupen als antropòlegs i que tenen una dimensió al mateix temps epistemològica i deontològica,

hem triat un seguit de pel·lícules que aparentment no parlen del tema, però que, en canvi, venen a il·lustrar-lo de forma immillorable. Es tracta de films que, com dèiem, plantegen les implicacions del mirar, del veure-hi i de l'explicar a altres que no hi eren allò que s'ha vist o es creu haver vist, així com la manera com els receptors del testimoni brindat avaluen allò que estan sentint com a creïble i acceptable, o no. La primera entrega del cicle no podia ser una altra que RASHOMON, d'Akira Kurosawa, un mític film —premi a Cannes al 1950— que li va servir a Marvin Harris i Claude Lévi-Strauss per a polemitzar sobre el que els antropòlegs designen com a *dimensió ètic* i *dimensió èmic* de la realitat que estudien. Les proposicions èmic es refereixen a distincions i contrastes que els propis actors socials consideren significatius, reals, vertaders o d'una forma o altra apropiats. Una proposició èmic pot ser falsada si es pot demostrar que contradiu el càlcul cognitiu per mitjà del qual els informants jutgen que les entitats són similars o diferents, reals o irreal, amb sentit o sense. Per contra, les proposicions ètic depenen de postulats considerats adients no per la comunitat dels observats, sinó per la comunitat dels observadors científics, en aquest cas els antropòlegs. Les proposicions ètic no poden ser falsades pel fet que no s'adeqüin a les idees dels actors entorn allò que és significatiu, real, amb sentit o adient i resten verificades quan varis observadors científics independents, usant operacions similars, es posen d'acord en que un esdeveniment ha tingut lloc, per molt que puguin diferir en la seva interpretació. L'argument de RASHOMON, basat en una novel·la de Ryunosuko Akutagawa, és una dramatització d'aquest assumpte. La pel·lícula —que va conèixer una versió en forma de western de la mà de Martin Ritt (THE OUTRAGE, 1964) i una certa relectura a ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO, d'Ettore Scola (1995), i a la qual Fernando Fernán Gómez va retre homenatge en una inoblidable escena de LA VIDA ALREDEDOR (1959)— narra la història d'un crim, comès al mig d'un bosc, que és sotmès a judici. A la vista acudeixen com a testimonis l'acusat, la dona que acompanyava la víctima i el propi assassinat, que es comunica amb el tribunal a través d'una xamana. A més, ens assabentem que un altre personatge —un rodamón que passava pel lloc— va observar els fets sense ser advertit. Cadascun d'ells ofereix el seu punt de vista, adient a la personalitat i al rol dramàtic que li és atribuït. La qüestió es planteja a l'hora de decidir quina de les versions plantejades, incompatibles entre si, és certa i quines no. Traslladant a aquesta història la discussió teòrica en antropologia tindriem que primar la dimensió ètic de l'esdeveniment implicaria

acceptar que l'única versió correcta de les disponibles seria la que coincidís amb la d'un observador especialitzat que estigués en condicions d'apreciar objectivament la situació, sotmetre-la als paràmetres analítics de la seva disciplina i contrastar les seves impressions amb altres col·legues que haguessin pogut accedir a la mateixa informació. A la pel·lícula de Kurosawa, aquest paper correspondria al jutge, que no ens és mostrat en cap moment, o a l'espectador, a qui s'atribueix la capacitat d'avaluar la veritat de cadascuna de les versions. Des d'aquesta òptica, de totes les versions amb les que es compta, sols podria ser certa, com a molt, una d'elles, car les explicacions rebudes dels involucrats directament en els fets no són en si cap explicació, sinó una part d'aquests mateixos fets que ha de ser, també ella, explicada. Posar l'accent en la dimensió èmic implica, en canvi, assumir que poden ser certes varies o la totalitat de les versions vessades, en la mesura que totes elles resulten significatives i informen d'una visió del món que és font que determina la veritat o falsedat d'una proposició. Totes les versions són, en aquest sentit i per definició, *sempre certes*, tot i que sigui perquè els relators les consideren com a tals o, si més no —en cas que es tracti de mentides deliberades— com a pertinents.

