

L'antropologia i l'art de les ombres

Roger Canals*

Universitat de Barcelona

rocanals@ub.edu

Resum: Des dels seus inicis a finals del segle XIX, l'antropologia s'ha interessat en el tema de l'ombra. Així, diferents autors han posat en relleu el fet que en molts contextos culturals l'ombra no era concebuda tan sols com un efecte lumínic de naturalesa representativa, sinó més aviat com un doble o una extensió de la persona, com una presència viva. La noció de doble constitueix precisament un dels conceptes clau del cinema, art de les ombres per excel·lència. Aquest text s'endinsa en els múltiples encreuaments entre antropologia i cinema en relació amb l'estudi de l'ombra. A mode de conclusió, narra algunes de les experiències del rodatge del documental etnogràfic *Els caçadors d'ombres* (Roger Canals, 2019).

Paraules clau: antropologia, cinema, doble, alteritat, Guinea Bissau.

Abstract: Since its inception, anthropology has been interested in the subject of “shadows”. Thus, different authors have emphasized the fact that in many cultural contexts “shadows” were not conceived as a mere light effect of representative nature, but rather as a double or extension of the person, as a living presence. The notion of “double” is precisely one of the key concepts of cinema, the art of shadows par excellence. This text delves into the multiple intersections between anthropology and film in relation to the study of the shadows. In conclusion, it narrates some of the experiences of shooting process of the ethnographic documentary *Chasing Shadows* (Roger Canals, 2019).

Keywords: anthropology, cinema, double, alterity, Guinea-Bissau.

* Roger Canals és antropòleg i cineasta. Especialista en l'estudi de les religions afroamericanes, és doctor per l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París i la Universitat de Barcelona. Ha publicat nombrosos articles, així com el llibre *A Goddess in Motion* (Berghahn Books, 2017). Ha realitzat diversos films a Veneçuela, Puerto Rico, Guinea Bissau i Catalunya. Actualment és professor d'antropologia a la UB. ORCID: 0000-0002-1529-5943.

Sempre he sentit fascinació pel curtmetratge realitzat per un membre de la comunitat navajo titulat *The Intrepid Shadow* (1966). El film, que constitueix un dels episodis de la sèrie *Navajo Films Themselves*,¹ és un assaig visual poc convencional a través del qual l'autor pretén evocar el rol dels esperits i dels morts en la cultura navajo.² Per fer-ho, se centra a filmar els moviments de les màscares i, sobretot, l'ombra de les persones. *The Intrepid Shadow* és un exemple paradigmàtic de l'anomenat cinema indígena, que apunta cap als múltiples llaços que uneixen el cinema, l'antropologia i el concepte d'ombra. En aquest breu text voldria precisament reflexionar sobre algunes d'aquestes relacions. Així, en la primera part del text, aportaré una breu síntesi d'alguns dels sentits atribuïts històricament a les ombres, fent èmfasi en el paper que les ombres han tingut en el cinema. En la segona part, justificaré per què penso que l'antropologia, com el cinema, es pot definir com un art de les ombres. A mode de conclusió, discutiré alguns aspectes del rodatge del documental etnogràfic *Els caçadors d'ombres*, que vaig realitzar entre el 2017 i el 2019 amb els antropòlegs Ramon Sarró i Marina Temudo. Aquest documental etnogràfic és un retrat de les pràctiques rituals d'un moviment profètic de Guinea Bissau anomenat *Kyan-gyang*, un terme que, en llengua balanta, es pot traduir, precisament, per 'les ombres' (Sarró i Temudo, 2020, en premsa).

L'ombra i l'Altre

Què és una ombra? En el text *Le monteur d'ombre* (2012), dedicat a l'estudi del significat de les ombres en la història del cinema, Jacques Aumont distingeix entre dos grans tipus d'ombra: d'una banda, l'ombra-figura (*l'ombre-figure*) i, de l'altra, l'ombra-entorn (*l'ombre-milieu*).³ El primer correspon a la projecció opaca que efectua un cos o un objecte sobre una superfície en interceptar la llum. En són exemples les ombres xineses o la nostra pròpia ombra que podem veure en alguns

1 Aquest fou un projecte de John Adair i Sol Worth que donà lloc al llibre *Through Navajo Eyes* (1975). Disponible en línia a: www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/.

