

La etnografía como ventana indiscreta

El problema de la mirada en antropología y en el cine de ficción

Manuel Delgado

Universitat de Barcelona

1. La antropología en el cine.

Me corresponde agradecer el honor que se me concede de pronunciar la prestigiosa conferencia Malinowski con la que mis colegas de la Universidad de la Laguna inauguran su curso académico, y también al Museo de Historia y de Antropología de Tenerife acogerme esta tarde. El compromiso solo puedo resolverlo procurando estar a la altura del encargo y para ello he pensado que podría serlo algo que tiene que ver profundamente conmigo y con mi vida como persona y como antropólogo, que es la relación entre cine y antropología. Empezaré con una noticia biográfica y una anécdota.

La premisa personal que hace de esta ocasión un motivo de satisfacción especial y de índole personal es la manera que tuve de experimentar la vocación como antropólogo y llegar a desarrollarla profesionalmente. Fue el cine lo que me llevó a nuestra disciplina y fue como miembro de aquella especie de cofradía –masonería la llama el protagonista de DREAMERS, de Bernardo Bertolucci (2003)– que fue la cinefilia de principios de los años 70, que nos llevaba a algunos a pasarnos horas viendo –mirando– películas clásicas en la Filmoteca o en programas geniales de la televisión de la época, como Cine-Club o Filmoteca TV. Curioso era que, militantes todos de extrema izquierda trotskista o maoísta que éramos, desarrolláramos aquella extraña adhesión —por no decir adicción— a

las películas de la gran época de Hollywood. Hacíamos nuestra la afirmación de un comunista como nosotros a propósito de cuáles eran los tres directores de cine más importantes de la historia: John Ford, John Ford y John Ford.

Fue esa misma pasión por el cine la que me hizo abandonar la licenciatura de Historia del Arte que había obtenido para cursar un tercer ciclo en Antropología. Primero, por el descubrimiento del cine soviético mudo, sobre todo de Dziga Vertov. Y luego porque maestros como Pere Salabert –recuerdo aquella clase que le escuché sobre Quesalid, el personaje de “El hechicero y su magia” de Lévi-Strauss– me hicieron ver cómo el mecanismo intelectual que animaba la fascinación humana por las historias basadas en imágenes en movimiento era el mismo que la Antropología descubría en formas de éxtasis fundadas en el desplazamiento místico, como el chamanismo. Esto, junto que la historia de las vanguardias artísticas me había informado del tránsito que los surrealistas habían experimentado hacia la etnología, lógico dado que compartían idénticos principios: el de que el más allá está aquí y que hay otros mundos, pero están en este.

Y la anécdota es la que me lleva a la preparación del IX Congreso de la FAAEE en Barcelona en septiembre de 2001, hace más de veinte años. Como secretario del acontecimiento pensé en que era una buena idea acordar con la Filmoteca Nacional de Catalunya un ciclo que lo acompañara ilustrando para el público profano en qué consistía nuestra tarea científica. Entonces se me ocurrió la idea inicial de conformar el ciclo con filmes protagonizados por antropólogos o antropólogas. Hicimos el recuento y el balance fue desalentador. Con alguna excepción a la que ahora me referiré, la gran mayoría de las películas con las que contábamos era de risa o de miedo.

Había excepciones, como aquellas películas que permitían reflexionar sobre las concomitancias morales del oficio de etnógrafo, como es el caso de dos producciones quizás no por azar austra-

lianas: THE PLUMBER, de Peter Weir (“El visitante”, 1977) e IN A SAVAGE LAND, de Bill Benet (“En una tierra salvaje”, 1999). Poca cosa más, aparte de algún personaje de películas de acción o de comedias dramáticas – THE RED SEA DIVING RESORT (“Rescate en el Mar Rojo”, 2019), BLUE JASMINE (2013). Esa incorporación de científicos/as culturales a las películas de aventuras puede arrastrar la sobreposición que la Academia en Estados Unidos ha establecido entre arqueología y antropología, de la que Indiana Jones –el personaje de Spielberg inspirado en

