



XIII. ANTROPOLOGÍA VISUAL¹

 e ha propuesto muy pronto el valor de la fotografía y, todavía más, del cine para la Etnografía. «La cámara no sabe mentir» se decía. Luego se ha reconocido que sí, que sabe mentir, pero por omisión más bien que por comisión. Por otro lado, la cámara no sabe inventar nada. El testimonio filmado vale para los actos más que para las relaciones sociales o los sentimientos. Por esto es difícil concebir cómo se puede utilizar la cámara para el tema del parentesco, mientras que para los ritos puede aportar una precisión y una riqueza de datos que sería imposible igualar por medio de una descripción escrita.

Planteando así el problema de la antropología visual, conviene empezar por examinar su base en la percepción. Se entera uno de dos maneras: por los ojos y también por los oídos, es decir, por las palabras. De la percepción visual se puede afirmar que es directa, mientras que la comunicación verbal es indirecta en el sentido de que pasa por medio de un código que es la lengua, conocida, necesariamente, por los dos interlocutores. Se ve lo que se ve pero se cuenta lo que hubiera sido visto por otro: el que habrá utilizado sus ojos, el etnógrafo o su informante.

¹ Nota del Editor: *Primera Muestra Internacional de Cine Etnológico de América y Andalucía* donde fue publicado el artículo que aquí reproducimos.

Sabemos, después de leer los trabajos de Bartlett de principios de siglo sobre la percepción, que ésta comporta un proceso de selección que se efectúa según los conceptos de la cultura del que percibe. La observación antes de ser formulada intelectualmente tiene que ser comprendida, es decir, tiene que pasar por el cedazo cultural del observador. La cámara permite sustituir una realidad visual directa a las palabras dichas o escritas por el informante. Será la observación del cineasta hasta cierto punto, puesto que es el que escoge lo que se filma, pero la riqueza de observación es tanto más grande cuanto que el visualizador de la película puede muy bien percibir cosas que han escapado al cineasta. Lo que se ve en la pantalla es una totalidad visual; es imposible devolver esta totalidad en una descripción escrita.

Resulta que mientras que la observación directa, por los ojos, emplea las tres dimensiones, más el tiempo, la comunicación por palabras, ya sean dichas o escritas, no emplea más que una sola que es el tiempo. Que procede la escritura de derecha a izquierda o en el sentido contrario, o de arriba hacia abajo, los escritos, todos, por corresponder a una lengua, cualquiera, no pueden decir más de una sola palabra a la vez, ni contener más de un solo significado en la misma frase. Es una regla fundamental de la lógica, y las artes de la poesía y del humor se dedican continuamente a esquivar e inculcar esta regla. (Por esto Mallarmé dijo que un poema no tenía que comprenderse a la primera lectura y por esto también se ha dicho que los chistes dependen de la confusión de dos sentidos diferentes de la misma palabra).

Esto es importante sobre todo en el estudio del ritual, (que debe tanto hoy a los admirables trabajos de Victor Turner



Fig. n.º XIII.1.- Cubierta del libro *Primera Muestra Internacional de Cine Etnológico de América y Andalucía* donde fue publicado el artículo que aquí reproducimos.

sobre los *ndembu* del Zaire). Turner ha explicado que los símbolos siempre son «polisémicos», es decir, que tienen distintas significaciones a la vez, incluso hasta contradictorias las unas con las otras. Desde ese momento no podemos aceptar la teoría de Edmund Leach que explicó que un rito contiene un «mensaje» que es su significación y su motivo de practicarse. Vemos al contrario, una cantidad de significaciones incompatibles según la lógica de la filosofía o de la Ciencia, pero que constituyen en conjunto la totalidad significativa del resto. Muy en breve, las palabras no pueden decir más de una cosa al mismo tiempo por ser, su comunicación unidimensional, los ritos al contrario tienen que decir varias cosas diferentes, aún conflictivas, a la vez, por tener cuatro dimensiones, tres en el espacio y una en el tiempo.

Para interpretar los ritos nos hace falta elaborar otra manera de asociar ideas que la lógica clásica, y será a partir de la Antropología visual cuando podría hacerse, puesto que, ella sola, será capaz de representar la polisemia de los símbolos. Para interpretar los símbolos polisémicos necesitamos una lógica polisémica. Los ritos, contrariamente a lo que Leach quería, no dicen nada, hacen cosas, y en esto son parecidos a la música que tampoco dice nada, pero hace mucho, y en cuanto a su «mensaje», en los ritos como en la música, cada uno encuentra lo que se le antoje. Tenemos que buscar en la antropología visual esta «otra manera de asociar ideas».