#### "Digue'm què has vist i el que creus que significa"

Seguint en aquesta mateixa línia de reflexió, una selecció de pel·lícules sobre la mirada no podria prescindir de REAR WINDOW, l'obra mestra que Alfred Hitchcock dirigí el 1954. El film planteja un seguit de qüestions que podrien aplicar-se a la tasca en darrera instància de *voyeur* que desenvolupa l'etnògraf sobre el terreny. Com el Jeff (James Stewart) de la pel·lícula, l'antropòleg és víctima d'una mena d'obsessió consistent en passar-se el temps mirant el que fan els altres. No ens equivocariem si diguéssim que hi ha alguna cosa en l'antropòleg de tafaner professional, condemnat a *fixar-s'hi* en els esdeveniments que passen al seu voltant, sobre tot quan creu reconèixer en ells una virtut especial com a continents

Der Himmel über Berlin de Wim Wenders



d'informació privilegiada sobre llurs protagonistes o la vida social en general, una mica a la manera com li passa al fotògraf que encarna Joe Pesci a *THE PUBLIC EYE*, de Howard Franklin (1992). Però això no és tot. El problema rau en que l'antropòleg no sols és víctima del vici de mirar, sinó que s'entesta, de forma no menys patològica, en trobar-li sentit a allò que observa. Com el Ray Milland de *THE MAN WITH X-RAY EYES* (1964) de Roger Corman, l'etnòleg vol saber què amaga la tranquil·litat de les evidències, quina és l'estructura implícita que organitza els fets. És per això que la posició i l'ànim de l'etnògraf és encara més semblant a la del protagonista de *REAR WINDOW*. Jeff és —recordem-ho— un reporter que viu a Greenwich Village i que s'està recuperant d'un accident que l'ha deixat incapacitat una temporada. Per matar l'estona s'entreté seguint l'activitat dels seus veïns, tal i com li arriba a través de les finestres obertes d'un pati interior. Però, què és al capdavant el que li és donat veure? El que recull la seva mirada no són realitats acabades, sinó flashos, fegonades desconectades el conjunt de les quals careix absolutament de coherència i de lògica: expressions amoroses d'una parella, activitat creativa d'un compositor, mims d'una dona solitària al seu gosset, un matrimoni que discuteix... S'ha escrit que Jeff és una espècie d'encarnació sintètica de l'espectador de cinema. Com en un moment donat de la pel·lícula diu Thelma Ritter, l'infermera de Jeffries, "ens hem convertit en una raça de xafarders". Però aquests xafarders que són els assistents a la projecció de pel·lícules —o els lectors de literatura antropològica— no sols esperen veure saciada la seva curiositat per la vida aliena, sinó també que el relat que reben sigui per damunt de tot congruent, dotat i distribuïdor de significat. El públic que ha de rebre la informació dramàtica de què es portador el film o el relat etnogràfic, espera no una història interessant, sinó una història organitzada en què els actors facin coses coherents, per terribles o estranyes que puguin resultar. Els guions de les pel·lícules tenen, en efecte, una virtut que dos Harrys cinematogràfics —el Humphrey

Bogart de *THE BAREFOOT CONTESSA* (Joseph L. Mankiewicz, 1954) i el Woody Allen de *DECONSTRUCTING HARRY* (Woody Allen, 1998)— van fer notar que la realitat viscuda no solia ostentar i l'expectativa de la qual no pot veure's decebuda: els guions —i les monografies etnogràfiques, afegim— tenen sentit; la vida, no. El que Jeff vol no és saber què fan els seus veïns. El que busca és que allò que està contemplant pugui configurar, per damunt de la seva fragmentació i la seva inconsistència, alguna cosa similar a una història que pugui ser explicada i eventualment, com passa a la pel·lícula de Hitchcock, denunciada. A l'antropòleg que torna després d'haver fet la seva recerca se li formula la mateixa pregunta que Grace Kelly li fa a James Stewart, el seu nuvi a *REAR WINDOW*: "Digue'm què has vist i el que creus que significa". Cal preguntar-se, a un altre nivell, si seria possible una mirada que s'exercís des de fora del discurs, executada per algú la tasca del qual pogués ser sols la de mirar i constatar, sense ideologia, sense prejudicis, sense altra intenció que no fos la de desvetllar la cara opaca dels fets. La resposta, relativa indirectament a la viabilitat de l'antropologia com a ciència social positiva, apareix suggerida a una pel·lícula de Wim Wenders que també forma part del cicle que s'ofereix: *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987). A la pel·lícula, Bruno Ganz fa d'un àngel que té com a missió observar i escoltar sense experimentar, esdevenir, com ell mateix confessa en una famosa escena, "sols esperit", al que li és negat el dret a involucrar-se, sentir, fins i tot una cosa tan indispensable com mentir. El dilema —que el protagonista resol convertint-se en mortal i renunciant a la seva sublim missió de testimoniar la multiplicitat de vides humanes que esdevenen de sobre transparents davant la seva mirada— no és gaire diferent del que es plantegen aquells antropòlegs que, sense renegar-ne del tot, s'han fet preguntes sobre la factibilitat de dur a terme el seu ofici de naturalistes de la societat, observadors que sols simuladament participen en la realitat que esguarden i que creuen i volen fer creure que han mantingut amb els fets una distància mínima de seguretat, garantia de l'objectivitat que pretenen ostentar.