2 El poble navajo constitueix la segona comunitat indígena més nombrosa dels Estats Units, amb tres-cents mil individus. Ocupen majoritàriament els estats de Nova Mèxic, Arizona i Utah.

3 L'anglès, a diferència del català o del francès, té dos conceptes per referir-se a l'ombra: *shadow*, que equival a l'ombra figura, i *shade*, que equival a l'ombre-milieu. Agraïxo a Ramon Sarró el comentari sobre aquest punt.

casos sobre el terra. L'ombra entorn, en canvi, remet a les zones fosques o obscures que emergeixen en espais poc o desigualment il·luminats. Així, una habitació parcialment a les fosques o un carrer al capvespre presenten zones d'ombra. L'ombra, en aquest cas, no es defineix com un forma concreta —com en el cas de l'ombra figura—, sinó més aviat com una propietat de l'espai.⁴

Al llarg de la història, l'ombra, en qualsevol d'aquestes dues accepcions, ha estat un tema recurrent en la religió, la literatura i la filosofia, font inesgotable de metàfores i d'al·legories visuals i textuales. Alguns dels mites bàsics d'Occident tenen l'ombra com a motiu principal. El cas més conegut —i reiteradament comentat— és la del mite de la caverna de Plató. Dins del marc d'una teoria general del coneixement, Plató associa l'ombra a l'engany i les falses aparences —una associació també present, si bé amb matisos, en gran part del pensament medieval (Clamote Carreto, 2005)—.⁵ L'altre gran mite fundacional que té les ombres com a protagonistes és el que ofereix Plini en la seva *Història natural* (XXXV, 15) en relació amb el naixement de la pintura. L'autor atribueix l'origen de l'art pictòric al moment en què una noia dibuixà sobre una paret el contorn de l'ombra del seu estimat, que havia de marxar a la guerra. El mite apunta la idea que tota pintura, com a art simbòlic que és, sempre es pot definir com la imatge d'una imatge o, dit en altres paraules, com *l'ombra d'una ombra*. El mite de Plini ens invita a pensar que tot signe és signe d'altres signes, és a dir, que sempre ens movem a l'interior de xarxes semiòtiques. Aquesta concepció de la pintura i de la representació posa en qüestió les categories d'original i de còpia, enteses respectivament com a creació absoluta *ex nihilo* i com a mera reproducció d'un model previ. Plini sembla suggerir que tot «original» és també una còpia, així com tota còpia comporta, en major o menor proporció, un acte singular de creació.

La literatura, d'altra banda, ha fet de l'ombra un element narratiu recurrent. En són clars exemples l'obra *La vida es sueño* (1635) —on Calderón, recollint part de l'herència platònica, descriu el món terrenal com una ombra, és a dir, com una il·lusió, com una còpia, com el regne volàtil i enganyador de les aparences— o la cèlebre novel·la fàustica de Chamisso *La maravillosa història de Peter Schlemihl* (1814), en què es

4 Més endavant, Aumont estableix una altra distinció dins del camp de l'ombra figura entre *l'ombre-propre*, *l'ombre-volume* i *l'ombre portée*.

