

# S LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA EN «THE AX FIGHT» LA APROXIMACIÓN PEDAGÓGICA EN EL CINE ETNOGRÁFICO DE TIM ASCH

ELISENDA ARDÉVOL

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA

Este artículo plantea una reflexión sobre la representación audiovisual de la realidad social y cultural en relación con su utilización pedagógica a través del análisis de la obra del cineasta etnográfico Tim Asch, y en concreto, de su película más polémica, *The Ax Fight*.

La utilización del cine y del vídeo en antropología supone una reflexión sobre cómo entendemos el filme como instrumento para la investigación, como medio de comunicación para la docencia, y como forma de incidir en el conocimiento social sobre la cultura. Estas prácticas conllevan la necesidad de preguntarnos cómo entendemos la creación de imágenes, cómo las utilizamos en nuestro propio quehacer cotidiano; cómo las tratamos, usamos e interpretamos; qué esperamos de ellas. Estos presupuestos culturales estarán presentes en nuestra forma de filmar, de analizar y proyectar un filme. Por este motivo, es necesario incorporar a la metodología con técnicas audiovisuales una reflexión sobre la imagen y los modos de representación.

El cine etnográfico se refiere a la descripción audiovisual de las formas de vida, de pensar, de sentir, de actuar y de organizarse que podemos observar en las sociedades humanas. Como género cinematográfico, se inscribe dentro de la tradición documental y se perfila como un subgénero de ésta, ya que representa un campo de intersección entre cine y antropología y propone unos objetivos específicos relacionados con la investigación y la docencia en ciencias sociales.

El cine etnográfico de Tim Asch es un buen ejemplo de la utilización del cine en antropología y los problemas que presenta; problemas compartidos con otras disciplinas, especialmente en el debate sobre la relación entre realidad y representación. Mi interés en destacar la película *The Ax Fight* entre más de 70 películas etnográficas en la filmografía de Tim Asch, y en el marco de este monográfico dedicado a cine y educación, se debe a que es una de las películas más conocidas de este autor y la más utilizada en la enseñanza universitaria, siendo un ejemplo paradigmático del cine etnográfico de orientación pedagógica; una película hecha «a medida» para representar los problemas teóricos de la construcción de la mirada cinematográfica a través de sucesivas transformaciones de edición y montaje, cada una de las cuales responde a distintas estrategias de interpretación.

## ¿POR QUÉ UNA PELEA?

*The Ax Fight* (*La pelea de hachas*) es una película de veinte minutos realizada en 1975 por Tim Asch en colaboración con el antropólogo Napoleón Chagnon sobre un conflicto entre los yanomami de la amazonia venezolana. Esta película forma parte de una extensa documentación audiovisual sobre este pueblo producida con la clara intención de responder a las necesidades educativas y de investigación en el marco de la teoría antropológica. Dentro de

las tendencias de producción en el cine etnográfico, *The Ax Fight* se sitúa en el estilo del cine observacional, basado en la filmación secuencial y en continuidad de un acontecimiento tal y como se produce en un contexto determinado, de forma que la cámara capture la interacción social en su espontaneidad, en el momento en que ocurre. Asch dirige la cámara hacia la acción, sin saber todavía qué sucede, tan sólo que «algo va a pasar». La mirada perpleja de la cámara ante un comportamiento caótico, cuyo significado desconoce y se esfuerza en seguir, es el primer paso a partir del cual se desarrollará la investigación etnográfica, la interpretación y la explicación teórica, y que la película muestra a través de distintos montajes de la misma secuencia. La película parte del supuesto de que, en el estudio antropológico, lo que sabemos del comportamiento humano y cómo somos capaces de analizarlo depende de cómo aprendamos a observar: la mirada se construye progresivamente. Ver no es una actividad pasiva, es una habilidad natural y una actividad culturalmente organizada que implica procesos de inferencia, de elaboración y de contrastación de hipótesis.

La edición de la película está pensada para el aula como su contexto natural de exhibición, de forma que la estructura de la película, su edición y su duración responden a una determinada visión de la actividad docente. Para Asch, observación, participación y análisis deben estar estrechamente relacionados en el aprendizaje de la disciplina para que ésta no quede reducida a la mera especulación. La película está diseñada para ser un instrumento útil en el proceso de relacionar conceptos generales con la observación de los fenómenos sociales y culturales concretos que se muestran en pantalla. El autor espera que los estudiantes «vivan» a través del filme su propia experiencia etnográfica, y que realicen sus propias inferencias y conjeturas a partir de la observación en diferido de una secuencia de comportamiento.

Se trata, además, de una película que ha causado una fuerte polémica en el ámbito académico y en el contexto de la producción de cine documental. En la crítica y el análisis del cine etnográfico, su estilo observacional fue severamente criticado, entre otros, por David MacDougall en función de la posición distanciada de la cámara, que objetiviza a las personas; de la ausencia de participación de la comunidad filmada en la organización del filme, y en función de la falta de una interpretación nativa directa de lo sucedido: la voz nativa está mediatizada por la interpretación y explicaciones del antropólogo (1). La película también plantea un debate epistemológico en relación con la representación cinematográfica de la realidad, en la posible confusión de la imagen con lo representado: ¿puede el cine ofrecer una representación no mediada de lo real? Y, si no es así, en qué medida puede utilizarse como fuente de conocimiento sobre lo social y cultural? Finalmente, en el ámbito educativo, un estudio sobre la recepción del cine etnográfico realizado entre estudiantes norteamericanos cuestionó su valor pedagógico al señalar que una parte significativa de la muestra reaccionaba ante el filme con actitudes emocionales negativas, que reforzaban sus prejuicios y estereotipos, asimilando a los yanomami a la noción de una sociedad primitiva, salvaje y violenta (2). ¿Cómo puede un documental que pretende llegar a la comprensión intercultural reforzar estereotipos procedentes de una ideología dominante y colonialista?

## LA RELACIÓN ENTRE CINE Y ANTROPOLOGÍA

Timothy Asch es uno de los directores más reconocidos del cine etnográfico, introductor de importantes innovaciones en el planteamiento de la filmación, la metodología de producción, el modelo de colaboración y el estilo de montaje en función de unos objetivos concretos: la enseñanza y la investigación en antropología. Formado en cinematografía, sus películas reflejan la necesidad de poner el cine al servicio de la educación. En cuanto a la evolución de su estilo cinematográfico, éste refleja las distintas colaboraciones e influencias de los antropólogos y antropólogos que trabajaron con él. Siempre entre dos aguas, por su devoción a la

(1) David MacDougall, «¿De quién es la historia?» en E. Ardévol y L. Pérez-Tolón (ed.), *Imagen y Cultura* (Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995).

(2) Véase Wilton Martínez, «Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated Readings of Ethnographic Film» (*Commission for Visual Anthropology Review (CVA)*, Primavera, 1990).

antropología y por su énfasis en la creatividad cinematográfica, dará clases de antropología y de cinematografía en distintas universidades americanas y australianas, y dirigirá con entusiasmo uno de los centros más significativos en antropología visual, el *Center for Visual Anthropology* de la *University of Southern California*, en Los Angeles, desde 1982 hasta su muerte en 1994, contribuyendo activamente a la expansión del cine etnográfico.

Tim Asch participó desde 1961 en nueve expediciones etnográficas. Trabajó en Uganda con Elizabeth Marshall entre los dodoth, con Karl Reisman en Trinidad, con Napoleón Chagnon en Venezuela entre 1968 y 1975. También colaboró con el antropólogo y etnocienista Asen Balicki entre los pashtoon, y en la Indonesia Oriental, con James J. Fox y con E. Douglas Lewis. Su trabajo con Linda Connor en Bali durante los años 80 marcará un giro en su estilo cinematográfico hacia posiciones más reflexivas e interactivas. Al final de su vida estaba trabajando en un nuevo proyecto propio, encuadrado dentro del cine participativo, en el cual colaboraba con un grupo de yanomamis que iban a dirigir su propia película (3). Para Asch, el cine documental debía dar una respuesta creativa a las preguntas de la antropología y aprender de esta relación.

