

El cine antropológico

José Woldenberg

Todo cine, a querer o no, acabará siendo un testimonio antropológico. Intento explicarme.

Tomé una película al azar. Sé que a las cinco de la tarde en el canal 4 siempre encontraré un filme mexicano, por lo regular anodino. Ese día —mediados de diciembre de 2009— pasaban *Guadalajara en verano* de Julio Bracho, filmada en 1964. Apenas es un largo promocional de los “encantos” de la “perla tapatía”. Pero no sé si recuerden cómo se inicia.

Los alumnos y sobre todo alumnas de los cursos de verano van llegando poco a poco. Unas en avión, otras en tren, algunas en autobús. Y por fortuna el director decidió filmar en los lugares originales no en un set. Cuarenta y cinco años después, ver esa película en televisión nos transporta a otro tiempo, otro país, otro ambiente. El aeropuerto, la estación de trenes, la terminal de los camiones, y luego las calles de una ciudad que es otra. Y junto a ello, los automóviles, los peinados, la ropa, las modas.

Estamos, pues, ante un documento antropológico. Porque desde ese punto de vista, desde la capacidad del cine para retener trazos ciudadanos, espacios públicos y privados, atuendos, vehículos, todo tipo de artefactos y agréguele usted, cada película es siempre un testimonio antropológico. Si hoy los arqueólogos acuden a las tumbas, los códices, los restos materiales, los monumentos, los murales, las pinturas, los grabados, para intentar reconstruir, digamos, el pasado mesoamericano, el día de mañana (que es hoy) tiene en el cine una herramienta fantástica para componer buena parte del luminoso y tétrico siglo XX.

Recordemos que una cierta veta de la antropología propuso que todo aquello que ha sido creado por el hombre es cultura, y

que en su sentido más amplio la cultura no puede (debe) excluir ninguna manifestación humana. Si ello es así todo filme es un vestigio arqueológico, cada película un producto cultural, cada imagen un testimonio.

En el caso de la película citada además se trataba de un producto realizado para develar a otros los hechizos reales o maquillados de una ciudad. Junto a la infraestructura material de Guadalajara aparecían también las calandrias, los mariachis, los murales de Orozco en el Hospicio Cabañas, los anuncios luminosos, la biblioteca pública, pero también los personajes del filme: las beatas bondadosas y parodiabiles, el estudiante seductor, la chica norteamericana cándida y noble, el profesor culto y enamorado; y las historias de amor con un aura de melcocha que hoy pone nervioso a cualquiera.

La película entonces ofrece también la perspectiva que asume su realizador. No existe nada parecido a un retrato fiel de la “realidad”, ya que hasta el más sobrio documental filtra a través de la visión del director o el fotógrafo o el editor, ese magma de impresiones, sonidos, relaciones, colores, conflictos, etcétera, al que por economía de lenguaje solemos llamar realidad. No hay aproximación que no esté mediada —modulada— por los juicios y prejuicios, la sensibilidad y la intención de quien observa. Y así, cada película nos cuenta una historia, nos presenta un tema, escudriña una veta, pero al mismo tiempo nos dice —y mucho— de quien recrea (el autor).

Pero entiendo que ése no es exactamente el sentido del libro que presentamos aquí. Javier González Rubio y Hugo Lara nos proponen un acercamiento, a través del cine, a nuestra diversidad. El explícitamente llamado cine antropológico sería aquél en el que el realizador o los realizadores ponen

su o sus miradas sobre los otros. Y no resulta extraño que entre nosotros, los otros sean los indígenas, los campesinos, los pobres de las ciudades, las mujeres o los muxe's. A fin de cuentas, nosotros, urbanos clase-medieros, colocamos nuestra contemplación sobre aquéllos: los otros.

Si mal no entiendo antropológico sería el cine que observa desde afuera. Y si es así habría que insistir que la visión de los otros, incluso en el más sobrio documental, siempre se encuentra filtrada por el código del recreador. ¿Es más fiel la reproducción de la vida de los indígenas rarámuris en el documental *Tesguinada* de Nicolás Echeverría o en la ficción *Tarahumara* de Luis Alcoriza? No sé, pero en ambas la “realidad” se encuentra modelada por las pulsiones de los realizadores. ¿Quiere decir, sin embargo, que nada nos dicen de esos indígenas que habitan en las montañas de Chihuahua? Por supuesto que no. Esos acercamientos nos develan parte del mundo de los otros, pero sin que asumamos —sería una ingenuidad— que se trata de un reflejo fiel e idéntico al original.

El libro abre con razón con el célebre intento inacabado de Eisenstein por realizar una película sobre nuestro país. *¡Que viva México!*, editada por Grigori Aleksandrov, resultó un filme expresivo, estetizante, personal, que retomó y creó imágenes del México rural para ofrecernos una versión singular —propia del autor— de lo que acontecía en estas tierras. Eisenstein, dicen los autores, “intentó... transmitir las emociones y el asombro que las imágenes le causaban”, y tienen razón. Y por ello mismo, *¡Que viva México!* nos dice más del cine que pretendía el director ruso que quizá de la vida mexicana. Y conste que digo quizá.

En México, los otros por excelencia son los pueblos indígenas. Y no resulta casual que la inmensa mayoría de los filmes seleccionados por González Rubio y Lara Chávez se asomen a ese universo. Enumero sólo unos pocos para dar una mínima idea: *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, sobre los pescadores en el Lago de Pátzcuaro; *María Candelaria* (1943) de Emilio, de significativo apodo, Fernández, que transcurre en Xochimilco; *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas, en la zona tzeltal-tzotzil; *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, en el Valle del Mezquital, San Juan Chamula, Chiapas, Yucatán y la zona del Tajín en Veracruz. *Etnocidio* (1976) de Paul Leduc, cuyo subtítulo es “notas sobre el Mezquital”; *María Sabina* (1979) de Nicolás Echevarría, sobre la chamana mazateca en Huautla. Sean documentales o ficciones, se trata de acercamientos a realidades diferentes, distantes, enigmáticas. Y por ello dignas de ser filmadas.