5 El mite platònic no és una excepció dins del context de la filosofia grega: Demòcrit, per exemple, ja afirmava que la paraula és l'ombra del fet, la còpia afeblida de la realitat.

narren les desventures d'un home que perdé la seva ombra. Durant el segle XIX, en el moment en què l'antropologia feia els primers passos, la psicoanàlisi i la mitologia es referiren sovint al tema de l'ombra. Autors com Jung o Campbell interpretaren l'ombra com un arquetip universal o un patró mitològic bàsic del pensament humà que remetia a l'existència de la part fosca, opaca i inexpugnable de la consciència. Aquesta és una idea també present, si bé en un sentit diferent, en Nietzsche, un dels grans filòsofs de la sospita, que se serví del tema de l'ombra per evocar la pulsio negadora i crítica del pensament.⁶

Com mostra el mite de Plini, el tema de l'ombra és també recurrent en el camp de la història de l'art. Stojchita (1999) apunta que en el Renaixement l'ombra adquireix un protagonisme inèdit perquè es concep com el signe de la humanitat dels personatges representats. L'ombra és interpretada com la prova visual de l'existència d'un cos. En aquest sentit, l'art renaixentista es diferencia de l'estètica medieval, que és un art sense ombres perquè és un art sense humans, i on les figures representades remetien o bé a éssers sagrats o sobrenaturals o bé a principis teològics abstractes —el bé, el mal, el càstig, la salvació—. L'ús de l'ombra en el Renaixement ens permet entreveure un principi universal de l'ombra que els antropòlegs de diferents generacions han constatat en nombrosos contextos, a saber: només posseeix ombra aquell que és susceptible de morir. L'ombra és la marca de la vida i, per tant, l'amenaça de la mort. Així, els esperits, com els morts o les divinitats, no tenen ombra, o bé perquè són pura llum —com les divinitats a l'Índia clàssica (Malamoud, 2005)— o bé perquè són ja en si mateixos una ombra —com les ànimes errants.

El cinema ocupa un lloc especial dins la llarga història de les ombres. No en va, el setè art ha estat definit precisament com «l'art de les ombres» (Mannoni, 1999). Aquesta afirmació s'ha d'entendre en dos sentits diferents, si bé complementaris. D'una banda, es refereix a allò que Bazin anomenà «l'ontologia de la imatge fotogràfica» (1975). El cinema és un art de les ombres perquè les seves imatges poden entendre's com una traça, un doble o un reflex del món exterior. Aquesta és la idea bàsica que recorre gran part de la història de la fotografia i que consitueix l'element central del que s'ha anomenat el paradigma objectivista o realista de la imatge fotogràfica: a diferència de la pintura, on la gènesi (o *agency*) de la imatge recau en la figura del mediador (el pintor), en el cinema és l'objecte repre-

sentat (el món extern) qui, a causa de l'acció de la llum sobre la pel·lícula, fa la imatge. Entre signe i representant s'estableix així una relació de contacte o consubstancialitat que permet definir tota fotografia com un *autoretrat de les coses*. Fox Talbot, un dels inventors de la fotografia, expressà bé aquesta idea l'any 1844 en un text de caràcter científic encapçalat, tanmateix, per un títol poètic i enigmàtic: *The Pencil of Nature* (El llapis de la naturalesa) (2014). El títol de l'obra deixa entreveure una concepció de la fotografia segons la qual aquesta s'entén com un dispositiu que permet a la naturalesa representar-se a si mateixa, sense intervenció humana.⁷ La imatge fotogràfica o cinematogràfica, per tant, es presenta com el *doble* o l'*ombra* de la realitat. És per aquesta raó que, ja des del seu inici, el cinema va ser percebut com un espectacle en què les ombres, talment com les ànimes dels morts, cobraven vida. Aquesta és la tesi principal d'Edgar Morin, qui, en el seu magnífic assaig *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1958), argumenta que el cinema és un art paradoxal: alhora que s'erigeix en l'art modern *par excellence*, paradigma del progrés tecnològic i del desig positivista de capturar i catalogar el món extern, entronca amb una tradició atàvica referent al món dels fantasmes, dels dobles i dels esperits, una tradició que, com ha posat en evidència l'antropologia, concebia les ombres com a dobles o substituïts de les persones, capaços de deambular ocasionalment de manera autònoma, afectant el món dels vius i actuant com a mediadors amb el més enllà.