## MODELO DE COLABORACIÓN

El género documental o el reportaje para televisión pueden considerarse cercanos al cine etnográfico por la selección del tema y por la orientación realista y descriptiva, pero su planteamiento en pocas ocasiones está basado en un trabajo de campo en profundidad. Generalmente, el cineasta se deja llevar por sus propias creencias e ideas sobre una cultura que desconoce y considera suficiente una estancia corta dirigida exclusivamente a la filmación, sin responsabilidad sobre la imagen de las personas representadas (siguiendo la fórmula «llegar, filmar y marchar»). La colaboración de los antropólogos en estas producciones está reducida en muchos casos a la función de asesor, como por ejemplo en nuestro país el trabajo de Alida Carloni para RTVE en *Un mundo de patios*, o el de Salvador Rodríguez Becerra para Canal Sur en la serie *Fiestas de Andalucía* (4). En la mayoría de estas producciones realizadas para televisión, el antropólogo aparece como «cabeza parlante» para dar su opinión sobre un tema, o bien asesora en la elaboración del guión y en las localizaciones. Otras veces, se le llama para realizar un guión «académico» al que luego se incorporan las imágenes y la música. El antropólogo puede en pocas ocasiones controlar el desarrollo de la producción y, cuando lo consigue, suele dominar la explicación teórica, de forma que las imágenes ilustran las tesis de sus autores, pero la organización de la producción está desvinculada del proceso de investigación.

La mayoría de los realizadores no están dispuestos a ceder parcelas de poder a los antropólogos en el desarrollo de las líneas de producción, ya que éstos «no entienden de cine». Este supuesto parte, una vez más, de la creencia en la división entre la palabra y la imagen, entre la erudición y la simplicidad. Se apoya en el supuesto de que la antropología es un conocimiento verbal y literario, demasiado erudito, mientras que el documental ha de ser visualmente atractivo y estar dirigido a una amplia audiencia.

Entre los antropólogos existe un cierto temor a la banalización y manipulación de sus investigaciones a través del medio audiovisual. El antropólogo parte del presupuesto de que el cine documental simplifica la complejidad de sus posiciones teóricas y que dedicarse a ello es una desviación de su profesión. Cuando es el técnico en imagen el contratado por un antropólogo o institución cultural para dar expresión audiovisual a un contenido académico, también se produce una desconexión. El problema de estas producciones, generalmente etiquetadas como «vídeo pedagógico» es una fórmula estereotipada tanto en el contenido como en la forma: bellas imágenes, música de fondo y guión literario. La imagen corre a

(3) Véase T. Asch, «La colaboración en la realización de documentales etnográficos: una visión personal», en E. Ardevol y L. Pérez-Tolón (eds.), *Imagen y cultura* (Biblioteca de Etnología, Diputación de Granada, 1995), pp. 255-256.

(4) *Un mundo de patios*, Jaime Villate (guión y realización),

Alida Carloni (asesoramiento). Producción para Televisión Española, 16 mm. 58 min. color, 1992.

*La fiesta del Cascamorras*, Francisco García Novell (guión y realización), Salvador Rodríguez Becerra (asesoramiento). Estudio Uno para Canal Sur Televisión. Betacam, 27 min. 1992.

cargo de especialistas en cine o vídeo en función de un guión previo elaborado, a su vez, por especialistas en antropología, que conocen bien el tema, pero desconocen como puede realizarse su tratamiento cinematográfico.

Dentro de las ciencias sociales, la fotografía, el cine y el vídeo no han recibido la atención que se merecen como instrumento pedagógico, de trabajo y de estudio. Aunque cada vez es más frecuente incluir películas o documentales en clase, su utilización generalizada queda aún lejos en nuestra disciplina. La razón es que muchos todavía consideran estas tecnologías de la imagen como inapropiadas para la exposición teórica, siendo tratadas simplemente como herramientas auxiliares, más que como un instrumento de innovación metodológica y pedagógica. Si estos presupuestos por ambas partes se mantienen, las posibilidades de investigar con la cámara y ofrecer al espectador otro tipo de tratamiento audiovisual y de profundización temática quedan muy limitadas.

¿Es posible un cine antropológico? ¿Y un cine educativo? El cine de Tim Asch parte del supuesto de que su marco de utilización va a ser el aula y que el cineasta debe adaptarse a las necesidades de la antropología. Asch parte del modelo de colaboración entre cineasta y antropólogo. Para este autor, el cine etnográfico falla cuando está en manos de profesionales del cine con buenas intenciones pero sin conocimiento de la metodología y la teoría antropológica, y, lo que es más grave desde su perspectiva: cuando el cineasta desconoce las claves culturales de la comunidad que se propone filmar. Del mismo modo que un antropólogo que desconoce como utilizar los recursos cinematográficos no ve la necesidad de su aplicación o los incorpora de forma subsidiaria a su trabajo.

Tim Asch propuso una colaboración entre iguales, de forma que el cineasta comprendiera el trabajo del antropólogo y participara en el proceso de investigación (5). Sostenía que una estrecha colaboración entre profesionales de la imagen e investigadores etnográficos debía producir beneficios creativos por ambas partes. Pensaba, y creo que con razón, que la tecnología audiovisual proporcionaba una importante herramienta para el estudio de la cultura, y que el conocimiento del trabajador de campo aportaría no sólo rigor científico, sino también un componente ético y una visión «desde dentro» que el cineasta no podría conseguir por sí solo: «Si el cineasta trabaja codo con codo con el antropólogo, filmando lo que éste quiere filmar, entonces el antropólogo es capaz de proporcionar transcripciones, traducciones y análisis para el metraje, haciendo la película más apreciada para los antropólogos, así como dándole más viveza e integridad para cualquier audiencia. Un cineasta que trabaje por sí solo nunca será capaz de hacerlo tan bien. Esto es lo que yo enseño y la vía en la que he estado trabajando» (6).

Según este modelo, el cineasta formado en antropología se pone en contacto con profesionales que estén realizando un trabajo de campo en profundidad en una zona o comunidad local. El realizador trabaja a partir del enfoque de la investigación y el conocimiento del trabajador de campo sobre los aspectos culturales que estudia: «tanto si uno está interesado en realizar películas para la investigación como para la enseñanza, mi sugerencia es que un proyecto de colaboración debe considerarse en primer y principal lugar como una investigación etnográfica» (7).

Para que la colaboración sea verdaderamente fructífera, es necesario que el antropólogo valore el cine como algo más que un medio de expresión y el productor valore la práctica antropológica, no sólo la teoría. El énfasis de Tim Asch por la investigación es un punto de partida para romper una división del trabajo basada en dicotomías complementarias. Me atrevería a sugerir que la idea interdisciplinaria de la antropología visual plantea un «mestizaje» singular. El antropólogo debe coger la cámara para saber qué puede pedir al cineasta y teorizar sobre ella en relación a su disciplina y a su metodología de trabajo. De la misma

(5) Timothy Asch, «Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A personal View» (*Canberra Anthropology*, vol. 5, núm. 1, 1982). «La colaboración en la realización de documentales etnográficos», en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y Cultura* (Ediciones de la Diputación Provincial de Granada, Biblioteca de Etnología, núm. 3, 1995).

(6) T. Asch, «La formación de antropólogos visuales» (*Fundamentos de Antropología*, núm. 1, Granada), p. 115.

(7) T. Asch, «La colaboración en la realización de documentales...», *op. cit.* p. 261.

forma que el cineasta debería conocer la teoría antropológica para su análisis y comprensión de los fenómenos sociales (incluido el cine), y también atreverse a experimentar en la práctica con la metodología etnográfica. Finalmente, indicar que el modelo de colaboración de Asch olvidó a la tercera parte en disputa: el sujeto filmado, la comunidad filmada: ¿qué relación establecen antropólogo y cineasta con el sujeto delante de la cámara?

## EL CINE OBSERVACIONAL: ¿MÉTODO O ESTILO?

El estilo llamado observacional en cine etnográfico surge en los años sesenta, junto con dos movimientos cinematográficos en el género documental estrechamente relacionados con la producción antropológica: el *cinéma vérité* desarrollado en Francia de la mano de Jean Rouch, y el *direct cinema* en EE.UU. impulsado por Richard Leacock, antiguo colaborador de Robert Flaherty (8). El *cinéma vérité* se definirá por la aceptación de la presencia de la cámara como catalizadora de la acción y la inclusión de la subjetividad del director en el film. Por contra, el *direct cinema* busca de forma más completa que cualquier otro estilo documental presentar inalterable la realidad social, de forma que la cámara debe estar ausente de la acción y limitarse a registrarla, como «una mosca en la pared» (9).