Todas develan algo y todas tienen la impronta de su realizador. Atraen, seducen, encantan los usos y las costumbres, las tradiciones y los rituales, el vestuario y los paisajes. Estamos frente a otros hombres. En todas ellas aparecen los ojos sorprendidos de los directores, y los subrayados que éstos le hacen a la realidad. No son ni pretenden ser un retrato fiel y completo, sino una recreación que en algunos casos resulta afortunada —por su dramatismo, su construcción cinematográfica, su fotografía, su guión— y en otros desafortunados, por el precario manejo del lenguaje cinematográfico o por los prejuicios —favorables o desfavorables— en torno a los indígenas.

Existe un prejuicio —el del particularismo extremo de los pueblos— que invariablemente conduce a un callejón distorsionador. Se trata de una construcción ideológica que a fuerza de insistir en las peculiaridades de las comunidades acaba negando lo que las hace parte del género humano. Sea por la vía de la exaltación o por la de la discriminación se acaba construyendo entidades segregadas del resto de los mortales. Cuando leo que los indígenas son nobles, trabajadores, solidarios o por el contrario, torpes, incapaces, enajenados, sé que me encuentro ante visiones esquemáticas, maniqueas, que independientemente de sus

intenciones, son incapaces de ver a esos otros como parte de un nosotros más amplio, es decir, aunque parezca una perogrullada, como un subconjunto del género humano. Porque lo más probable es que en cualquier comunidad nos topemos con personas generosas y abusivas, trabajadoras y hervonas, ambiciosas o inerciales.

Cuando el narrador omnisciente en *María Candelaria*, dice de ésta que es “la esencia de la raza mexicana, delicada, emotiva y maravillosa”, estamos ante una síntesis perfecta de ese prejuicio positivo que quiere depositar en una determinada comunidad una serie de valores que supuestamente le son inmanentes, inalterables, esenciales. Sin embargo, el linchamiento popular que sufre María Candelaria desmiente de manera rotunda el enunciado que preside la propia película.

Por supuesto que las historias han forjado peculiaridades en las comunidades y los pueblos que es imposible negar. Y ello demanda alejarse lo mismo del particularismo extremo y del universalismo ciego. Llama poderosamente la atención que *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, aparezca como un ejemplo de cine antropológico mexicano urbano. Basada en una novela del Premio Nobel egipcio Naguib Mahfouz, resulta una muestra inmejorable de cómo existe la posibilidad de adaptar (y la palabra en esta ocasión es certera) historias que les suceden a otros a nuestras circunstancias.

Lo antropológico urbano no ha dejado de ofrecernos películas valiosas, aunque la distancia, entre los realizadores y los otros escogidos, no sean tan abismales como en el caso de los indígenas. *Lola* (1989) de María Novaro, sobre la condición femenina y el mundo de los vendedores ambulantes; *Lolo* (1993) de Francisco Athié, sobre los jóvenes de las zonas marginadas; *La canción del pulque* (2003) de Everardo González, sobre la clientela de la pulquería “La Pirata”; *De la calle* (2001) de Gerardo Tort, sobre los niños de la calle en la Ciudad de México; *En el hoyo* (2006) de Juan Carlos Rulfo, sobre los trabajadores que construyeron el segundo piso en la capital son intentos logrados por acercarse a realidades cercanas y lejanas. Situaciones con las que nos topamos todos los días y registramos a

medias, mundos que están a la mano y que suprimimos por comodidad o apatía.

Pero, en el libro, en ese territorio (creo) las supresiones son más que las presencias. Porque prácticamente todo el cine que transcurre en las ciudades de alguna u otra manera nos devela espacios, situaciones, historias de otros, más cercanos o más alejados de nuestra propia realidad, y en ese sentido pueden ser vistas como aproximaciones antropológicas. Y aquí vuelvo al inicio: ello es así porque la construcción del nosotros y los otros siempre tiene un cierto grado de artificialidad. El nosotros puede ser tan inclusivo como el género humano, tan claramente delimitado como la nacionalidad (nigerianos, franceses, argentinos), tan evanescente como las definiciones políticas (izquierdas y derechas), tan cargado de significados perturbadores como las divisiones raciales o religiosas, y por lo tanto los otros acabarán siendo una derivación de esa definición primera.

Creo que en esa mecánica de relaciones entre nosotros y los otros se juega en buena medida el futuro de la convivencia humana. Y por ello acercarse a los otros siempre será un ejercicio pertinente.

Aunque también quiero leer ante ustedes lo que dice un personaje de E.L. Doctorow en la novela *Ciudad de Dios* (Traducción de Damián Alou, Miscelánea, Madrid, 2009):

Me encantan las películas. Están hechas de materiales reales del mundo. Levantan las apariencias del mundo al igual que con la punta de un cuchillo levantarías la coloración verde azulada del arco iris de la trucha arco iris... dejando la sustancia del mundo inmutable, pero expresándolo en equivalencias homólogas exactas de sí mismo. Con las películas te sientas en la oscuridad y aprendes que el mundo es todo lo que es el caso. Y aprendes que cuando has llegado a esa conclusión y las luces se encienden, de lo que no ha sido mostrado no se puede hablar, que más allá de ellas existe un silencio muy adecuado a la infabilidad de lo que no puede expresarse. Y en ese punto te vas. De la oscuridad del cine a la oscuridad (p. 217). **U**