

Mércores 13 de xuño ás 21.45 h no Pichel

Reensablaxe (Reassemblage, T. Minh-ha Trinh, EUA, 1983, 40', VOSG)

+ *A fábrica de froita falsa (Fake Fruit Factory, Chick Strand, EUA, 1986, 22', VOSG)*

* Sesión paralela da VII Mostra de Cinema Etnográfico do Museo do Pobo Galego

O AFÁN TOTALITARIO DE SIGNIFICADO

TRINH T. MINH-HA

Dous homes discuten sobre a produción conxunta de licor. Un dille ao outro: "Ti subministrarás o arroz e eu a auga". O segundo pregunta: "Se eu achego todo o arroz, ¿como distribuiremos o produto final? O primeiro home contesta: "Serei totalmente xusto. Cando se remate de facer o licor, cada un leva exactamente o que puxo; eu filtrarei o líquido todo e ti podes quedar co resto".¹

Un dos territorios dos documental que máis se resiste á realidade do cinema como cinema é o denominado cinema antropológico. O material etnográfico filmado, ideado para "reproducir a percepción natural", renunciou á súa autoridade de reproducir para pretender subministrar só "datos" axeitados que "amosen" a cultura. É posíbel que esta pretensión de obxectividade non se sosteña en moitos círculos antropológicos, mais é probábel que a súa autoridade apareza substituída pola sacrosanta noción do "científico". Considérase que a gravación e colleita de datos e testemuñas é o único obxectivo do "cinema etnográfico". O que fai que un filme sexa considerado antropológico ou científico é, de forma bastante tautolóxica, o seu "empeño académico en documentar e interpretar respectivamente segundo unhas normas antropológicas"². A definición específica positivamente, mais non de xeito etnográfico nin documental, senón académica e antropológica. A obsesión científica fundamental está presente en cada tentativa de estreimar os territorios da antropoloxía. Para ser válido desde o punto de vista científico, un filme precisa a intervención científica do antropólogo, xa que só ao adoptar o corpus de convencións estipuladas pola comunidade de antropólogos acreditados na súa "disciplina" pode o filme ser clasificado e admitido coma un "empeño académico". O mito da ciencia impresionanos. Mais non mesturemos ciencia con academicismo. A ciencia non atopa verdades, nin matematizadas nin formalizadas; descobre feitos descoñecidos que poden ser interpretados de mil maneiras"³.

Un dos argumentos comúns dos antropólogos para validar o uso instrumental prescritivo que fan do cinema e da xente é rexeitar as

obras dos cineastas que "non son antropólogos profesionais" ou "non etnógrafos afeccionados", co pretexto de que non teñen "formación antropológica" nin por tanto "relevancia teórica desde un punto de vista antropológico". Adiantar de xeito tan descarado semellante lóxica de autopromoción para instituír *unha forma rutineiramente infalíbel de cinematografía* (por citar de novo a Marcocelles) é tamén -a través da tarefa primaria da antropoloxía de "recompilar datos" para o coñecemento da humanidade- tentar eludir o que se coñece como paradigma do salvaxe e as cuestións implícitas no despregamento "científico" da dominación mundial por parte de Occidente⁴. A maior inseguridade do antropólogo sobre o seu propio proxecto, maior orgullo por manter un modelo normativo, e máis apracible en aparencia a súa disposición a facer fíncapé nos propios puntos cegos.

No terreo santificado da antropoloxía, todo arredor do cinema redúcese a unha cuestión de metodoloxía. Está demostrado que a causa pola cal o cinema antropológico vai máis lonxe que o cinema etnográfico é porque non só amosa, por exemplo, as actividades que se están a realizar, senón que tamén explica o "significado antropológico" das mesmas (significado que, a pesares do cualificativo disciplinario de "antropológico", identifícase de feito co que lle dan os propios nativos). Agora ben, no proceso de fixar un significado non serve unha explicación calquera. Aquí é onde entra a función do antropólogo experto e onde é necesario idear, lexitimar e impor as metodoloxías. Porque se aquí se rexeita unha explicación non profesional, non é tanto por carecer de perspicacia ou de base teórica, senón por fuxir ao control antropológico; carece do selo de aprobación antropológico. No nome da ciencia, distínguese entre información fiábel e non fiábel. As explicacións antropológicas e non antropológicas poden partillar o mesmo tema, mais difiren no modo no que producen sentido. Os construtos pouco fidedignos son os que non seguen as normas da autoridade antropológica, que non é outra cousa ca un "hábito científico da mente"⁵, como específica con habilidade un experto inqueda como Evans-Pritchard. A ciencia definida como o enfoque máis acado para o obxecto de investigación serve de estandarte para as tentativas científicas de promover a función paternalista de Occidente como suxeito de coñecemento. "Na actualidade, Occidente comparte con nós que o camiño á Verdade vai por numerosos vieiros, distintos da lóxica tomista

¹ "Joint Production", *Wit and Humor from Old Cathay*, Trad. J. Kowallis, Beijing, Panda Books, páx. 98.