En los años sesenta, la tecnología cinematográfica está lo suficientemente desarrollada para lograr el sonido sincrónico y la manejabilidad que deseaba Leacock para que éste formulara, por primera vez, que los acontecimientos filmados son más importantes que los requerimientos de los productores cinematográficos. Por fin era posible observar a través de la cámara sin necesidad de ninguna condición previa, sin luces, sin dirección, ni planificación. Registrar la vida cotidiana sin manipularla o modificarla. El *observational cinema* se fundamentará en la misma propuesta que el *direct cinema*: captar la vida social en su espontaneidad, sin intervenir en ella. Pero, mientras el cine directo acepta el montaje y el acercamiento de la cámara a la acción y a los participantes, el cine observacional prima los planos medios y largos, recomendando la posición estática de la cámara en un punto de observación privilegiado para captar el máximo de información visual posible sobre la acción y su contexto. Se trata de presentar al espectador el acontecimiento completo, sin alterar las dimensiones espacio-temporales, tal y como ha sido registrado por la cámara, para que el investigador pueda estudiar, más tarde, el comportamiento observado.

Los objetivos del cine observacional se dirigen hacia el análisis del comportamiento, mientras que el cine directo intenta reflejar la espontaneidad de la situación. Para el *direct cinema*, la intervención del antropólogo o las explicaciones del cineasta en el filme son siempre una interferencia. Hay que permitir que el espectador pueda ver cómo se desarrolla un acontecimiento sin que se le diga cómo lo debe interpretar o analizar. Puede que necesite claves para entender lo que sucede, pero es libre de sentir, de vivir la experiencia, la inmersión en otra cultura, sabiendo que lo que ve es un acontecimiento genuino, que no está dirigido, ni actuado, ni reconstruido ni dramatizado, sino que está tomado directamente de la vida misma, respetando en la medida de lo posible su integridad (10).

Colin Young desarrollará en términos teóricos los fundamentos del cine observacional a partir del estilo del *direct cinema* y de la tradición procedente de la observación naturalista. (11) Colin Young entiende por *observational cinema* el hecho de filmar a la gente en su ambiente natural mientras realiza las cosas que hace habitualmente y rechaza tanto la estructura dramática (como por ejemplo, el modelo de exposición, conflicto y resolución), como la didáctica en la construcción de la película documental (12). El cine observacional es

(8) Brian Winston, «Direct Cinema: The Third Decade» en A. Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary* (University of California Press, 1988), p. 517.

(9) Brian Winston, *op. cit.* p. 518. La caracterización del «direct cinema» como «mosca en la pared» será utilizada por Crawford para clasificar los distintos modos de representación en el cine etnográfico.

(10) Ver David MacDougall, «Beyond observational cinema», en

P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (La Haya, Mouton, 1975), pp. 109-124.

(11) Formado en la Universidad de Glasgow, St. Andrews y California, este autor fue director del Departamento de Arte Dramático en la Universidad de California, Los Angeles y director de la Escuela Nacional de Cinematografía de Gran Bretaña.

(12) Colin Young, «Observational Cinema», (*Principles of Visual Anthropology*, *op. cit.*), p. 68.

pues un estilo del cine etnográfico inspirado en el modelo de la observación científica, que busca describir los hechos con objetividad y neutralidad; es decir, que la construcción de los datos pueda ser conocida y reproducida por otro investigador y que el modelo no esté sesgado por juicios éticos o de valor moral propios del analista.

Comparando el trabajo de campo de un antropólogo con la labor de un cineasta observacional en el terreno, Colin Young apunta que la diferencia entre filmar y tomar notas de campo es que el cine puede representar el hecho original directamente, mientras que el antropólogo está limitado por su capacidad de observación y de su memoria; está obligado a extraer inferencias a partir de las notas según las prioridades establecidas por su disciplina. De ahí se deduce que el cine logra una representación mucho más completa y fiel de la realidad que la que se pueda obtener por métodos de observación directos, que siempre estarán mediados por el lenguaje descriptivo y sometido a las distorsiones de la memoria. La cámara no es un instrumento objetivo, en tanto que opera un proceso de selección (encuadre, ángulo, enfoque), reducción y abstracción (representación audiovisual), pero el cine permite un nuevo tipo de acceso a la realidad social y cultural, ya que puede representar el acontecimiento observado sin la mediación de la palabra (13).

La metodología de Tim Asch responde a un momento determinado de la investigación científica en antropología (el estructural-funcionalismo) y se ciñe a los objetivos de documentar audiovisualmente la vida cotidiana de un grupo cultural según los criterios de la descripción etnográfica, de forma que sus películas permiten observar un comportamiento concreto y relacionarlo con la teoría. Pero sus filmaciones también se dirigen hacia la forma de trabajo de sus colaboradores antropólogos, de forma que filma las técnicas de investigación utilizadas (como por ejemplo en *A man called bee*, 1974) y las relaciones que se establecen con la comunidad. Asch utiliza la cámara de cine como parte integrante de la práctica, la teoría y la ejemplificación etnográfica (14).

En cuanto al estilo cinematográfico y modo de representación, Tim Asch experimenta con el medio y romperá con la tradición narrativa del cine documental siguiendo las entonces nuevas fórmulas del *direct cinema* americano, para evolucionar, posteriormente, hacia un cine más reflexivo y participativo (*Jero on Jero: a Balinese trance observed*, 1981). No obstante, su estilo se adaptará a las necesidades de la colaboración etnográfica y seguirá de cerca el modelo del llamado cine observacional, especialmente en *The Ax Fight*, respondiendo a la llamada analítica de la antropología de los años setenta, que ve en el cine una posibilidad de registrar el comportamiento social para su estudio detallado.

El objetivo de Asch, en su primera época como cineasta etnográfico, es la filmación en continuidad y lo más detalladamente posible de acontecimientos discretos, distinguiendo claramente entre observación e interpretación. Filma secuencias de comportamiento sin interrupción, mientras que en el montaje introduce elementos interpretativos procedentes del trabajo de campo etnográfico (como por ejemplo en *The Feast*, 1969, introduce la explicación teórica de Marcel Mauss sobre el intercambio).

## FILMACIÓN SECUENCIAL Y ESTUDIO DEL COMPORTAMIENTO

La filmación secuencial responde a la necesidad de crear un documento audiovisual de valor científico. Para Tim Asch, la continuidad, como objetivo de la filmación etnográfica, significa idealmente el rodaje continuo de un acontecimiento vinculado a un sujeto. Para poder seguir la acción continuamente el fotógrafo debe tener una idea de lo que la gente va hacer y de lo que quiere obtener: identificar interacciones o acontecimientos significativos y dirigir la atención de la cámara hacia ellos. Así surgen problemas de delimitación inherentes a la descripción de cualquier acontecimiento social. El observador y los participantes pueden discrepar profundamente en sus percepciones sobre cuándo empieza y cuándo termina una secuencia de interacción y a quién incluye. Seleccionar cuándo y qué filmar es una decisión

(13) Colin Young, «The finished film can represent the event observed», *op. cit.* p. 67.

(14) Timothy Asch, «Using Film in Teaching Anthropology»,

P. Hockings (ed.), *Principles in Visual Anthropology*, *op. cit.*, pp. 385-420.



Serie yanomami. Foto Napoleón Chagnon.

subjetiva y crucial. En el cine etnográfico, la cámara está calibrada en función de la teoría, epistemología y objetivos del investigador (15). En este sentido, parte del análisis se realiza ya en el modo de filmación. La mirada de la cámara es ya una mirada teórica.

Pero, si la decisión es subjetiva, ¿cómo podemos llegar a una descripción objetiva? Y, si la cámara es selectiva y reductiva, ¿cómo podemos obtener un registro completo y fiel de los acontecimientos? Y, si lo que queremos filmar es la actividad espontánea, ¿cómo podemos saber que el comportamiento es «natural», no actuado ni modificado por la presencia de la cámara? Y, suponiendo que estos problemas puedan resolverse, ¿no es mejor una visión «desde dentro», que sean los propios miembros de una cultura los que nos digan hacia dónde dirigir la cámara y qué es lo realmente significativo para ellos?