L'emergència de la imatge digital ha trastocat el paradigma clàssic de la fotografia i ha fet replantejar la vella definició del cinema com a art de les ombres. Avui dia ens trobem en el moment de les anomenades postimatge i postfotografia. Basant-se en els avenços tecnològics, aquests corrents han formulat una crítica a la clàssica categoria de representació i al paradigma analògic de la traça. La imatge digital ja no es pot concebre com un reflex o una ombra del món extern, sinó, en tot cas, com un codi o un algorisme *generat informàticament* a partir d'un conjunt de dades o unitats d'informació. El llaç suposadament consubstancial entre la imatge cinematogràfica i el món s'ha esquerdat. La superació del paradigma de les ombres es fa palesa en els valors associats a la imatge digital. L'obsessió contemporània per la precisió, la qualitat i la resolució de la imatge és

7 Malamoud i Vernant (1986) afirmen, de manera anàloga, que tota «imatge religiosa» és, en el fons, un autoretrat de les divinitats, en el sentit que l'*agency* o la imatge no recau en el mediador (el fotògraf, l'artesa), sinó en l'objecte o el subjecte representat, és a dir, la divinitat. No en va, algunes de les primeres definicions que es donaren de la fotografia eren explícitament religioses, com el mateix concepte d'aura de Walter Benjamin.

6 *El viajero y su sombra* (1880).

un tret oposat a l'ambigüitat inherent al vell llenguatge de les ombres que tant fascinava Tanizaki (1933). La imatge fílmica és, com més va, més associada al principi d'hipervisualitat (veure-ho tot i tan netament com sigui possible), un principi que regeix també les noves formes de control social. Així, l'experiència del cinema contemporani o de la postfotografia, i especialment de les pel·lícules basades en múltiples efectes visuals i retocs digitals, no és presenciar el regne de les ombres —la còpia o doble del món extern—, sinó percebre una espècie de *tableau vivant*, una pintura animada o, en paraules de Fontcuberta, una «infografia realista» (2010). L'oblit de les ombres es manifesta, també, en els dispositius a través dels quals percebem el cinema. Així, cada cop veiem menys el cinema dins de sales fosques —és a dir, a l'ombra— i ho fem, en canvi, sobre superfícies emissores de llum, com tauletes tàctils, mòbils o televisors. Ens encaminem cap a un cinema sense ombres? Aquesta és una qüestió que aquí tan sols puc apuntar i que espero poder abordar en un altre text.

Dit això, quan diem que el cinema és (o ha estat) l'art de les ombres, no ens referim únicament a la naturalesa mimètica de la imatge fotogràfica, sinó també al fet que el setè art ha fet de l'ombra un principi narratiu i expressiu fonamental. Evidentment, totes dues maneres d'entendre l'ombra en el cinema es troben entreligades: si el cinema ha explotat el tema de l'ombra és perquè es tractava precisament d'un llenguatge «fet d'ombres». El recurs narratiu de l'ombra és particularment evident en corrents com l'expressionisme alemany o en l'anomenat cinema negre. Seguint una llarga tradició literària, l'ombra-entorn ha estat freqüentment utilitzada en el cinema per evocar allò ocult, perillós i incert. Una casa o un carrer en la penombra és un espai que amaga potencialment algun perill, que és imprevisible, incontrolable, amenaçador. L'ombra projectada ha estat majoritàriament utilitzada per expressar la personalitat, sovint oculta, dels personatges.

Així, com a art dels dobles, el cinema ha explotat àmpliament la idea de l'ombra com a doble o *alter ego* de la persona. La noció de doble constitueix, conjuntament amb el concepte d'alteritat, el principi antropològic bàsic en l'estudi de les ombres. En efecte, l'antropologia ha posat de manifest que l'ombra adquireix sovint el sentit de *doble negatiu* de la persona. En molts contes i rondalles del folklore populars, l'ombra evoca el revés del món, l'altra cara de les persones o de les coses, i apareix com la visualització del conjunt de forces ocultes (fantasmes, monstres, esperits) que constantment assetgen i amenacen el món dels vius (Von Franz, 1974). En el llibre *La branca daurada* (1890), un dels títols inaugurals de la disciplina antropològica, Frazer descriu la conceptualització de l'ombra en les socie-