² HEINK KETELAAR: "Methodology in Anthropological Filmmaking: A Filmmaking Anthropologist's Poltergeist?", en N. BOGAART & H. KETELAAR (eds.): *Methodology in Anthropological Filmmaking*, Gottingen, Herodot, 1983, páx. 182.

³ PAUL VEYNE: *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*, trad. P. Wissing, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, páx. 115.

⁴ Véxase JAMES CLIFFORD: "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'" en HAL FOSTER (ed.): *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, páxs. 121-130.

⁵ Véxase E.E. EVANS-PRITCHARD: *Theories of Primitive Religion*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

aristotélica ou da dialéctica hegeliana. Mais cómpre descolonizar as ciencias sociais e humanas”⁶.

No seu deveso científico de crear significado, a antropoloxía reactiva incesantemente as relacións de poder arraigadas nos discursos confiados do Mestre sobre El e o seu Outro, contribuíndo así ao movemento centrípeto e centrífugo da súa difusión global. Diante dos desafíos cos que se atopa hoxe o proceso de producir unha interpretación “científica” da cultura e facilitar o coñecemento antropolóxico, algúns membros da súa comunidade que traballan co visual formularon unha posición epistemolóxica onde a noción de reflexividade vese reducida a unha cuestión de técnica e método. Asociada a unha forma de exposición propia común no traballo de campo, unha veces é abordada como *reflexión propia*, e outras, condénase como unha necesidade urxente de ser controlado se o creador individual non ocupa un lugar privilexiado na comunidade científica ou da xente experimentada. Neste caso, “ser reflexivo é virtualmente sinónimo de ser científico”⁷.

Son moitas as razóns que xustifican tal afirmación, mais hai unha que se le entre liñas: mentres o creador cumpre unha serie de técnicas “reflexivas” no cinema, concibidas para expoñer o “contexto” de produción e mentres as técnicas requiridas sexan realizadas metód(oló)xicamente, o creador pode estar certo de que a “reflexividade” se eleva a nivel de rigor científico. Estas técnicas reflexivas inclúen a inserción dunha narrativa verbal ou visual sobre o antropólogo, a metodoloxía adoptada e as condicións de produción; noutras verbas, todos os medios convencionais que validan un texto antropolóxico a través da práctica disciplinaria de encabezamento e de nota a rodapé e o concepto totalizador da presentación de preprodución. Os que rexeitan esta lóxica fano preocupados polo xuízo colectivo da comunidade científica, o cal consideran que debe ser a única forma verdadeira de reflexión. Xa que a validación individual só pode ser sospeitosa cando “ignora o desenvolvemento histórico da ciencia”. Nesas tentativas constantes de facer respectar a antropoloxía como (unha) disciplina e de volver centrar a representación dominante da cultura (pese a todos os cambios nas metodoloxías), o que parece ter sido reprimido estrañamente na noción de reflexividade no cinema é a súa práctica como proceso para impedir que o significado remate co que se di e o que se amosa para desafiar a propia representación, mentres o que se salienta é a realidade da experiencia do cinema e a función fundamental que a realidade cumpre nas vidas dos espectadores.

*A menos que unha imaxe se despreza do seu estado natural, non adquire significado. O desprazamento provoca resonancia*⁸.

(...)

Unha obra que se reflicte sobre si propia ofrécese a si propia como nada máis ca unha obra... e como baleiro. A súa ollada é ao mesmo tempo un pulo que provoca o derrubamento da obra (o regreso á non obra) e un último agasallo á súa constitución. Un agasallo polo que a obra se libera da tiranía de significar e da omnipresencia dun suxeito de significado. Soltala xusto cando é máis eficaz significa permitirlle que viva, e que viva independentemente dos vínculos intencionados, comunicando ela mesma en si mesma como “o eu é un texto” de Benjamin -nin máis nin menos, un “proxección por construír”⁹. “A mirada de Orfeo... é o pulo do desexo que

6 E. MVENG: “Récents développements de la théologie africaine”, *Bulletin of African Theology* 5: 9. Citado en V. Y. MUDIMBE: *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pág. 37.