La filmación secuencial presenta una serie de problemas derivados de lo que he denominado como «trampas de la representación visual» (16). Dicho de un modo sencillo, se trata de pensar que la representación fílmica refleja fielmente el suceso real, de forma que la filmación ininterrumpida, sin movimientos de cámara ni montaje posterior nos da una visión más exacta de lo sucedido que una filmación «artística». Creo sinceramente que esto es falso. Aunque la exposición de mis argumentos pueda ser algo apresurada, pienso que las críticas realizadas al cine observacional son de acuse de recibo en cuanto éste olvida la mediación de la imagen audiovisual y toma al cine como un instrumento independiente del lenguaje y de la posición

(15) Véase T. Asch, «La colaboración en la realización de documentales...», *op. cit.*, pp. 259-260.

(16) E. Ardévol, «Esto no es una película: la construcción de

datos audiovisuales en la investigación sociojurídica», en *Jóvenes Sociólogos del Derecho* (Publicaciones del Instituto Internacional de Sociología Jurídica, Oñati, 1998, en prensa).

del investigador con respecto a la técnica que utiliza (lo que se llama «la transparencia del medio»).

Muy sucintamente, las trampas de la representación visual en relación a la filmación secuencial para el estudio de la actividad social pueden ser de cinco tipos:

a) El mapa no es el territorio: La confusión entre el acontecimiento y su imagen cinematográfica. El acontecimiento social no se reduce a su plano audiovisual, y por tanto, no podemos considerar la representación audiovisual como si fuera un registro fiel y completo de éste. El dato audiovisual es válido para el estudio si tenemos en cuenta el proceso de transformación y las características de la mediación cinematográfica, y sobre todo, si conocemos el contexto del cual ha sido abstraído y el procedimiento. El antropólogo nunca opera con hechos o cosas, sino siempre con descripciones de hechos o de cosas. Cómo se plantea la descripción tiene importantes repercusiones en el análisis de los datos, sea esta descripción audiovisual o escrita (el modo de representación y el estilo de filmación son componentes del análisis).

b) En la pantalla no es posible distinguir el comportamiento «natural» del «actuado». Si bien es cierto que en la pantalla no podemos distinguir qué es ficción y qué es actuación «real», ni tampoco podemos controlar la sobreactuación para la cámara, podemos, sin embargo, controlar la experiencia etnográfica. Entonces, incluso un comportamiento sobreactuado puede ser un dato importante para la comprensión de las pautas culturales, por ejemplo, ante la cámara (17).

c) Descontextualización: La abstracción del contexto social de la imagen audiovisual en la filmación secuencial es una de las trampas más interesantes para la antropología y para el arte. Sin montaje, no hay estructura narrativa que supla esa ausencia. Esto nos descubre la necesidad de un conocimiento cultural implícito del contexto para dar sentido a las imágenes.

d) Linealidad: La filmación secuencial construye una línea temporal que obliga, de una forma no siempre acertada, a entender la acción social como una cadena de estímulo-respuesta (18).

e) Efectos de representación: al realizar una abstracción del contexto, situaciones que se vivieron como dramáticas pueden aparecer en pantalla como irrisorias, la colocación de la cámara puede ocasionar errores de interpretación o efectos incontrolados, pero también nos puede dar pistas de la relación entre el contexto de investigación y la cámara.

Detectar estas trampas, si vamos por buen camino, no nos impide utilizar el cine como instrumento de investigación, sino todo lo contrario. Nos lleva a la posibilidad de utilizar el cine y el vídeo con técnica etnográfica, como un tipo de datos (audiovisuales) irremplazables por el lenguaje escrito y complementarios a éste. Esto supone plantearse diferencias importantes entre el cine de investigación y el cine narrativo, no en la forma, sino en su uso y objetivos. Tim Asch pensaba que era posible un entendimiento cordial entre ambas posiciones, aunque veía las dificultades (una película de investigación sigue otros criterios de producción y valoración que una película narrativa). Si la película *The Ax Fight* sigue siendo vigente es precisamente porque señala hacia este dilema en su estructura.

## PERSPECTIVAS DE THE AX FIGHT

En 1968, Tim Asch empieza a colaborar con Napoleon Chagnon en la filmación etnográfica de grupos yanomamo en la amazonia venezolana. Chagnon había realizado su trabajo de

(17) Siguiendo a A. Duranti: «en las ciencias sociales, tratar con estas paradojas significa entender que hay distintas formas por las cuales la presencia de cierto tipo de actores sociales (etnógrafos, cineastas) o artefactos (bloc de notas, cámaras) juegan un papel en la actividad que está siendo estudiada, y los distintos tipos de transformaciones que cada medio y técnica produce» en A. Duranti, «Does the presence of the camera affect the interaction?» (*Linguistic Anthropology*, Cambridge University Press, 1997), pp. 117-119.

(18) Trampa señalada por Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Con-*

*text* (Penguin Books, 1970), en *Still Photographs, Interviews and Filming*: «En el extremo de que la corriente de comportamiento que percibimos parece «realista», ésta carece de señales explícitas de peligro sobre la selección realizada, mucho más que por medio de otros instrumentos. Esto nos deja indefensos hacia nuestros hábitos convencionales de observación, que parecen tan naturales precisamente porque son costumbres. (...) [Seguimos] las convenciones dramáticas americanas que ven la comunicación, la situación interpersonal y la interacción misma como secuencias de acción-reacción», p. 151.



campo entre los yanomamo durante más de año y medio y había escrito su monografía antes de volver con Asch para realizar las filmaciones (19). Su colaboración duró hasta 1975 y en total, realizaron 30 películas.

*The Ax Fight* está basada en el desarrollo de un conflicto y su resolución en un poblado yanomami y está estructurada a partir de tres niveles interpretativos ordenados secuencialmente. En primer lugar, vemos una secuencia del conflicto sin editar, tal y como fue filmada en el campo, sin narración ni subtítulos. En segundo lugar, escuchamos una narración interpretativa sobre lo que ha pasado desde el punto de vista de los participantes, sobre tomas de la misma secuencia anterior que identifican a los personajes que intervienen y sus motivaciones. En tercer lugar, se nos muestra un esquema de la estructura de los linajes que han intervenido en la lucha y una narración explica lo sucedido en función de los lazos de parentesco y la organización política de los yanomami. Finalmente, vemos una versión editada (20).

El montaje sigue un planteamiento narrativo argumental y su estructura pretende mimetizar el proceso metodológico de un trabajador de campo: a) observar los hechos y preguntarse qué está pasando b) buscar la interpretación nativa de lo sucedido, c) interpretar la información a partir de un marco teórico, d) ofrecer una descripción explicativa de los hechos a partir de su comprensión teórica.

Esta película pide al espectador que participe del proceso de comprensión etnográfica de una situación cultural, siguiendo los mismos pasos que seguiría un trabajador de campo disciplinado. Su complejidad parte de una estructura simple repetitiva, donde se combinan el modo observacional en la primera parte («esto es lo que vimos, sin cortes ni montajes»), el modo expositivo en la segunda y en la tercera («esta es nuestra explicación científica de los hechos») y el modo reflexivo entre la primera y la segunda («esto es lo que creímos y cómo nos sentimos») y en la cuarta («lo que veis es un montaje fílmico de lo que ocurrió, las películas son construcciones, se cortan las secuencias que han quedado «mal» y se reorganizan para mostrar lo que el director quiere que veáis») (21).

#### *Esquema descriptivo:*

0. Título y pequeña introducción escrita sobre los yanomami sobre el fondo de un mapa del Amazonas y del territorio que ocupan.

1. La primera secuencia de esta película presenta un acontecimiento tal y como lo captó la cámara hasta que se termina la bobina —una pelea con mazos y hachas—. La secuencia se presenta sin editar, sin interrupciones, en tiempo real (10 minutos) y con el sonido sincrónico. La cámara permanece fija en su punto de observación con ocasionales *zooms*, procurando siempre enfocar el lugar donde se produce una mayor acción. El director nos advierte que las escenas han sido captadas espontáneamente y que son confusas para el propio observador: «Vais a ver y oír la grabación original, sin editar, de esta pelea que parece caótica y confusa, tal como los trabajadores de campo la observaron en su segundo día en la aldea». El cineasta y el antropólogo no saben muy bien lo que está ocurriendo en la aldea. Mediante esta estrategia, pretende transmitir al espectador la sensación de confusión que sufre el propio observador en el campo —no la experiencia de los sujetos en cámara, sino la de los sujetos detrás de la cámara, cabe puntualizar (22).