tats dites primitives. Les seves explicacions van encaminades a mostrar com en aquestes cultures l'ombra es concebia com una extensió de la persona i, més concretament, com la materialització de la seva ànima o del seu principi vital. L'ombra era vista com una «part viva» de l'individu, com una «presència» (i no merament com un efecte òptic o representatiu), capaç d'actuar i de ser afectada pels altres. Aquesta és una visió que diferents antropòlegs han observat en diferents contextos. Jo mateix, en el meu treball de camp sobre el culte a María Lionza a Veneçuela (Canals, 2017) —una pràctica religiosa afroamericana centrada en la possessió espiritual—, he pogut constatar reiteradament la por d'entrar en contacte amb les ombres de les persones amb males intencions. Així, la gent tem ser trepitjada per l'ombra d'algú envejós o capaç de fer bruixeria, pel fet que aquest contacte els pugui contagiar algun tipus de mal.

D'altra banda, Frazer fa referència al temor que certes comunitats sentien a ser fotografiades, per por que la seva ombra (la seva ànima) quedés capturada per la càmera.⁸ Aquesta és una «creença» que, expressada de diferents maneres, observem en diversos àmbits culturals. La por de morir a causa de la captura de la pròpia ombra revela una por que, salvant les distàncies, tots tenim i que és especialment evident en l'actual context de saturació icònica i d'omnipresència de les xarxes socials. Tots temem perdre el control sobre les nostres imatges —és a dir, sobre els nostres dobles o les nostres ombres— per por que puguin viure vides autònomes, fins al punt de girar-se en contra nostra —com en el cèlebre conte d'Andersen *The Shadow* (1847), en què l'ombra del protagonista acaba casant-se amb la seva promesa i fent-li creure que el seu antic pretendent només és una ombra—. I és que, en el fons, tots concebem les nostres imatges com a extensions de la nostra persona, com una part de nosaltres mateixos. Les reclamacions a favor de l'oblit digital —és a dir, del dret a esborrar d'Internet aquelles fotografies de nosaltres que ja no desitgem que siguin públiques— i els múltiples esforços pels drets d'imatge i la «intimitat visual» són exemples de la voluntat de recuperar el control sobre les nostres representacions, les nostres ombres.

En línies generals, el que observem és que l'antropologia ha associat l'ombra al principi d'alteritat o, més ben dit, d'alteritat relativa: l'ombra no és només allò altre, sinó que és, més precisament, *l'altre d'un mateix*. Com a doble o extensió inversa de la persona, l'ombra visibilitza elements essencials de la personali-

8 En el film *Les statues meurent aussi* (1953), Chris Marker fa referència a aquesta temença, present en altres àmbits culturals.

tat que sovint no són visibles a plena llum. D'aquí ve gran part de l'interès de l'ombra: l'ombra, mitjançant un joc de visibilització i invisibilització, mostra, sempre de manera ambigua i a vegades impertinent, el que sovint és ocult però, tanmateix, essencial. És interessant fer notar que aquesta capacitat «reveladora» de les ombres és una de les qualitats que, ja des de bon principi, s'atribuïren al cinema —la qual cosa reafirma la tesi del cinema com a art de les ombres i la interrelació entre cinema, ombra i antropologia—. Així, poc després de l'aparició del setè art, conceptes com el d'inconscient òptic ja apuntaven el fet que el cinema o la fotografia eren capaçs de fer visibles aspectes inconscients de la persona altrament imperceptibles i que només podien copsar-se a través de la imatge fílmica, és a dir, com a ombra. L'antropologia adoptarà un principi gairebé idèntic en relació amb l'estudi de les cultures.