7 JAY RUBY: “Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film”, *Semiotica* 30, 1-2, 1980, pág. 165.

8 SHANTA GORKHALE en UMA DA CUNHA (ed.): *The New Generation 1960-1980*, Nova Delhi, The Directorate of Film Festivals, 1981, pág. 114.

9 W. BENJAMIN: *One-Way Street*, Londres, Verso, 1979, pág. 95.

desfai o destino e a preocupación da canción, e nesa decisión inspirada e despreocupada acada a orixe, consagra a canción”¹⁰.

O significado no se pode impor nin negar. Inda que cada filme é en si mesmo unha forma de ordenar e pechar, cada peche pode desafiar o seu propio peche, abrirse cara outros peches e, por tanto, salienta o intervalo entre aberturas e crear un espazo onde o significado permanece fascinado polo que se lle escapa e lle excede. A necesidade de desprenderse da noción de intencionalidade que domina a cuestión do “social” e da creatividade non pode ser confundido co ideal de non intervención, un ideal en relación co cal o cineasta, no seu desexo de facerse invisible no proceso de producir significado, promove unha subxectividade resaltada en detrimento dunha indagación crítica, mesmo cando a intención pode ser amosar ou condenar a opresión.

*É unha mistificación idealista crer que a “verdade” pode ser captada pola cámara ou que as condicións dunha produción cinematográfica (por exemplo, un filme realizado colectivamente por mulleres) poden reflectir por si soas as condicións da súa produción. Isto é unha mera utopía: o novo significado ten que ser manufacturado dentro do texto do filme... O que a cámara capta en realidade é o mundo “natural” da ideoloxía dominante*¹¹

No afán dun significado totalizado e dun coñecemento polo coñecemento, o peor significado é o absurdo. Unha monxa misioneira do Caúcaso asentada nunha aldea remota de África describe a súa labor nestes termos simples e confiados: “Estamos aquí para axudar á xente a darlle un sentido á vida”. A propiedade é monotonamente circular nas súas demandas de reciprocidade. É unha visión monolítica do mundo, que expresa a súa irracionalidade no imperativo de dar e significar, irracionalidade que se manifesta na necesidade de pedir que as construcións visuais e verbais produzan significado ata o último detalle. “Occidente embébeo todo de significado, como unha relixión autoritaria que impón o bautismo a pobos enteiros”¹². Inda que esa ilusión é real; ten a súa propia realidade, onde o suxeito do Coñecemento, o suxeito da Visión ou o suxeito do Significado seguen a despreparar relacións de poder, asumindo que El é a reserva básica de referencia no afán totalitario do referente, o verdadeiro referente que se atopa aí na natureza, na escuridade, agardando con paciencia ser descuberto e descifrado correctamente. Ser redimido. Se cadra logo, unha imaxinación que vaia cara á textura da realidade sexa quen de xogar coa ilusión en cuestión e o poder que exerce. A produción dunha irrealidade sobre outra e o xogo do non sentido (que non é simplemente absurdo) sobre o significado pode axudar a aliviar ao referente básico da súa actividade, xa que a presente situación de busca crítica parece ser moito menos a de atacar a ilusión de realidade ca de desprazar e desactivar a instauración da totalidade.

Texto tirado de Archivos de la Filmoteca n° 58.

Después de lo real (II). *Febreiro 2008, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana*, p. 223-246.

10 MAURICE BLANCHOT: *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, P. Adams Sitney (ed.), trad. L. Davis, Barrytown, Nova Iorque, Station Hill Press, 1981, pág. 104.

11 CLAIRE JOHNSTON: “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, en B. NICHOLS (ed.): *Movies and Methods*, Vol. 1, Los Angeles, University of California Press, 1976, pág. 214.

12 ROLAND BARTHES: *Empire of signs*, trad. R. Howard, Nova Iorque, Hill & Wang, pág. 70.

■ PROYECCIONES

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)

cineclubedecompostela@gmail.com

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela

tenta ser unha asociación autoxestionada.

Cota mensual traballadores/as: 5 e. // Estudantes

e parados/as: 3 e. // Socios/as protectores/as: 75 e./ano