–, sobre todo –y esto debería hacernos pensar sobre la imagen que los profesionales de la antropología arrastran, asociada con el malentendido o con la vulneración de fronteras entre lo concebible y lo inconcebible– los etnólogos Y etnólogas han figurado como desencadenadores de situaciones ridículas. Me vienen a la cabeza la antropóloga ninfómana (Ann Miller) de ON THE TOWN (“Un día en Nueva York”, Gene Kelly y Stanley Donen, 1949); el profesor de antropología (Robert Cunnings) que hace su trabajo de campo sobre las costumbres sexuales de jóvenes bañistas del Sur de California en BEACH PARTY (“Escándalo en la playa”, William Asher, 1963); el Sylvanus G. Morley– sería el exponente más conocido, pero con otros ejemplos, como la arqueóloga-antropóloga protagonista (Barbara Hershey) de LOST OF DOGMEN (“Los últimos guerreros”, Tab Murphy, 1995).

–, sobre todo –y esto debería hacernos pensar sobre la imagen que los profesionales de la antropología arrastran, asociada con el malentendido o con la vulneración de fronteras entre lo concebible y lo inconcebible– los etnólogos Y etnólogas han figurado como desencadenadores de situaciones ridículas. Me vienen a la cabeza la antropóloga ninfómana (Ann Miller) de ON THE TOWN (“Un día en Nueva York”, Gene Kelly y Stanley Donen, 1949); el profesor de antropología (Robert Cunnings) que hace su trabajo de campo sobre las costumbres sexuales de jóvenes bañistas del Sur de California en BEACH PARTY (“Escándalo en la playa”, William Asher, 1963); el antropólogo impostor (Robert Dreyfuss) que se ha inventado la tribu de Nueva Guinea para cuyo estudio ha obtenido financiación en

KRIPPENDOR'S TRIBE ("La tribu de los Krippendor", Tom Holland, 1998): la doctoranda que hace investigación encubierta sobre la clase alta de Manhattan (Scarlett Johansson) en THE NANNY DIARIES ("Diarios de una niñera", Robert Pulcini, 2007). Otra variable es la de la investigación antropológica como despectiva en relación a la costumbres de los "primitivos". Pienso en la antropóloga gringa que llega a un poblado chamula para escribir una tesis cuyo título es La vida salvaje de los indios mexicanos, en "Nuestra señora", el tercer episodio de RAÍCES, de Benito Alazraki (1954).

Scarlett Johansson, los indios Ishkanani FIERCE PEOPLE ("Gente corriente", Griffin Dunne, BLUE JASMINE, etc.). O involucrados en el contrabandismo de productos culturales inquietantes o terroríficas. Algunos ejemplos, THE BELIEVERS ("Los creyentes", John Schlesinger, 1987); CANDYMAN (Bernard Rose, 1991); SPECIES ("Especie mortal", Roger Donaldson, 1995); RELIC (Natalie Erika Jones, 2020); URBAN LEGEND (Jamie Blanks, 1998); MIDSOMMAR (Arl Aster, 2019), BLOOD MONKEY ("El eslabón sangriento", Robert Young, 2007), sin olvidar, cómo no, CANNIBAL HOLOCAUST ("Holocausto caníbal", Ruggero Deodato, 1989).

Habría diferentes opciones que nos hubieran permitido ilustrar, con motivo de la reunión trienal de antropólogos del Estado español, cómo el cine y la etnología tienen una historia de contrabandos y préstamos en ambas direcciones. Una alternativa habría sido abundar en la dimensión más explícita del vínculo entre la creación cinematográfica y la labor de los antropólogos, remitiendo al uso por estos últimos del soporte de películas para explicar las sociedades. Serían ejemplo cualquiera de los grandes clásicos del cine etnográfico: NANOOK, de Robert Flaherty; THE CITY, de Willard Van Dyke y Ralph Steiner; THE HUNTERS, de John Marshall, o la serie NAVAJO FILM THEMSELVES, de Sol Worth y John Adair, materiales que recuerdo haber visto de joven en la Filmoteca de Barcelona en el ciclo Antología del cine antropológico, coordinado por Émile de Brigard, en 1977.