L'antropologia com a art de les ombres

La força metafòrica del concepte d'ombra és inesgotable. L'ombra és, per usar els termes de Lévi-Strauss, una categoria «bona per pensar». Fent un exercici de recursivitat, proposo en aquest sentit no només analitzar com l'antropologia ha concebut l'ombra, sinó entendre l'antropologia com una disciplina de les ombres. Aquesta afirmació es pot entendre en tres sentits diferents. En primer lloc, es refereix a la naturalesa de l'objecte d'estudi de l'antropologia. En efecte, l'antropologia es va interessar inicialment en l'observació i l'anàlisi d'un conjunt de societats dites «primitives», «salvatges» o «no occidentals», que es veïen com a «dobles» o «ombres» de les societats «avançades», d'on provenien majoritàriament els antropòlegs. Aquestes societats eren conceptualitzades sota el principi d'alteritat relativa que he descrit anteriorment. Així, els pobles «primitius» es presentaven alhora com «els altres» i com una manifestació «en negatiu» d'allò que suposadament Occident era o havia estat, és a dir, com l'altre de si mateix. El corrent evolucionista, per al qual els pobles «no occidentals» eren vestigis de períodes històrics ja superats per Occident, posa en evidència aquesta naturalesa dual i ambigua de l'altre (que és, en el fons, un jo invertit). L'antropologia ha superat i criticat a bastament els principis racistes i etnocèntrics que havien marcat el seu origen. Tanmateix, el principi de veure els «altres» com a «dobles» de nosaltres —i, viceversa, nosaltres com les ombres o els dobles dels altres— s'ha consolidat com la clau de volta fonamental i definidora de la disciplina.

El segon sentit de l'antropologia com a art de les ombres remet a l'experiència del treball de camp etnogràfic. L'etnografia, tal com habitualment s'entén, és el

període d'investigació sobre el terreny durant el qual l'antropòleg es familiaritza amb el *modus vivendi* de la gent sobre qui —i amb qui— treballa, per la qual cosa adquireix nous hàbits, destreses i coneixements. Durant aquest procés, l'antropòleg aspira a esdevenir, en certa manera, l'ombra dels altres, el seu doble. El treball de camp es pot entendre, doncs, com un exercici mimètic orientat a «esdevenir un altre» —un exercici necessàriament dialògic, atès que «els altres» també redefeixen les seves maneres de viure i entendre el món com a conseqüència del contacte amb l'antropòleg i esdevenen, al seu torn, «la seva ombra».

En tercer lloc, podem definir l'antropologia com l'art de les ombres en el sentit que és una disciplina que pretén pensar els claroscurs, les incerteses i les contradiccions d'allò que Durkheim anomenà «els fets socials» (Marrero, 2008). El saber antropològic parteix d'allò concret, de l'observació directa de la vida social. L'antropologia es defineix per la capacitat de respondre als grans problemes del pensament per mitjà de l'anàlisi de les formes concretes de l'experiència humana; i, en observar el que la gent diu i fa, el que percebem és que la vida social és plena d'ambigüitats, paradoxes i matisos, sempre canvians —és a dir, de «zones ombrívoles»—. L'antropologia és l'art de les ombres perquè posa l'accent en els aspectes que queden habitualment «fora dels focus». És en els vestigis d'allò social, en els fets aparentment més ínfims i anodins, on l'antropòleg cerca una guspira de veritat. L'interès en les ombres d'allò social planteja, tanmateix, alguns problemes, especialment amb relació a l'escriptura o la representació. Com podem parlar sobre «les ombres» sense que la llum del discurs dissipï les seves subtilitats? Com podem respectar l'ambigüitat d'allò social sense renunciar a oferir interpretacions o reflexions de caràcter general sobre l'experiència humana? Aquest és un problema a què hem d'encarar-nos quan volem escriure un text o realitzar una pel·lícula etnogràfica.