Para lanzar este proyecto conviene echar un vistazo sobre la película antropológica en general: hay primero, que diferenciar ésta de la novela filmada que tiene el mismo objeto que la novela escrita como película de diversión. Es

muy frecuente que una novela que ha tenido éxito en las librerías sea adaptada a la pantalla y también que una que ha tenido éxito en la pantalla sea puesta por escrito —que sea *the film of the novel or the novel of the film*² no importa—. Las dos formas tienen cada una sus ventajas y desventajas: es evidente que ninguna descripción escrita de la belleza femenina o masculina puede valer la imagen de Vivien Leigh o de Clark Gable en la pantalla. Pero una sola dimensión, concentrada como en una novela escrita, también tiene una ventaja: el lector se deja llevar por el autor, ve lo que éste quiere que vea, aceptar sus juicios, seguir sus comentarios, y así entiende mejor lo que el autor quiere decir. En breve, el autor de la novela tiene más autoridad intelectual que el de la pantalla que deja al público entender lo que quiera, incluso permite la somnolencia de vez en cuando durante cinco minutos y concluir todo lo que quiera sin ser ayudado por el autor.

La película etnográfica tiene como primer objeto coger y conservar datos etnográficos con el máximo de fidelidad y tan completos como sea posible. Y como la intención es didáctica el texto explica lo que se está viendo en la pantalla, ya no es parte de la materia cruda, sino un comentario ilustrado que reduce las tres dimensiones de lo visual a una única, la del comentario. Pero el hecho de que la imagen se ve, es decir, pertenece al mundo de las tres dimensiones permite al público hacer una interpretación distinta de la del cineasta —hasta confundirle por referencia a sus propios datos—.

Las películas de Julio Caro Baroja son modelos. La primera (que fue *El Carnaval de Lanz*) era magnífica como

² Nota del Editor: en inglés en el original.

etnografía. Luego *Las cuatro estaciones de Navarra* demuestran una ampliación de posibilidades: el uso de la Historia y de la Geografía de una región, de medicina folklórica (una curación), de varios ritos y de tecnología tradicional. Son un cuerpo imponente de datos, una comunicación etnográfica de una riqueza tal que nunca se hubiera podido transmitir por medio de conferencias y escrituras, ni siquiera con una pluma tan suelta como la de don Julio.

Pero existe también la posibilidad de hacer otro tipo de película, mucho menos corriente, que no sea etnográfica in *sensu estrictu*, sino más bien, antropológico-social: quiero decir, que no es su intención proporcionar datos sobre una institución o un rito dado, sino presentar un problema ilustrándolo con datos etnográficos variados, sacados de lugares distintos, una teoría, una explicación general de un fenómeno general que habrá sido identificado ya en la Etnografía. No hay entonces ninguna obligación de respetar las unidades del teatro clásico, es decir, de tiempo y de lugar, sino la sola coherencia de un argumento. En este sentido puede ser comparado a la diferencia entre una historia contada por escrito y un ensayo teórico sobre un problema general de Antropología. Y también recuerda las películas que hicieron los surrealistas hace medio siglo: *Le chien andalou* de Buñuel o *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau, donde el autor se dejaba llevar por su propia y libre asociación de ideas.

Propongo ilustrar estos temas por la descripción de una película que estoy realizando actualmente que pertenece a esta clase de «película-ensayo», como Jean Rouch me sugirió llamarlo. Intenta explicar el «cómo, dónde, cuándo, quienes y porqué» del culto del toro y sobre todo porqué tiene tanta

importancia para los habitantes de la península ibérica (menos los del rincón noroeste). Es muy realista y no tiene nada de surrealista. [[Mi]] película intenta responder a la pregunta: ¿Por qué el culto del toro tiene tanta importancia para los españoles? No es otra película sobre la corrida, sino un examen del valor simbólico que tiene el toro en la vida española.

Este proyecto empezó por una discusión que tuve con un cámara de televisión, Lautence Jones, de Manchester, que tenía ganas de hacer una película conmigo sobre fiestas populares en España. Luego hemos adquirido, en paralelo, una nueva preocupación, esta es las de servir también las necesidades de una Comisión, el Intergrupo de Tauromaquia del Parlamento de Europa, que nos pidió, al profesor Pedro Romero de Solís de Sevilla y al investigador Dominique Fournier del C.N.R.S. de París y a mí que elaborásemos, un informe para la Comisión. Mi película es, en efecto, lo que yo quisiera que los miembros del Parlamento de Estrasburgo interesados por la cultura española sepan del culto del toro y por eso, los que me invitaron, están queriendo que lo realicemos.