En esa misma línea se ofrecían otras posibilidades. Por ejemplo, la de mostrar versiones cinematográficas de libros de antropología, como THE CHILDREN OF SÁNCHEZ (“Los hijos de Sánchez”, de Hall Bartlett, 1978), basado en el libro homónimo de Oscar Lewis, o LE CHEVAL DE ORGUEIL (“El caballo del orgullo”, 1980), en el que Claude Chabrol se inspiró en la obra del mismo título de Pierre Naquez-Hélias. O quizá poner de manifiesto qué ocurre cuando antropólogos se convierten en directores de cine profesionales, como es el caso del japonés Shoei Imamura (NARAYAMA BUSHI-KO, EIJANAICA, UNAGI, La Anguila) o de la india Mira Nair (SALAAM BOMBAY, MISSISSIPPI MASALA, THE PEREZ FAMILY). Incluso hubiéramos podido repasar todas aquellas películas en las que aparecían antropólogos, algunas veces como personajes críticos, como WO DIE GRUNEN AMEISEN TRAUMEN (“Donde sueñan las verdes hormigas”, Werner Herzog, 1984), o en MOUNTAINS OF THE MOON (“Las montañas de la Luna”, Bob Rafelson, 1989), sobre parte de la vida de Richard F. Burton, que a efectos de mi argumentación consideraré como un antropólogo.

Lo que descartábamos era películas que ilustraran problemáticas propias de la disciplina, porque todas podrían serlo. En el VI Congreso Internacional AIBR de 2020 presentamos un doble panel sobre esta evidencia, al que titulamos Cine y antropología. Las películas de ficción como fuente de información y reflexión antropológicas. Nuestro argumento era que para la antropología no existe cine documental, porque todas las películas son documentales, esto es todas –incluidas las de ficción– ilustran un aspecto u otro de la vida social. Es más, todas podrían considerarse como modelos etnográficos cualificados y se analizadas como tales.

Frente a todas estas posibilidades, todas ellas pertinentes y que no hubieran requerido ninguna explicación suplementaria, se brindaba otra mucho más comprometida conceptualmente y que sí pedía una justificación, pues comprometía una dimensión mucho más profunda del nexo entre cine y antropología. Se trataba en este caso de trasladar el eje argumental del ciclo de las intersecciones

entre cine y antropología al de los paralelismos. Es decir, en lugar de hablar de cine antropológico, de antropólogos cineastas o de cineastas inspirados por antropólogos, hacerlo sobre cómo ciertas películas han planteado, sin darse cuenta, problemas éticos y formales que son, en esencia, los mismos que el etnólogo todavía cuando se plantea la validez, la legitimidad e incluso la posibilidad misma de su trabajo.

La cuestión en este caso era mostrar cómo determinados filmes han asumido cómo su asunto central el de las implicaciones morales de la mirada humana sobre la realidad –y en especial sobre la de los propios humanos– y sobre la propia viabilidad del testimonio personal a la hora de agotar o simplemente transmitir de forma fidedigna lo visto. En otras palabras, hay películas que hablan sobre la relación siempre difícil, a menudo polémica, a veces inútil, entre quien mira y lo mirado, determinada en última instancia por la intuición que, como dice aquel personaje de *THE MAN WHO WASN'T THERE*

(“El hombre que no sabía nada”, 2001), la película de los hermanos Coen, «cuanto más miremos, menos vemos».

2. El efecto Rashomon en antropología

En relación con todas estas cuestiones que preocupan a la antropología y que tienen una dimensión al mismo tiempo epistemológica y deontológica, tenemos una serie de películas que vienen a ilustrarlo de forma inmejorable. Se trataba de filmes que, como decía, plantean las implicaciones del mirar, del ver y de explicarle a otros que no estaban lo que se ha visto o se cree haber visto, así como la forma en que los receptores del testimonio brindado evalúan lo que están viendo como creíble y aceptable, o no.