Epíleg: filmant les ombres

L'any 2017, els antropòlegs Ramon Sarró i Marina Temudo van proposar-me realitzar una pel·lícula etnogràfica sobre un moviment profètic de Guinea Bissau anomenat *Kyangyang*.⁹ Aquest moviment, que s'havia iniciat als anys vuitanta en el si de l'ètnia balanta (Te-

⁹ Agraïco a tots dos antropòlegs l'oportunitat incomparable que van donar-me de realitzar aquesta pel·lícula. Aquest epíleg ha estat elaborat prenent com a base els seus treballs publicats i un article que està en premsa.

mudo, 2009), semblava trobar-se, en aquell moment, en ple declivi. L'objectiu inicial del projecte era fer un retrat dels últims membres dels *Kyangyang* a fi de conservar el seu testimoni i d'elaborar un registre visual d'un conjunt de pràctiques rituals aparentment al caire de l'extinció. Vaig acceptar la proposta sense pensar-ho dues vegades. Un dels fets que, com a antropòleg visual, més em va cridar l'atenció va ser que, en la llengua balanta, *Kyangyang* significa 'ombra'. Els membres del moviment s'anomenen a si mateixos *les ombres*¹⁰ —i *ombra* és també el terme que utilitzen per referir-se als esperits dels avantpassats que els posseeixen durant les cerimònies de divinació o de curació—. En conèixer aquest fet, vaig pensar immediatament en la clàssica definició del cinema com l'*art de les ombres* esmentada anteriorment.

Aquesta analogia semàntica plantejava un seguit de qüestions: com fer una pel·lícula sobre «les ombres»? Fins a quin punt l'ús i el sentit de la categoria d'«ombra» en un context i en l'altre eren equiparables? Com respondrien els *Kyangyang* a la presència del dispositiu filmic? Podíem pensar els *Kyangyang* des del cinema i el cinema des dels *Kyangyang*? Aquestes són algunes de les preguntes amb què vam iniciar el rodatge, unes preguntes la resposta de les quals aquí només podré esbossar i que seran l'objecte específic d'un altre treball.

Però retornem al procés de rodatge. Quan vam arribar a Guinea Bissau, vam adonar-nos que el moviment dels *Kyangyang* havia experimentat un nou auge. Així, profetes que havien practicat els rituals entre els anys vuitanta i noranta, havien reprès la seva activitat després d'un temps d'inactivitat obligada (els *Kyangyang* havien estat severament reprimits per les forces de l'Estat), alhora que joves balanta s'havien adherit recentment al moviment, reinventant-lo. No es tractava, però, d'un moviment unitari i estructurat, malgrat que presentava alguns trets homogenis —com ara el treball amb els esperits dels avantpassats, el rebuig del proselitisme religiós, el reconeixement de la profetessa que havia iniciat el moviment (Ntombikte, que morí l'any 2013) o l'apel·lació a l'existència d'un déu únic.

Com apunten Sarró i Temudo, hi ha diverses hipòtesis per pensar per què els membres d'aquest moviment s'autoanomenen —i són anomenats— *les ombres*. A vegades aquest fet sembla remetre a la naturalesa fugissera i esmunyedissa dels membres d'aquest moviment, que viuen i viuen majoritàriament a les zones rurals del país i els rituals dels quals espantaven gran part de la població nacional. *Ombra* també pot re-

ferir-se, però, a la capacitat mimètica i subversiva dels *Kyangyang* (Sarró, 2018), a la seva habilitat per reapropiar-se creativament en el marc del ritual de tot allò que pertany al món dels «altres» —bàsicament a les «religions del llibre» i al món urbà.

En tot cas, per fer una pel·lícula sobre «les ombres» vam optar per un estil cinematogràfic observacional, sense veu en off i amb pocs intertítols, que suggerís el caràcter canviant, ambigu i a voltes incert del mateix moviment dels *Kyangyang*. Així, volíem que l'espectador tingués una certa «experiència de les ombres» i per això el posàvem en una situació relativament anàloga a la de l'antropòleg durant el treball de camp, quan s'enfronta a una realitat que se li apareix en un principi com a «altra», com a desconeguda i desconcertant, però que de mica en mica va aprenent a comprendre. En aquest sentit i seguint el propi procés de gènesi del coneixement antropològic, vam decidir, en la segona part de la pel·lícula, introduir les explicacions dels mateixos *Kyangyang* sobre el seu culte, així com la veu de representants d'altres corrents religiosos —catolicisme, evangelisme i islam.