2. La segunda parte está precedida por un fundido en negro en el que, sin embargo, continua el sonido. El sonido recoge la conversación informal de Asch y Chagnon sobre lo que ha sucedido, primeras conjeturas y sentimientos sobre su situación en el poblado (insegu-

(19) N. Chagnon, *Yanomamō, The Fierce People* (Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1968).

(20) Antes de entrar en el análisis de *The Ax Fight*, debo suponer que el lector no ha visto el filme, pero no importa, utilizaremos la limitación como ventaja. No se trata de analizar el comportamiento representado en *The Ax Fight*, sino la estructura, niveles y función de la película en relación a las cuestiones teóricas que se han presentado. Por si acaso, el lector cuenta también en el anexo con

una transcripción textual completa del filme. Por lo demás, el lector es libre de imaginar.

(21) Para los modos de representación en el cine etnográfico ver E. Ardévol, «Representación y cine etnográfico» (*Quaderns de l'ICA*, núm. 10, Barcelona, 1997) y B. Nichols, *Representing Reality*, (Bloomington, Indiana University Press, 1991).

(22) Ver anexo, narración que introduce la película de *The Ax Fight*.

ridad de ser aceptados). La segunda parte propiamente dicha está dedicada a la descripción de lo sucedido según los propios actores y se explica quién es quién en el conflicto y el motivo de la lucha, reconstruyendo el trabajo que debe realizar el etnógrafo —las primeras impresiones pueden resultar erróneas y hay que preguntar a los informantes sobre lo que sucede—. La lucha se había originado a partir de un conflicto entre un grupo de visitantes y un grupo de la aldea, a causa de que uno de los jóvenes visitantes se negó a trabajar en la huerta y, en cambio, exigió comida a una mujer, a la cual pegó al negársela ésta, y no, tal como pensaron en un principio, por un problema de incesto. Vemos fragmentos de la primera secuencia a cámara lenta o con la imagen congelada, acompañados por flechas indicadoras de los personajes que intervienen en la narración (*voice off*) del antropólogo.

3. Una vez sabemos quiénes intervienen en la pelea y por qué sucede, la tercera parte está constituida por la explicación científica: se trata de un conflicto entre linajes en una sociedad hortícola organizada en linajes segmentarios independientes entre sí y a causa de tensiones por una antigua fisión en la aldea. El conflicto entre el joven y la mujer se extiende a los parientes de ella para protegerla y esto implica a los parientes del joven (una disputa doméstica crece a problema político). La pelea parece escalar (de insultos a mazos y de mazos a hachas) a causa de la implicación de los miembros masculinos del linaje y de que el joven cae herido por un golpe de hacha. Sólo cuando la pelea parece grave interviene el líder de la aldea y finalmente, el conflicto remite y se diluye, volviendo a los insultos verbales. Para ilustrar cómo se implican los linajes en el conflicto se utilizan un esquema gráfico y una narración: «Esta pelea se puede explicar y simplificar como un conflicto entre tres linajes...» (23).

4. Al final se ofrece una versión editada con muy pocos cambios, una construcción coherente del acontecimiento, cerrando así el proceso de comprensión. Esta versión editada cambia el orden de algunas secuencias y elimina los saltos de eje, los desenfoques y las tomas que no tienen conexión directa con el acontecimiento (por ejemplo, un plano en el que Napoleón Chagnon cruza por delante de la cámara y otro en el que unos niños bromean con la cámara y la amenazan jugueteonamente con una hacha, ajenos al conflicto que se desarrolla a sus espaldas). Un epílogo escrito sobre fondo negro nos dice que las tensiones remitieron poco a poco y que finalmente los visitantes se fueron de la aldea sin más altercados.

#### *Esquema lineal del montaje de The Ax Fight:*

CONTEXTUALIZACIÓN ==> OBSERVACIÓN ==> INTERPRETACIÓN ==> EXPLICACIÓN ==> NARRACIÓN

0. Título + mapa	1. secuencia sin editar	2. secuencia con imagen congelada	3. gráficos editada	4. secuencia
------------------	-------------------------	-----------------------------------	---------------------	--------------

#### *Perspectivas lineales en el montaje:*

1. Comprensión etnográfica: desarrollo progresivo del caos a la comprensión.
2. Teórica: del ejemplo concreto a la generalización y teorización.
3. Tipo de mirada: mirada ajena (la cámara que observa, distanciada e ignorante), mirada «desde dentro» (participante y miembro), mirada experta (interpretación en el marco de una teoría antropológica sobre parentesco), mirada narrativa (reconstrucción cinematográfica).
4. Representación: construcción de la estructura de la película a través de la diferencia de montaje de una misma secuencia.

La película es especialmente impactante en la primera secuencia: vemos la pelea sin apenas contextualización, tan sólo un mapa y la advertencia de que las aldeas yanomami son inestables a causa de las frecuentes disputas políticas. Observamos la lucha como unos extraños, a través de los ojos perplejos de Tim Asch el segundo día de llegar a la aldea: no entiende nada de lo que la gente hace o dice, el foco de la acción está muy lejos de su

(23) Ver anexo, extracto de la narración de la película, empieza la conceptualización y la exposición de la teoría de linajes segmentarios.

cámara sujeta al trípode, y sin embargo, su mirada busca seguir la acción, comprender lo que está viendo. Los movimientos de la cámara, tal cual, sin cortes ni artificios transmiten al espectador la sensación de estar viendo algo único e irrepetible, algo que es a la vez muy lejano y muy cercano a la propia experiencia. La sensación de estar viendo por los ojos de Tim Asch es tan intensa que podemos percibir la relación que establece con la cámara y con las personas que filma (de enajenación, de distanciamiento, de sorpresa). Los desencuadres, movimientos bruscos y desenfoces son parte de esta información sobre el contexto de observación, responden a las dudas, vacilaciones, errores y aciertos del realizador; no son deliberados, responden a una intención: mirar. La mirada como búsqueda.

## LA PRÁCTICA PEDAGÓGICA: EL CONTEXTO DE EXHIBICIÓN

La pregunta sobre la audiencia y a quién está dirigido el film ha sido una constante en el análisis y la producción del cine etnográfico y documental. La relación entre el modo de representación y la estrategia de interpretación en el proceso de recepción empezó a estudiarse a finales de los años ochenta, pero el problema ético de la relación entre el cineasta, su sujeto y su audiencia se plantea ya en los años cincuenta y sesenta, por cineastas etnográficos como Jean Rouch: «El cine es el único medio que poseo para mostrar a los otros cómo los veo. En otras palabras, para mí, mi principal audiencia es (después del placer del cine-trance y durante la filmación y la edición) la otra persona, la persona que estoy filmando (...) después, toda la humanidad». (24) Jean Rouch mostró a los participantes de sus películas el resultado de su trabajo, pero, no obstante, tuvo serios problemas con estudiantes africanos cuando mostró su película *Les Maîtres Fous* (1957) en París (pidieron la destrucción de este documental sobre un ritual de posesión por mostrar una imagen de África que consideraron negativa). Maurice Godelier se encontró con problemas distintos: al convocar una reunión para la exhibición de su película sobre rituales de iniciación entre los baruya de Nueva Guinea, no tuvo en cuenta los grados de iniciación de los hombres presentes en la audiencia. La exhibición hubo de cancelarse ante el caos que se organizó durante la proyección: «¡Para, Maurice, para esa maldita máquina! —empezaron a despejar la sala—. ¡Eh, vosotros, salid, salid! ¡Eh, vosotros, podéis quedaros! ¡Quedaros! —Era el pánico; fue fantástico; se enfrentaban a su propia estructura; era excesivo, el caos; al final sólo 100 hombres viejos tuvieron derecho a mirar—» (25).

El problema de la audiencia en el cine etnográfico no es distinto al que se plantea en otros contextos de producción y exhibición cinematográfica. Conocimiento, jerarquía y grados de iniciación también están conectados en nuestras estructuras de poder, y el modo en que es representada la realidad social y cultural incide en el establecimiento y mantenimiento de estereotipos e identidades colectivas. Sin embargo, el cine etnográfico plantea directamente la relación entre el contexto de exhibición y la estructura narrativa del filme.