#### La mirada homicida

Aquest tema connecta amb un altre que al si del cicle ve representat per *TO VLEMMIA TOU ODYSSEA* (LA MIRADA DE ULISES), de Theo Angelopoulos (1995). Es tracta ara de reflexionar a propòsit de fins quin punt la mirada embruta allò que mira, obstaculitza la seva percepció, en la mesura que el preconcebut— en el cas de l'antropologia, la tirania de la teoria i els imperatius del "bon mètode"— acaba convertint allò que veiem en una cosa que no és el que hem vist, sinó la seva dis-



*To vlemma tou Odyssea* de Theo Angelopoulos

torsió o parodia, una pseudorealitat que es plega amable i dòcil a una lògica que hi és, a la mirada, però que les coses mirades ignoren. És possible aquesta mirada pura que desesperadament vol retrobar Harvey Keitel a la pel·lícula d'Angelopoulos i que no està segur d'haver trobat al final del seu viatge iniciàtic? A *LISBOA STORY*, de Wim Wenders (1995), que també parla de la impossibilitat de veure de debò allò que es mira, la resistència fatal dels successos a ser percebuts tal i com succeeixen, el director de cine que és buscat al llarg del relat sembla haver trobat la solució: rodar d'esquenes, és a dir, enregistrar la realitat sense mirar-la —com fa el director cec de *HOLLYWOOD ENDING*, de Woody Allen (2002)— i guardant les imatges obtingudes, sense haver-les visionat abans, perquè generacions posteriors puguin veure-les lliures dels prejudicis del seu autor. El tema d'aquestes dues pel·lícules és la relació tràgica entre la mirada i la cosa mirada, que no és diferent que la que hi ha entre l'observació disciplinària de l'antropòleg i el seu objecte de coneixement. Com eren les coses abans de ser mirades pels humans, per molt que aquests creguessin disposar de les eines per el seu desentranament? I si

fos certa la insinuació que aquestes pel·lícules deixen caure que tota mirada destrueix, anihila, anorrea allò que mira? Seria possible una mirada que no assassinés sistemàticament el seu objecte, que el permetés sobreviure? Al marge d'aquest cicle, hi ha dues pel·lícules que expressen de manera immillorable aquesta esgarrifant intuïció que l'enfocament —de la càmera del cineasta o de la recerca de l'antropòleg— acaba absorbint de forma irrevocable i fatal allò que enfoca. Una d'elles és la formidable *PEEPING TOM*, de Michael Powell (1960). L'altra és una de les més insòlites i intranquil·litzants històries que ha sabut narrar el cinema espanyol: *ARREBATO*, dirigida el 1980 per Iván Zulueta. Com es veu, la qüestió és sempre la mateixa: estem en condicions de saber alguna cosa de les coses que mirem? Estem segurs que les veiem tal i com són, tal i com esdevindrien si nosaltres no hi fossim? I si és tan difícil garantir la certitud de l'observació, no serà tant perquè no podem o no sabem accedir a allò real, sinó perquè sospitem que el que contemplàvem sense el tel dels nostres propis discursos i la violència que exerceixen sobre els fets no ens agradaria gens? I si el relat cinematogràfic o antropo-