Ara bé, un cop acabada de muntar la pel·lícula *Els caçadors d'ombres* (2019), vaig adonar-me que havíem descartat moltes imatges en les quals apareixíem nosaltres o en què els *Kyangyang* es referien a la nostra presència.¹¹ D'aquí va venir la idea de fer un petit curtmetratge experimental basat en aquestes imatges que oferís una reflexió en primera persona sobre què significa filmar i muntar una pel·lícula sobre «els altres». Aquest breu assaig, titulat *El vent i les paraules* (2019), es pot entendre com «l'ombra» del documental, el seu doble, el seu reflex invertit —i viceversa—. En tot cas, el que aquestes dues pel·lícules deixen en evidència és que tot treball etnogràfic, com tota experiència social, no és altra cosa, en el fons, que una situació compartida, una xarxa de relacions en moviment per mitjà de les quals uns i altres aprenem a conèixer-nos, redefinint-nos i copiant-nos mútuament en un inacabable joc d'ombres.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques (2002). *Le monteur d'ombre*. París: VRIN.
 BAZIN, André (1975). *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Cerf.
 CANALS, Roger (2017). *A Goddess in Motion. Visual creativity in the Cult of María Lionza*. Oxford: Berghahn.
 CLAMOTE CARRETO, Carlos F. (2005). «Les (en)jeux de l'ombre ou le miroir troublé de l'écriture médiévale». *Sigila*, núm. 16.

¹⁰ També utilitzen altres termes, com ara *fills de Déu*.

¹¹ Algunes d'aquestes imatges van ser tanmateix introduïdes en el llargmetratge a fi d'explicitar la situació filmica.

- FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOX TALBOT, William Henry (2014) [1844-1846]. *El lápiz de la naturaleza*. Madrid: Casimiro Libros.
- FRAZER, James (1944) [1890]. *La rama dorada*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- MALAMOUD, Charles; VERNANT, Jean-Pierre (1986). *Corps et dieux*. París: Gallimard.
- MALAMOUD, Charles (2005). «La preuve de l'ombre». *Sigila*, núm. 16.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003) [1880]. «El viajero y su sombra». A: Nietzsche, Friedrich. *Obras inmortales*. Vol. I. Santa Perpètua de Mogoda: Edicomunicación.
- MANNONI, Laurent (1999). *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. París: Nathan.
- MARRERO, Isaac (2008). «Luces y sombras. El compromiso de la etnografía». *Revista Colombiana de Antropología*, núm. 44 (1), pàg. 95-122.
- MORIN, Edgar (1958). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. París: Gallimard.
- RUSSO, Eduardo A. (2020). «Sombras proyectadas. El cine entre lo visible y lo invisible». *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 93, pàg. 139-151.
- SARRÓ, Ramon (2018). «El retorno del eterno retorno». *Repocs*, núm. 15 (30), pàg. 1-28.
- SARRÓ, Ramon; TEMUDO, Marina (en premsa). «The Shade of Religion: Kyangyang and the Works of Prophetic Imagination in Guinea-Bissau». *Social Anthropology* núm. 28 (2).
- STOICHITA, Victor I. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- TANIZAKI, Junichirô (2006) [1934]. *Elogi de l'ombra*. Barcelona: Angle.
- TEMUDO, Marina (2009). «From the Margins of the State to the Presidential palace: The Balanta Case in Guinea-Bissau». *African Studies Review*, núm. 52 (2), pàg. 46-67.
- VON FRANZ, Marie-Louise (1974). *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Boulder: Shambala.
- WORTH, Sol; ADAIR, John (1975). *Through Navajo Eyes*. Indiana: Indiana University Press.
- ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (1993). *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Barcelona: Kairós.