La primera mención la merece sin duda *RASHOMON*, de Akira Kurosawa, un mítico filme –premio en Cannes en 1950– que le sirvió a Marvin Harris y Claude Lévi-Strauss para polemizar sobre lo que

los antropólogos designamos como la dimensión etic y la dimensión emic de la realidad que estudiamos. Como sabéis, las proposiciones emicas se refieren a distinciones y contrastes que los propios actores sociales consideran significativos, reales, verdaderos o de una forma u otra apropiados. Una proposición emic puede ser falsada si se puede demostrar que contradice el cálculo cognitivo por medio del cual los informantes juzgan que las entidades son similares o diferentes, reales o irreales, con o sin sentido. Por el contrario, las proposiciones etic dependen de postulados considerados adecuados no por la comunidad de los observados, sino por la comunidad de los observadores científicos, en este caso los antropólogos. Las proposiciones etic no pueden ser falsadas debido a que no se adecuen a las ideas de los actores en torno a lo significativo, real, con sentido o adecuado y quedan verificadas cuando varios observadores científicos independientes, usando operaciones similares, se ponen de acuerdo en que un evento ha tenido lugar, por mucho que puedan diferir en su interpretación.

El argumento de RASHOMON, basado en una novela de Ryunosuko Akutagawa, es una dramatización de este asunto. La película conoció una versión en forma de western de la mano de Martin Ritt (THE OUTRAGE, "El zurdo", 1964) y una cierta relectura en ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO, de Ettore Scola (1995), y Fernando Fernán Gómez le rindió homenaje en una inolvidable escena de LA VIDA ALREDEDOR (1959). Narra la historia de un crimen, cometido en medio de un bosque, sometido a juicio. A la vista acuden como testigos el acusado, la esposa que acompañaba a la víctima y al propio asesinato, que se comunica con el tribunal a través de una chamana. Además, nos enteramos de que otro personaje –un vagabundo que pasaba por el lugar– observó los hechos sin ser advertido. Cada uno de ellos ofrece su punto de vista, adecuado a la personalidad y al rol dramático que le es atribuido. La cuestión se plantea a la hora de decidir cuál de las versiones planteadas, incompatibles entre sí, es cierta y cuáles no.

Trasladando a esta historia la discusión teórica en antropología tendríamos que primar la dimensión etic del evento implicaría aceptar que la única versión correcta de las disponibles sería la que coincidiera con la de un observador especializado que estuviera en condiciones de apreciar objetivamente la situación, someterla a los parámetros analíticos de su disciplina y contrastar sus impresiones con otros colegas que hubieran podido acceder a la misma información. En la película de Kurosawa, ese papel correspondería al juez, que no nos es mostrado en ningún momento, o al espectador, al que se le atribuye la capacidad de evaluar la verdad de cada una de las versiones. Desde esta óptica, de todas las versiones con las que se cuenta, sólo podría ser cierta, a lo sumo, una de ellas, pues las explicaciones recibidas de los involucrados directamente en los hechos no son en sí ninguna explicación, sino parte de esos mismos hechos que debe ser explicada. Hacer hincapié en la dimensión emic implica, en cambio, asumir que pueden ser ciertas varias o la totalidad de las versiones vertidas, en la medida en que todas ellas resultan significativas e informan de una visión del mundo que es fuente que determina la verdad o falsedad de una proposición. Todas las versiones son, en este sentido y por definición, siempre ciertas, aunque sea porque los relatores las consideran como tales o, al menos –en caso de que se trate de mentiras deliberadas– como pertinentes.

3. “Dime que has visto y lo que crees que significa”

Siguiendo en esta misma línea de reflexión, una selección de películas sobre la mirada no podría prescindir de REAR WINDOW (“La ventana indiscreta”), la obra maestra que Alfred Hitchcock dirigió en 1954. El filme plantea una serie de cuestiones que podrían aplicarse a la tarea en última instancia de voyeur que desarrolla el etnógrafo sobre el terreno. Como Jeff (James Steward) de la película, el antropólogo es víctima de una especie de obsesión consistente en pasar el tiempo mirando lo que hacen los demás. No nos equivocáramos si dijéramos que hay algo en el antropólogo de entrometido profesional, condenado a fijarse en los acontecimientos

que ocurren a su alrededor, sobre todo cuando cree reconocer en ellos una virtud especial como continentes de información privilegiada sobre sus protagonistas o la vida social en general, un poco a la forma en que le pasa a fotógrafo que encarna Joe Pesci en THE PUBLIC EYE ("El ojo público", Howard Franklin, 1992).