La película *The Ax Fight* está dirigida especialmente a estudiantes de antropología, y en concreto, sirve como ilustración del capítulo cuarto de la monografía de Napoleón Chagnon sobre los yanomami, dedicada a la estructura política y resolución de conflictos (26). Pero también ha sido utilizada en otros muchos contextos, especialmente en el marco del cine documental, teoría y crítica cinematográfica, y en el estudio de la comunicación no verbal. Sin embargo, Asch nunca pensó en su exhibición fuera del marco educativo; es más, se advierte en la película que no puede ser exhibida en otro contexto (televisión) sin permiso del autor. El control del contexto de exhibición era para Asch una limitación necesaria para el cine etnográfico, y pensaba, además que éste no podía desligarse del complemento de una etnografía escrita o de una guía pedagógica (27).

(24) Jean Rouch, «The Camera and the Man» (*Principles of Visual Anthropology*, op. cit.), p. 99.

(25) Lynn Silverman, Entrevista a Maurice Godelier, Jack Rollwagen (ed.), *Anthropological Filmmaking*, pp. 138-139.

(26) Napoleon Chagnon, *Yanomamö, The Fierce People* (Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1968).

(27) La guía pedagógica, así como las películas de Tim Asch están disponibles a través de la distribuidora que Tim Asch contribuyó a crear para el cine educativo y etnográfico, *Documentary Educational Resources*. Actualmente accesible a través de Internet: <http://der.org/docued>.

¿Cómo la utilizó Asch en sus clases de antropología? Según este autor, utilizó su película de dos formas distintas: la primera, como apoyo a la explicación teórica sobre la organización política. Para ello utilizó el film con fines comparativos, conjuntamente con otras películas etnográficas. Tomaba, por ejemplo, una sociedad cazadora y recolectora (los !kung de África), una sociedad hortícola (los yanomami del Amazonas) y otra ganadera (los dodoth en Uganda), de forma que los estudiantes examinaban cada tipo de sociedad presentada a través del filme y de la literatura etnográfica, adquiriendo un conocimiento sobre las culturas representadas como ejemplos sobre las teorías antropológicas acerca de los distintos tipos de organización social y política.

Como instrumento de motivación pedagógica, sometía a los estudiantes a un experimento: después de visionar la primera secuencia del filme, el segmento filmico del acontecimiento concreto con sonido sincrónico y sin narración (sin traducción ni subtítulos), los estudiantes debían intentar hacer observaciones e inferir significados de las acciones que habían visto para formular sus preguntas e hipótesis como si estuvieran en el trabajo de campo. Lo que están viendo: ¿es un juego o una pelea? ¿las mujeres en la hamaca, ¿ríen o lloran? y qué papel tienen en la lucha, ¿instigadoras? ¿pacificadoras? ¿por qué no se matan entre sí, si ha empezado una lucha? ¿existe un código de honor, unas reglas que respetar durante la pelea, como en un partido de baloncesto? los distintos adornos corporales, ¿responden a una diferenciación por linajes o por jerarquía? La causa de la pelea, ¿es por una epidemia, y quieren expulsar a los que piensan que han traído la enfermedad? Los gestos corporales, ¿piensan ellos que sirven para curar o quitar malas energías? (28).

Al comparar sus conclusiones, generalizaciones e impresiones con sus compañeros, el estudiante se da cuenta de lo difícil que es interpretar el comportamiento en otro contexto cultural, se pregunta el por qué y ve las contradicciones y la complejidad para integrar los datos y formular una teoría ante una nueva situación. Al contrastar sus impresiones con la segunda y la tercera parte del film, descubren el sesgo cultural de sus hipótesis, cómo han necesitado recurrir a su propio sentido común para explicar lo que sucede y cómo este sentido común sirve hasta cierto punto y está influido por presupuestos y estereotipos sobre las motivaciones «primitivas». Para despojar de ambigüedad o dar sentido a las imágenes, han utilizado su propia experiencia y lo que ellos saben, aunque no lo han visto nunca, de las culturas llamadas primitivas. Este conocimiento implícito les permite realizar afirmaciones, definir acciones, roles y contexto de acciones. Lo que interesa en este ejercicio es que el estudiante aprenda a utilizar su sentido común como conjetura, lo relativice y lo ponga a prueba.

Esto los prepara para su posterior trabajo de campo dentro o fuera de su propio medio cultural, con lo cual, aprecian que la vida cotidiana de su sociedad también es objeto de estudio para la antropología. Se trata de que el estudiante combine las observaciones del comportamiento filmado en otras sociedades con situaciones parecidas en su medio social que conoce bien y con las que está familiarizado, y descubra así, paradójicamente, lo poco que las conoce. Este proceso genera, bien conducido, un mayor deseo de conocimiento sobre la sociedad presentada y de saber más acerca de su propia cultura.

El peligro en un uso pedagógico descontextualizado es que la película sea una fuente de confirmación de estereotipos y de activación de respuestas emocionales de rechazo, puesto que los estudiantes se exponen a un tipo de comportamiento que escapa a cualquier experiencia previa. Las referencias que puedan tener provienen de su propia sociedad de origen. El conocimiento que infieren muchas veces no proviene del comportamiento observado, sino de las categorizaciones sociales («son violentos porque son primitivos») y de las imágenes inconscientes que proyectan en la pantalla, con su correspondiente carga afectiva. El filme no es interpretado en el contexto del estudio del comportamiento humano sino en el contexto social del individuo y en el marco de referencia de otros documentales (en los cuales el

(28) Estas preguntas proceden de estudiantes de introducción a la antropología cultural en la Facultad de Comunicación Audiovisual

de la Universidad Ramón Llull, donde realicé una experiencia parecida a la de Tim Asch en marzo de 1998.

sentido de la acción está explicitado en el montaje) o de series de televisión y películas de ficción (como por ejemplo, *La Selva Esmeralda* o *Los Dioses deben de estar locos*) (29).

El giro literario en antropología para describir y evaluar los procesos de recepción del cine etnográfico considera al etnógrafo como autor y al resultado de su trabajo como si fuera un texto literario, dirigiendo nuestra atención hacia las cualidades narrativas de la etnografía como proceso implicado en la práctica social, cultural, histórica y política de nuestro tiempo (30).

El estudio de Wilton Martínez sobre la recepción del cine etnográfico es interesante en tanto que nos plantea cuestiones importantes en relación con la configuración del conocimiento antropológico a través de imágenes cinematográficas y la utilización del cine y del vídeo en la enseñanza de la antropología. Este autor acepta como punto de partida que no hay una comunicación transparente entre el autor y el receptor de un producto audiovisual, ya que la forma en que entendemos una película o un vídeo depende en gran parte de un aprendizaje sobre distintas estrategias de acercarnos a la lectura de un texto, ya sea escrito o fílmico (31).

Una visión superficial supone que la construcción del conocimiento antropológico sobre la cultura es del dominio exclusivo del autor y que el filme o el vídeo es el portador de este conocimiento (o «conjunto de significados fijos»), de forma que el lector lo reconstruirá o entenderá de alguna manera; como un descodificador más o menos exacto. Para Martínez, esta orientación no tiene en cuenta las estrategias interpretativas del espectador, las emociones y las ideologías que se activan al mirar una película o, con sus palabras, «en la lectura de un texto». Su análisis parte de la constatación experimental de un vacío o un salto entre la intención del autor o del profesor de antropología y la lectura que realiza su audiencia (32).

Este estudio empírico se realizó entre estudiantes de antropología y se trata de un trabajo de investigación pionero en el campo de la antropología visual, tanto por el enfoque interdisciplinario como por el objeto de estudio, ya que analiza de una forma sistemática (a partir de un extenso trabajo de campo y mediante análisis de datos cuantitativos y cualitativos) la reacción de los estudiantes ante el cine etnográfico (33). Martínez realiza una taxonomía de las reacciones a los distintos filmes basada en un método de clasificación a partir de las respuestas dadas por los estudiantes. Divide las distintas reacciones en cinco grupos: 1) reacciones negativas o de desinterés y aburrimiento; 2) reacciones emocionales primarias como miedo, náuseas, perplejidad; 3) respuestas racionales o cognitivas de curiosidad, atención e interés; 4) reacciones emocionales secundarias como la simpatía y el humor; y 5) reacciones elaboradas de interés como la reflexividad o la crítica.