Para resumir. Esta película que se titula *La Pasión del Toro* contiene:

- 1.- Un aspecto teórico: buscar una lógica polisémica para la interpretación de los símbolos en los ritos.
- 2.- Un aspecto práctico: para informar a los que se interesen tal vez por el papel del toro en la cultura española. La película es como si fuera la versión antropológico-visual del informe.

El culto del toro existe desde la prehistoria, desde el Minotauro del Palacio de Cnossos. El toro ha sido el punto focal de las religiones del Mediterráneo, apareciendo en los

cultos egipcios, babilónicos, mitraicos y otros. El Mitraismo que sacrificaba el toro era el gran enemigo del Cristianismo que sacrificaba el Cordero de Dios, y efectivamente el Mediterráneo ha sido dividido siempre entre los que sacrifican un bovino y los que sacrifican un ovino —y también están los que sacrifican los dos— por ejemplo los españoles. Pero nos vamos a ocupar únicamente de lo presente y el sólo de los valores polisémicos que aparecen en el culto del Toro. Yo he escrito ya bastante sobre la interpretación del rito de la corrida. Nuestra película tratará especialmente de los rituales del coso y de las fiestas populares.

Tratará de la asociación (muy polisémica) del Toro con la Virgen: (más de la mitad de los toros sacrificados en España lo son en honor de la Madre de Dios), de su calendario que es calendario religioso; el sacrificio del toro viene siempre después del sacrificio del cordero porque es necesario para volver del estado demasiado purificado para ser cómodo en la vida cotidiana. Se puede colocar en el plan ritual como contra-rito al del cordero completando éste, más bien que contradiciéndolo.

Presentaremos todos los puntos de vista de los españoles sobre la cuestión: pondremos curas taurinos y anti-taurinos a exponer su opinión, gente de adherencia política diversa, viejos y jóvenes, hombres y mujeres, aficionados y profesionales, gente del callejón, y sobre todo la población de los pueblos que practican fiestas taurinas. A través del análisis de los ritos que se celebran en relación con los toros veremos la significación del toro dentro de la cultura española.

¿Qué vamos a filmar? Todos los contextos donde aparece el toro, desde su nacimiento hasta la muerte.

El tema del erotismo del toro como símbolo ilustrado por unos cuadros de Picasso, unos dibujos de André Masson y una entrevista con el carnicero de Madrid que tiene en su vitrina un anuncio diciendo «Señora, si usted quiere que su marido cumpla esta noche, sírvale un solomillo de toro bravo para la cena». Pequeñas escenas de la vida cotidiana donde se manifiestan los valores múltiples tocando al toro. El tabú sobre el contacto con una mujer antes de la corrida.

Vamos a filmar cuatro Fiestas populares en Andalucía y en la región del Duero:

1.— *El toro de cuerda* de Grazalema en la Sierra de Cádiz.

2.— *El espante* de Fuentesahuco.

3.— *La fuente de vino* de Toro.

4.— *El toro de la Virgen* de la Vega de Tordesillas.

Pero hay que subrayar que tenemos que analizar lo que es el toro como animal: un animal doméstico inventado por los humanos para representar la imagen de la Naturaleza Salvaje (o lo que éstos se imaginan que es).

Como contraste presentaremos otro animal: la Cigüeña, cuyas relaciones con los humanos son la inversión exacta de las del Toro: un animal verdaderamente salvaje, pero que vive en simbiosis con los hombres, haciendo sus nidos sobre las espadañas de las iglesias, sobre todo en la región del Duero.

Lleva una vida familiar burguesa ejemplar; el «marido» ayuda con los «niños», les protege del sol con sus alas, mientras que el toro no tiene vida familiar; ¡monta la vaca y basta!

La cigüeña es enemiga de los enemigos de los hombres, come reptiles, insectos, sapos, etcétera. Su vida ilustra todo lo que deben ser los hombres mientras que el toro representa, aunque no sea por su valor, todo lo que no debemos ser: combativo, agresivo, irresponsable, egoísta, buscando a la hembra, pero sin interesarse ni reconocer a su cría. Nadie hace caso de la cigüeña, ningún rito la celebra, a pesar de que se supone que es ella la que trae los niños a los humanos. Se queda independiente, supervisando desde la torre de la iglesia los actos indignos y las locuras de los hombres.