Pero esto no es todo. El problema radica en que el antropólogo no sólo es víctima del vicio de mirar, sino que se empeña, de forma no menos patológica, en encontrarle sentido a lo que observa. Como el Ray Milland de THE MAN WITH X-RAY EYES ("El hombre con rayos X en los ojos", 1964) de Roger Corman, el etnólogo quiere saber lo que esconde la tranquilidad de las evidencias, cuál es la estructura implícita que organiza los hechos. Por eso la posición y el ánimo del etnógrafo es aún más parecida a la del protagonista de REAR WINDOW. Jeff es –recuérdemelo– un reportero que vive en Greenwich Village y que se está recuperando de un accidente que le ha dejado incapacidad una temporada. Para matar el rato se entretiene siguiendo la actividad de sus vecinos, tal y como le llega a través de las ventanas abiertas de un patio interior. Pero ¿qué es al fin y al cabo lo que le es dado ver? Lo que recoge su mirada no son realidades terminadas, sino flases, fogonazos desconectados cuyo conjunto carece absolutamente de coherencia y de lógica: expresiones amorosas de una pareja, actividad creativa de un compositor, mimos de una mujer solitaria a su perrito, un matrimonio que discute...

Se ha escrito que Jeff es una especie de encarnación sintética del espectador de cine. Como en un momento dado de la película dice Thelma Ritter, la enfermera de Jeffries, «nos hemos convertido en una raza de cotillas». Por estos chismes que son los asistentes a la proyección de películas –o los lectores de literatura antropológica– no esperan sólo ver saciada su curiosidad por la vida ajena, sino que esperan que el relato que reciben sea por encima de todo congruente, dotado y distribuidor de significado. El público que debe recibir la información dramática de la que es portador el filme o el relato etnográfico espera no una historia interesante, sino una

historia organizada en la que los actores hagan cosas coherentes, por terribles o extrañas que puedan resultar.

Los guiones de las películas tienen, en efecto, una virtud que poseen dos Harrys cinematográficos –el Humphrey Bogart de *THE BAREFFOT CONTESSA* (“La condesa descalza”, Joseph L. Mankiewicz, 1954) y el Woody Allen de *DESCONSTRUCTING HARRY* (“Desmontando a Harry”, 1998) notar que la realidad vivida no solía ostentar y cuya expectativa no puede verse decepcionada: los guiones –y las monografías etnográficas, añadimos– tienen sentido; la vida, no. Lo que Jeff quiere no es saber qué hacen sus vecinos. Lo que busca es que lo que está contemplando pueda configurar, por encima de su fragmentación y su inconsistencia, algo similar a una historia que pueda ser contada y eventualmente, como ocurre en la película de Hitchcock, denunciada. Al antropólogo que regresa después de haber hecho su búsqueda se le formula la misma pregunta que Grace Kelly le hace a James Steward, su novio en *REAR WINDOW*: «Dime qué has visto y lo que crees que significa».

Cabe preguntarse, a otro nivel, si sería posible una mirada que se ejerciera desde fuera del discurso, ejecutada por alguien cuya tarea pudiera ser sólo la de mirar y constatar, sin ideología, sin prejuicios, sin otra intención que no fuera la de desvelar la cara opaca de los hechos. La respuesta, relativa indirectamente a la viabilidad de la antropología como ciencia social positiva, aparece sugerida en varias películas de Wim Wenders.

En *ALICE IN DEN STÄDTEN* (“Alicia en las ciudades”, 1974), su protagonista hace fotografías con una Polaroid que sistemáticamente salen en blanco. En el homenaje a Yasujiro Ozu, *TOKYO GA* (1985), la cámara subjetiva del director muestra el momento en que esta aparta la mirada de *ON GOLDEN POND* (“En el estanque dorado”, Mark Robson), que están proyectando en el avión y mira por la ventanilla. Su voz en off se pregunta si sería posible “mostrar sin tener que demostrar nada”. Homenaje al kino-pravda, el cine-ojo, de Dziga Vertov, que pretendía haber alcanzado –como el resto de las sinfonías urbanas– ese objetivo. La referencia al director soviético

es clara en LISBOA STORY (1995), que también habla de la imposibilidad de ver en serio lo que se mira, la resistencia fatal de los sucesos a ser percibidos tal y como suceden, el director de cine que es buscado a lo largo del relato parece haber encontrado la solución: rodar de espaldas, es decir grabar la realidad sin mirarla –como hace el director ciego de HOLLYWOOD ENDING (“Un final made in Holywood”, Woody Allen, 2002)– y guardando las imágenes obtenidas, sin haberlas visionado antes, para que generaciones posteriores pudieran verlas libres de los prejuicios de su autor.