*Death and the Maiden* de Roman Polanski





El sol del membrillo de Víctor Erice

lògic, tot i la seva presumpció de fidelitat a les coses que en aparença simplement ens mostren, no fos sinó una forma no d'accedir a la realitat, sinó justament l'únic recurs que tenim per escapar-nos d'ella, de mantenir-la a ratlla? Està en condicions el cineasta o l'antropòleg de veure alguna cosa que no fos la que volia veure o d'explicar-li a altri alguna cosa que la que esperava sentir? El que es descriu ha de ser per força vertader o s'ha de limitar a resultar versemblant?

Al film de Roman Polanski *DEATH AND THE MAIDEN* (1984), Sigourney Weaver encarna una dona que ha estat violada i torturada al llarg d'una detenció per motius polítics. Per casualitat, arriba a casa seva un personatge (Ben Kingsley) en què ella creu reconèixer el seu ultratjador. Cega d'odi, intenta obligar-lo que confessi, cosa a la qual l'acusat es nega. Finalment, a la vora d'un precipici al què la protagonista està a punt de llençar al sospitós, després d'executar-lo d'un tret, el presumpte torturador comença a narrar fil per randa en què consistien les vexacions a què l'havia sotmesa i de les que ella sols tenia una incompleta composició, perquè havia estat en tot moment amb els ulls embenats. Un cop escoltada la versió del culpable, molt més rica en detalls que la seva pròpia memòria dels fets, la dona deslliga aquell home a qui estava disposada a fer pagar el seu crim i el deixa marxar. Com tot policia o tot jutge, ella no volia ni esperava la veritat, sinó una confessió que confirmés el que d'alguna forma ja sabia.

#### Per una ciència de l'acció humana

Fins quin punt l'espectador cinematogràfic o l'avaluador d'informes etnogràfics està en condicions d'acceptar versions autoritzades dels fets que no diguin el que estava predisposat a escoltar?

L'afer apareix molt ben plantejat a altres pel·lícules que també podrien formar part d'aquest cicle i el tema de les quals és el de la credulitat de qui rep la història i fins a on aquest acaba acceptant el que se li explica de forma acrítica, a partir de l'habilitat del narrador a l'hora de sotmetre el seu relat a les expectatives de l'oïdor. El precedent de les versions cinematogràfiques d'aquest assumpte —com sabem el que creiem saber i fins quin punt estem de debò interessats en esbrinar-ho— seria *SUSPICION*, d'Alfred Hitchcock (1941), on el forçat final feliç ve donat perquè el públic accepta la versió autoexculpadora d'un personatge (Cary Grant) del qual la seva actuació anterior —tota ella farcida de mentides comprovades— mai permetria deduir-ne la franquesa. En aquesta mateixa direcció, a *THE USUAL SUSPECTS*, de Bryan Singer (1994), Verbal (Kevin Spacey) va teixint la seva confessió a comissaria amb materials de tota mena que recull del seu camp visual, un relat fals dels fets que es volen aclarir i que presumptament ha observat des d'un amagatall. El resultat s'adapta a allò que l'inspector que l'interroga (Chazz Palminteri) espera rebre i que és la clau que fa creïble la seva versió. Però no sols per part de l'inspector, àvid per sentir un determinat relat, sinó també per part del públic, que era col·locat davant una intriga policíaca i que aguardava un culpable; no *el* culpable, sinó *un* culpable. A fer notar que aquesta estratègia narrativa, consistent en fer-li creure a l'espectador una versió enganyosa, però satisfactòria, dels esdeveniments, ha acabat resultant recurrent en produccions recents: *AFFLICTION*, de Paul Schrader (1997); *THE SIXTH SENSE*, de M. Night Shyamalan (1999), o *VIDOCQ*, de Pitof (2001). Totes aquestes pel·lícules plantegen un mateix dubte: se li pot fer alguna concessió a l'ambigüitat en el relat d'allò vist?