Su estudio muestra que, entre los estudiantes norteamericanos de los primeros cursos universitarios, «la descodificación del mensaje etnográfico» se realiza de forma «aberrante» (en terminología de Eco), marcada por la incompreensión, el choque cultural, el desinterés y el aburrimiento. Martínez observa una relación entre el estilo de la producción y el grado de comprensión medio de los estudiantes, de forma que, a una mayor estructura narrativa convencional, mayor aceptación del producto y respuestas más elaboradas. Inversamente, nos dice, a un estilo factual y poco estructurado desde las convenciones narrativas, le corresponde una menor aceptación del producto y mayor número de lecturas «aberrantes».

Sus observaciones etnográficas señalan que ante una película sobre un ritual balinés (*Trance and Dance in Bali*, de Margaret Mead), los estudiantes piensan que es un comporta-

(29) Sobre la recepción del cine etnográfico, véase Wilton Martínez, «Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated readings of Ethnographic Film» (*Commission for Visual Anthropology Review*, Primavera, 1990).

(30) Véase Peter I. Crawford, «Introduction» en *Film as Ethnography*, op. cit. p. 2.

(31) Véase, por ejemplo, Ch. Pinney, «The lexical spaces of eyespy», pp. 26-49, o K. Kuehnast, «Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film», pp. 183-195, en

P.I. Crawford & D. Turton (eds.), *Film as Ethnography* (Manchester University Press, 1992).

(32) Aunque existe literatura sobre la enseñanza de la antropología con medios audiovisuales, pocas veces se han realizado estudios concretos y evaluaciones críticas. Véase especialmente el trabajo de Paulo Chiozzi con estudiantes de bachillerato en *Teaching Anthropology* (Florencia, Editrice Il Sedicesimo, 1989).

(33) Wilton Martínez, «Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant vs. Anticipated Readings of Ethnographic Film» (*CVA Newsletter*, Primavera, 1990).

miento masoquista guiado por la superstición. Sobre la película *The Ax Fight*, dicen que el director pretendía mostrar la violencia, primitivismo y corrupción de esta sociedad. Y sobre una documental que narra el primer encuentro entre exploradores australianos y aborígenes de Nueva Guinea, *First Contact*, de Conolly y Anderson, algunos estudiantes dicen que es obvio que los primitivos necesitaban del colonialismo para llegar a la civilización, y así podríamos seguir con un largo etcétera de «lecturas aberrantes» respecto a la intención de sus autores y del relativismo cultural defendido por muchos de los profesores que proyectan estas películas en clase.

Sin embargo, los estudiantes simpatizan con los personajes y situaciones de otros filmes más elaborados narrativamente, en los que hay humor, drama o tragedia como *Onka's big moka* o *Kenya Boran*, de David MacDougall, centradas en los personajes y que desarrollan una historia narrativa. Como hipótesis, supone una relación entre la forma de la película y la respuesta del espectador. El primer tipo de películas, denominadas «factuales» por oposición a «narrativas», y que son las que llevan a una lectura aberrante, son según el autor, textos cerrados que reducen las posibilidades de interpretación a unos esquemas rígidos no accesibles a un espectador medio; mientras que las películas más elaboradas en cuanto a estructura narrativa y que utilizan figuras retóricas como la metáfora y la ironía, son más abiertas, dejan mayor margen de interpretación al lector y le ofrecen distintas perspectivas.

Esta interpretación a partir del concepto de «lecturas aberrantes» parte de la aplicación del modelo de Stuart Hall y de Eco en el intento de comprender percepciones tan dispares. ¿Cómo, si no, explicar estos distintos tipos de respuestas al cine etnográfico sin recurrir a posiciones dogmáticas sobre la incapacidad de los estudiantes de leer o entender correctamente el filme? ¿Es la propia estructura del «texto» la que incorpora una lectura hegemónica?

El planteamiento de Martínez es sugerente en tanto que propone una taxonomía y una explicación a las distintas visiones del cine etnográfico y abre un campo de investigación para la antropología visual. Los efectos de representación no pueden ignorarse. Sin embargo, pienso que gran parte de su análisis desvía la atención del hecho que él mismo apunta: el aprendizaje cultural sobre cómo mirar un filme. Las películas que Martínez considera «más abiertas» y «polisémicas» son las más convencionales (realizadas para televisión o para una amplia audiencia); las que tienen una estructura narrativa dramática o interpretativa más fuerte. Son películas hechas para ser entendidas sin un marco contextual de referencia. Las películas «factuales» necesitan un contexto de exhibición adecuado. La polémica sobre cine de investigación o cine narrativo no queda resuelta. En el caso de la película analizada, se trata de construir un espectador distinto: un investigador en ciencias sociales. Si lo entendemos así, las películas que no siguen una estructura narrativa dramática no permiten la aplicación automática de los esquemas que utilizamos cuando vemos una película en el cine o en casa. Estos hábitos ante la pantalla nos indican que la imagen tiene un sentido en relación a una historia o argumento; que existe una intención comunicativa generalmente relacionada (divertir, educar, influir) y que nuestra reacción y actitud emocional es un criterio de valoración adecuado.

El problema está en el contexto, no sólo en la estructura del texto. Es un problema relacionado con el proceso de adaptación del observador. Al no poder aplicar el modo convencional de mirar una película, y sin referencias vivenciales sobre la cultura representada, ni una preparación específica, el espectador queda, por decirlo así, atrapado en su rol de «espectador» y no desarrolla otras estrategias de interpretación. Si el espectador no puede cambiar su forma de puntuar lo que cree ver en la pantalla, si no ensaya mediante prueba y error esquemas alternativos de significación, no entiende la película, con lo cual, se desentende y aburre. El aburrimiento no puede ser un criterio de valoración adecuado de un filme de investigación, sino un índice que señala hacia las pautas culturales de ver y entender imágenes. El problema teórico es entonces ¿cómo aprendemos a dar sentido a la imagen cinematográfica? ¿Cómo aprendemos nuevas convenciones narrativas y de reconocimiento de géneros? ¿Cómo construimos la mirada?

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a María Luisa Ortega la sugerencia de realizar este artículo y el animarme a terminarlo después de regresar de Los Angeles. A Wilton Martínez agradezco nuestras largas conversaciones en Los Angeles, hace tiempo ya, sobre cine etnográfico. A Emilie de Brigard debo su simpatía por mi trabajo, y Emma Teodoro y José Luis Fece, gracias por sus comentarios. A Marta Poblet, su colaboración logística y a Pompeu Casanovas sus aportaciones teóricas. Gracias también a Tim Asch por su trabajo, polémico y siempre actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARDÉVOL, E. & PÉREZ-TOLÓN, L. EDs. 1995. *Imagen y Cultura; Perspectivas del cine etnográfico*, Biblioteca de Etnología, núm. 3, Diputación Prov. de Granada.
- ARDÉVOL, E. 1997. «Representación y cine etnográfico» *Quaderns de l'ICA*, núm.10, Barcelona.
- 1998. «Esto no es una película: etnografía y construcción de datos audiovisuales» en *Jovenes Sociólogos del Derecho*, Bodelon, E. Picontó, T.Eds. Instituto Internacional de Sociología Jurídica, Oñati (en prensa).
- ASCH, T. MARSHALL, J. & SPIER, P. 1973. «Ethnographic Film: Structure and Function», *Annual Review of Anthropology*, núm. 2.
- ASCH, TIMOTHY, 1975. «Using Film in Teaching Anthropology: One Pedagogical Approach», *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, ed. Mouton, La Haya.
- 1982. «Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A Personal View», *Camberra Anthropology*, vol. 5. Núm. 1.
- & ASCH, P. 1988. «Film in Anthropological Research», *Senri Ethnological Studies*, n. 24.
- 1990. *Film Study Guides for Bushmen and Yanomamo Films*. Documentary Educational Resources. Internet: <http://der.org/docued.edu>.
- 1991. «Proposed Yanomamo Video Project» (manuscrito).
- 1992. «La formación de antropólogos visuales», *Fundamentos de Antropología*, núm. 1. Granada.
- 1995. «La colaboración en la realización de documentales etnográficos: una visión personal», *Imagen y Cultura*, Ardevol, E. Pérez-Tolón, L. (eds.), Diputación Prov. de Granada.
- BARNOUW, ERIK, 1974. *Documentary, a History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press.
- BATESON, GREGORY & MARGARET MEAD, 1977. «Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4 núm. 2, Winter. (extracto de «For God's Sake, Margaret, Conversation with G. Bateson and M. Mead», *The CoEvolution Quarterly*, vol. 10/21, 1976).
- BHABHA, HOMI, K. 1983. «The other question... Homi K. Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse» *Screen*, vol. 8 núm. 6, november-december.
- BIRDWHISTELL, RAY, L. 1973. *Kinesics and Context, Essays on Body-Motion Communication*, Penguin Books (1970).
- CLIFFORD, JAMES & MARCUS, GEORGE, 1986. *Writing Culture*, University of California Press. *Retóricas de la Antropología*, Ed. Jucar, Barcelona, 1991.
- COLLEYN, J.P. 1992. «Il faut décloisonner le genre!», *Demain, le cinéma ethnographique, CinemAction*, monográfico, núm. 64, 3tr.
- CONNOR, L., ASCH, T., ASCH, P. 1986. *Jero Tapakan: Balinese Healer*, Cambridge University Press.
- CRAWFORD, PETER I. & SIMONSEN, JAN, K. ED. 1992. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*, Proceedings from Nafa 2, Intervention Press, Aarhus.
- & TURTON, DAVID. 1992. *Film as Ethnography*, Crawford, P.I. & Simonsen, J. ed. Manchester University Press.
- CHAGNON, NAPOLEON, 1968. *Yanomamö, The Fierce People*. Holt, Rinehart & Winston, Nueva York.
- CHIOZZI, PAOLO, ED. 1989. «An experience in Teaching Visual Anthropology in Italian High Schools», *Teaching Visual Anthropology*, Chiozzi, P. (ed.), European Association for Visual Studies of Man, Italia.