Por último, HIMMEL UBER BERLIN (“Cielo sobre Berlín”, 1987). En la película, Bruno Ganz hace de un ángel cuya misión es observar y escuchar sin experimentar, convertirse, como él mismo confiesa en una famosa escena, “solo espíritu”, al que le es negado el derecho a involucrarse, sentir, incluso algo tan indispensable como mentir. El protagonista resuelve el dilema convirtiéndose en mortal y renunciando a su sublime misión de testimoniar la multiplicidad de vidas humanas que se convierten de repente transparentes ante su mirada. No es muy diferente de lo que se plantean aquellos antropólogos que, sin renegar del todo de su saber, se han hecho preguntas sobre la factibilidad de llevar a cabo su oficio de presuntos naturalistas de la sociedad humana, observadores que sólo simuladamente participan en la realidad que miran y que creen y quieren hacer creer que han mantenido con los hechos una distancia mínima de seguridad, garantía de la objetividad que pretenden ostentar.

4. La mirada homicida

Este tema conecta con otro que viene representado por LE REGARD DE ULYSSES (“La mirada de Ulises”, Theo Angelopoulos, 1995). Se trata ahora de reflexionar a propósito de hasta qué punto la mirada ensucia lo que mira, obstaculiza su percepción, en la medida en que lo preconcebido –en el caso de la antropología, la tiranía de la teoría y los imperativos del “buen método”– acaba convirtiendo lo que vemos en algo que no es lo que hemos visto, sino su distorsión

o parodia, una pseudorealidad que se pliega amable y dócil a una lógica que está en la mirada, pero que las cosas miradas ignoran. ¿Es posible esa mirada pura que desesperadamente quiere reencontrar a Harvey Keitel en la película de Angelopoulos y que no está seguro de haber encontrado al final de su viaje iniciático?

El filme de Angelopoulos es un homenaje casi explícito a LE MÉPRIS (“El desprecio”, Jean-Luc Godard, 1963). La película está salpicada de reflexiones acerca de la posibilidad de mirar la realidad sin el filtro de nuestros prejuicios ideológicos o simplemente estéticos. En determinado momento, Fritz Lang, que está rodando una versión cinematográfica de La Iliada de Homero, recuerda que para los griegos no existía diferencia entre mirada e interpretación. Estaban convencidos de que los seres humanos veían la realidad tal y como era, directamente. La secuencia final muestra a Michel Piccoli yendo a despedirse del director alemán, que está rodando el momento en que Ulises lanza su primera mirada a Ítaca, a la que regresa después de su viaje. En el momento final, escuchamos una voz que da instrucciones: “Silencio... Travelling”. Vemos a la cámara desplazándose para hacer la toma, pero también al actor que encarna el héroe homérico. Es él quien ejecuta el travelling. Ulises y su mirada son la cámara humana que contempla algo por primera vez.

El tema de estas películas es la relación trágica entre la mirada y la cosa mirada, que no es diferente que existe entre la observación disciplinaria del antropólogo y su objeto de conocimiento. ¿Cómo eran las cosas antes de ser miradas por los humanos, por mucho que éstos creyeran disponer de las herramientas para su desentrañamiento? ¿Y si fuera cierta la insinuación de que estas películas dejan caer que toda mirada destruye, aniquila lo que mira? ¿Sería posible una mirada que no asesinara sistemáticamente su objeto, que le permitiera sobrevivir? Al margen de este ciclo, hay dos películas que expresan de forma inmejorable esta escalofriante intuición que el enfoque –de la cámara del cineasta o de la búsqueda del antropólogo– acaba absorbiendo de forma irrevocable

y fatal lo que enfoca. Una de ellas es la estupenda PEEPING TOM (“El fotógrafo del pánico”, Michael Powell, 1960). La otra es una de las más insólitas e intranquilizantes historias que ha sabido narrar el cine español: ARREBATO, dirigida en 1980 por Iván Zulueta. Retoma esta última, por cierto, de un mito clásico, el de la Medusa, esa hermana Gorgona cuya mirada era insoportable y asesinaba a quien la enfrentase. Un asunto que ha ilustrado dos películas recientes: BIRD BOX (Susanne Bier, 2018), y NOP! (Jordan Peele, 2022).