Estem del tot segurs de la fiabilitat del narrador, fins i tot quan aquest ens parla des de l'autoritat del científic social o del creador cinematogràfic? Té el narrador dret a oferir-nos pistes falses sobre el sentit del que ens explica, a fi i efecte de fer-nos arribar a conclusions allunyades de la realitat, presentada amb una congruència que en si no poseeix, però que nosaltres necessitem veure plasmada? Una altra pel·lícula ens anticipa què passa quan aquell que *ha vist* gosa narrar un episodi que la comunitat consensua que no pot haver succeït. Parlem de *BLOW UP*, de Michelangelo Antonioni (1966), en què un fotògraf que ha estat testimoni d'un assassinat no és capaç de convèncer ningú d'allò que han contemplat els seus ulls. La seqüència que clou el film, amb els mims que juguen al tennis i que obliguen el protagonista a recollir i retornar una pilota invisible, implica la rendició del protagonista a

l'evidència que sols és cert allò que la comunitat institucionalitza com a cert. El so de la inexistent pilota, al moment final, adverteix que el públic és també còmplice d'aquest principi que estableix que la veritat sols pot ser entesa com una forma col·lectiva d'error. I, per acabar, dos exemples propers d'un tipus de documental en què la ficció ocupa un paper important: *EL SOL DEL MEMBRILLO*, de Víctor Erice (1992) i *EN CONSTRUCCIÓN*, de José Luis Guerin (2000) i que evoquen una fórmula d'hibridació que les "ficcions etnogràfiques" de Jean Rouch —*JAGUAR, PETIT À PETIT, MOI, UN NOIR, LA PYRAMIDE HUMAINE*— ja havien assajat. L'assumpte dels dos films és en realitat un altre que el que postulen. *EL SOL DEL MEMBRILLO* sembla una pel·lícula sobre la pintura d'Antonio López, d'igual manera que *EN CONSTRUCCIÓN* tracta de l'aixecament d'un bloc d'habitatges al bell mig del Raval de Barcelona. Aquests afers estètics o sociològics són, de fet, una petita enganyifa que amaga un raonament d'allò més profund sobre la manera com el cinema és un dels pocs instruments humans d'enregistrament i descripció que pot assumir el que altres formes de captació de la realitat no poden ni percebre ni transmetre: el pas inexorable del temps, l'energia humana desplegant-se a l'espai, la versatilitat expressiva dels cos-

sos, la pluralitat de les perspectives, la irrepitibilitat del que passa i no tornarà a passar mai més... El cinema insinua, a través d'aquests dos bellíssims films, la seva disponibilitat no com a mer suport, sinó com autèntic model de percepció de la realitat per l'antropologia. Però per una antropologia que intentés escapar de les servituds del relat; que —parafraçant Leroi-Gourhan, genial etnòleg, prehistoriador i gens casualment cineasta— atengués més el gest que la paraula; que fos capaç de callar per retornar-li la veu als fets; que apreciés el valor d'allò que es mou, que s'agita, que es nega a cristal·litzar, que no té ni final ni finalitat; que es refiés més de les imatges que dels imaginaris; que entengués que el seu objecte principal no poden ser els discursos, sinó el que hi ha abans, després, sota i sobre dels discursos i els traspassa: l'acció.

Manuel Delgado

#### BIBLIOGRAFIA:

- *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir.* París: Payot-Lausanne, 1995.
- Ardévol, Elisenda i Pérez Tolón, Luis, ed. *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico.* Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.
- Bueno, Gustavo. *Nosotros y ellos.* Oviedo: Pentalfa, 1990.
- Cardín, Alberto. "El efecto Rashomon en etnología". *Tientos etnológicos.* Gijón: Júcar, 1988, p. 3-8.
- De France, Claudine. *Cinéma et anthropologie.* París: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1989.
- Grau, Jordi. *Antropología visual.* Barcelona: Bellaterra, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *La mirada distante.* Barcelona: Argos-Vergara, 1984.
- Harris, Marvin. *El materialismo cultural.* Madrid: Alianza, 1987.
- "History and Significance of the emic/etic distinction", *Annual Review of Anthropology*, num. 5 (1976), p. 329-350.
- Pike, Kenneth L. "Puntos de vista éticos y émicos para la descripción de la conducta". A.G. Smith, ed., *Comunicación y cultura. 1. La teoría de la comunicación humana.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1984, p. 233-248.

En construcción de José Luis Guerin