Como se ve, la cuestión es siempre la misma: ¿estamos en condiciones de saber algo de las cosas que miramos? ¿Estamos seguros de que las vemos tal y como son, tal y como acontecerían si nosotros no estuviéramos allí? Y si es tan difícil garantizar la certidumbre de la observación, no será tanto porque no podemos o no sabemos acceder a lo real, sino porque sospechamos que lo que contemplaríamos sin el telón de nuestros propios discursos y la violencia que ejercen sobre los hechos no ¿nos gustaría nada? Y si el relato cinematográfico o antropológico, a pesar de su presunción de fidelidad a las cosas que en apariencia simplemente nos muestran, no fuera sino una forma no de acceder a la realidad, sino justamente el único recurso que tenemos para escabullirnos de ella, de mantenerla a raya ¿Está en condiciones el cineasta o el antropólogo de ver algo que no fuera lo que quería ver o de contarle a otro algo que lo que esperaba oír? ¿Lo que se describe debe ser a la fuerza verdadero o debe limitarse a resultar verosímil?

En el filme de Roman Polanski DEATH ANT THE MAIDEN (“La muerte y la doncella”, 1984), Sigourney Weaver encarna a una mujer que ha sido violada y torturada a lo largo de una detención por motivos políticos. Por casualidad, recaba en su casa un personaje (Ben Kingsley) en el que ella cree reconocer a su ultrajador. Llena de odio, intenta obligarle a que confiese, algo a lo que el acusado se niega. Finalmente, al borde de un precipicio al que la protagonista está a punto de lanzar al sospechoso, tras ejecutarlo de un disparo, el presunto torturador empieza a narrar punto por punto

en que consistían las vejaciones a las que había sometida y de las que ella sólo tenía una incompleta composición, porque había estado en todo momento con los ojos vendados. Oída la versión del culpable, mucho más rica en detalles que su propia memoria de los hechos, la mujer desata a aquel hombre al que estaba dispuesta a hacer pagar su crimen y le deja marchar. Como todo policía o juez, ella no quería ni esperaba la verdad, sino una confesión que confirmara lo que de alguna forma ya sabía.

5. Por una ciencia de la acción humana

¿Hasta qué punto está el espectador cinematográfico o el evaluador de informes etnográficos en condiciones de aceptar versiones autorizadas de los hechos que no digan lo que estaba predispuesto a escuchar? El asunto aparece muy bien planteado en otras películas que también podrían formar parte de este ciclo y cuyo tema es el de la credulidad de quien recibe la historia y hasta dónde éste acaba aceptando lo que se le cuenta de forma acrítica, a partir de la habilidad del narrador a la hora de someter su relato a las expectativas del oyente. El precedente de las versiones cinematográficas de este asunto –como sabemos lo que creemos saber y hasta qué punto estamos en serio interesados en averiguarlo– sería SUSPICION (“Sospecha”, 1941), de Alfred Hitchcock, donde el forzado final feliz viene dado porque el público acepta la versión autoexculpatoria de un personaje (Cary Grant) del que su actuación anterior –toda ella llena de mentiras comprobadas– nunca permitiría deducir su franqueza.

En esa misma dirección, en THE USUAL SUSPECTS (“Sospechosos habituales”, Bryan Singer, 1994), Verbal (Kevin Spacey) va tejiendo en su confesión a comisaría con materiales de todo tipo que recoge de su campo visual, un relato falso de los hechos que se quieren aclarar y que presuntamente ha observado desde un escondite. El resultado se adapta a lo que el inspector que le interroga (Chaz Palminteri) espera recibir y qué es la clave que hace creíble su versión. Pero no sólo por parte del inspector, ávido por oír un de-

terminado relato, sino también por parte del público, que era colocado ante una intriga policial y que aguardaba a un culpable; no el culpable, sino un culpable. A notar que esta estrategia narrativa, consistente en hacerle creer al espectador una versión engañosa, pero satisfactoria, de los acontecimientos, ha acabado resultando recurrente en producciones como AFFLICTION, de Paul Schroeder (1997); THE SIXTH SIN ("El sexto sentido", M. Night Shyamalan, 1999), o VIDOCQ (Pitof, 2001).

Todas estas películas plantean una misma duda: ¿se le puede hacer alguna concesión a la ambigüedad en el relato de lo visto? ¿Estamos del todo seguros de la fiabilidad del narrador, incluso cuando éste nos habla desde la autoridad del científico social o del creador cinematográfico? ¿Tiene el narrador derecho a ofrecernos pistas falsas sobre el sentido de lo que nos explica, a fin de hacer-nos llegar a conclusiones alejadas de la realidad, presentada con una congruencia que en sí no posee, pero que nosotros necesitamos ver plasmada?

Otra película nos anticipa qué ocurre cuando aquel que ha visto narra un episodio que la comunidad consensua que puede haber sucedido. Hablamos de BLOW UP, de Michelangelo Antonioni (1966), en que un fotógrafo que ha sido testigo de un asesinato no es capaz de convencer a nadie de lo que han contemplado sus ojos. La secuencia que cierra el filme, con los mimos que juegan al tenis y que obligan al protagonista a recoger y devolver un balón invisible, implica la rendición del protagonista a la evidencia de que sólo es cierto lo que la comunidad institucionaliza como cierto. El sonido de la inexistente pelota, en el momento final, advierte que el público es también cómplice de este principio que establece que la verdad sólo puede ser entendida como una forma colectiva de error.

Y, por último, dos ejemplos cercanos de un tipo de documental en el que la ficción desempeña un papel importante: EL SOL DEL MEMBRILLO, de Victor Érice (1992) y EN CONSTRUCCIÓN, de José Luis Guerín (2000) y que evocan una fórmula de hibridación que las

“ficciones etnográficas” de Jean Rouch –JAGUAR; PÉTIT À PÉTIT; MOI, UN NOIR; LA PYRAMIDE HUMAINE– ya habían ensayado. El asunto de ambos filmes es en realidad otro que el que postulan. EL SOL DEL MEMBRILLO es una de las expresiones del interés de Érice por la mirada que ya vimos en su episodio de LOS DESAFIOS (1967), EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973) o, ahora mismo, en CERRAR LOS OJOS (2023). EL SOL DEL MEMBRILLO parece una película sobre la pintura de Antonio López, de igual modo que EN CONSTRUCCIÓN trata del levantamiento de un bloque de viviendas en medio del Raval de Barcelona. Estos asuntos estéticos o socio-lógicos son, de hecho, un pequeño engaño que esconde un razonamiento de lo más profundo sobre la forma en que el cine es uno de los pocos instrumentos humanos de grabación y descripción que puede asumir lo que otras formas de captación de la realidad no pueden ni percibir ni transmitir: el paso inexorable del tiempo, la energía humana desplegándose en el espacio, la versatilidad expresiva de los cuerpos, la pluralidad de las perspectivas, lo irrepetible de lo que ocurre y no volverá a ocurrir nunca más.

El cine insinúa su disponibilidad no como mero apoyo, sino como auténtico modelo de percepción de la realidad por la antropología. Pero por una antropología que intentara escapar de las servidumbres del relato; que –parafraseando a Leroi-Gourhan, genial etnólogo, prehistoriador y nada casualmente cineasta– atendiera más el gesto que la palabra; que fuese capaz de callar para devolverle la voz a los hechos; que apreciara el valor de lo que se mueve, que se agita, que se niega a cristalizar, que no tiene ni final ni finalidad; que se fiara más de las imágenes que de los imaginarios; que entendiera que su objeto principal no pueden ser los discursos, sino el que hay antes, después, debajo y encima de los discursos y los traspasa: la vida en acción.