- DE BRIGARD, EMILIE, 1975. «The History of Ethnographic Film», *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, La Haya.
- DE FRANCE, CLAUDINE, 1989. *Cinéma et Anthropologie*, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, París. (ed. revisada de 1982).
- DE HEUSCH, LUC, 1993. «El nacimiento del cine documental sociológico en Europa», *Fundamentos de Antropología*, Granada.
- DURANTI, ALESSANDRO, 1997. *Linguistic Anthropology*, Cambridge University Press.
- ECO, UMBERTO, 1979. *The Role of the Reader*, Indiana University Press, Bloomington.
- 1990. *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.
- FERRÉS, JOAN, 1993. *Vídeo y educación*, Papeles de Pedagogía, Paidós, Barcelona.
- FISKE, JOHN, 1990. *Television Culture*, Routledge, (1987).
- FOUCAULT, MICHEL, 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, Pantheon Books, Nueva York.
- GARRIDO, JOSÉ ÁNGEL, 1993. «Antropología i cinema», *Avenc*, núm. 174, Barcelona.
- GERTZ, CLIFFORD, 1987. *La interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona (1973).
- GODELIER, MAURICE, 1988. «An Interview, Lynn Silverman interviews Maurice Godelier», *Anthropological Filmmaking*, Rollwagen (ed.). Harwood Academic Publishers.
- GROSS, L., KATZ, J.S., RUBY, J. Ed. 1988. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*, Oxford University Press, Nueva York.
- GUREVITCH, M., BENNETT, T., CURRAN, J., WOOLACOTT, J. 1982. *Culture Society and the Media*, Methuen, Nueva York.
- HALL, STUART. 1980. «Encoding/decoding», en Hall, Hobson, Lowe y Willis (ed.), *Culture, Media, Language*. Hutchingson.
- HEIDER, KARL, G. 1972. *Films for Anthropological Teaching*. Program in Ethnographic Film, Washington, D.C.
- HOCKINGS, PAUL. ED. 1975. *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, La Haya, París.
- 1988. «Ethnographic Filmmaking and the Development of Anthropological Theory», *Cinematographic Theory and New Directions in Ethnographic Film*, Hockings, P. & Omori, Y. (ed.), University of Illinois. Chicago.
- KOTTAK, CONRAD PHILLIP, 1990. *Prime-Time Society, An Anthropological Analysis of Television Culture*, Wadsworth Publishing Co. Belmont.
- LOIZOS, PETER. 1993. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*, Manchester University Press.
- LÓPEZ IZQUIERDO, MIGUEL & VENTOSA, SILVIA, 1990. «El documento fílmico en la Antropología Visual», *II Congreso de Folclore Andaluz*, Sevilla.
- MACDOUGALL, DAVID, 1975. «Beyond Observational Cinema», *Principles of Visual Anthropology*, Hockings, P., ed. Mouton Publishers, La Haya.
- 1992. «Whose story is it?», *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*, Proceedings from Nafa 2, Crawford, P.I. & Simonsen, Jan, K. ed. Intervention Press. «De quién es la historia? Traducción en *Imagen y Cultura*, Ardévol, E. Pérez-Tolón, L. (eds.), Diputación Prov. de Granada (1995).
- MARCUS, G. E. & FISHER, M.M.J. 1986. *Anthropology as cultural critique, An experimental moment in the human sciences*, University of Chicago Press.
- MARCUS, GEORGE E. 1990. «The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage», *Visual Anthropology Review (SVA)*, Primavera.
- MARTÍNEZ, WILTON, 1992. «Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship», *Film As Ethnography*, P.I. Crawford & D. Turton (eds.), University of Manchester.
- 1990. «Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated Readings of Ethnographic Film», *Commission for Visual Anthropology Review (CVA)*, Primavera.
- 1987. «The Visual Translation of Cultures: Exploring the Use of Film in Teaching Anthropology», *The American Anthropological Association Meeting*, Chicago, Nov. 1.
- MORLEY, DAVID, 1980. *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. British Film Institute, Londres.



- MUÑOZ, BLANCA, 1989. *Cultura y comunicación, Introducción a las teorías contemporáneas*, Ed. Barcanova, Barcelona.
- NICHOLS, BILL, 1991. *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington.
- PANCORBO, LUIS, 1986. *La tribu televisiva, Análisis del documentaje etnográfico*, Instituto Oficial de Radio y T.V. Madrid.
- PÉREZ-TOLÓN, L. & ARDÉVOL, E. 1991. «A su propio ritmo: gitanos de hoy, un modelo de colaboración en antropología visual», en *Gazeta de Antropología*, núm. 8. Granada.
- RENOV, M. 1986. «Rethinking Documentary», *Wide Angle*, Vol. 8, núm. 3&4.
- ROLLWAGEN, JACK, R. ED. 1988. *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, Switzerland.
- Ed. 1993. *Anthropological Film and Video in The 1990s*, The Institute, Inc. Nueva York.
- ROUCH, JEAN, 1975. «The Camera and Man», *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings ed. Mouton Publishers. La Haya.
- RUBY, JAY, 1975. «Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?» *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2. núm. 2.
- 1980. «Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film», *Semiotica*, núm. 3.
- SAID, EDWARD, 1989. «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors», *Critical Inquiry*, núm. 15, University of Chicago.
- STOLLER, PAUL, 1992. *The Cinematic griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago University Press.
- VARIOS AUTORES, 1993. «Antropología Visual», núm. especial. *Antropológicas*, UNAM, México.
- VARIOS AUTORES, 1989. *Imatges de l'Altre al cinema. Correu de la Unesco. Novembre, any XII*, núm. 138.
- WILLIAMS, RAYMOND, 1978. *Cultura i societat*, Ed. Laia, Barcelona.
- WINSTON, BRIAN, 1988. «Direct Cinema: The Third Decade», *New Challenges for Documentary*, A. Rosenthal ed. University of California Press.
- WORTH, SOL, 1981. *Studying Visual Communication*, Larry Gross (ed.), University of Pennsylvania Press.
- YOUNG, COLIN, 1975. «Observational Cinema», *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, (ed.), Mouton Publishers, La Haya.

## FILMOGRAFÍA

- ASCH, T. & CHAGNON, N. *THE FEAST* (1969), EE.UU., color, 29'. Documentary Educational Resources.
- & CHAGNON N. *A MAN CALLED BEE* (1975), EE.UU. color, 29'. Documentary Educational Resources.
- & CHAGNON N. *THE AX FIGHT* (1975), EE.UU. color, 29'. Documentary Educational Resources.
- & CONNOR, L. *BALINESE TRANCE SEANCE* (1979), color, 30'. Documentary Educational Resources.
- & CONNOR, L. *JERO ON JERO: A BALINESE TRANCE OBSERVED* (1981), color, EE.UU., 18'. Documentary Educational Resources.
- BORMAN, J. EMBASSY. *EMERALD FOREST* (1985) color, 113'.
- CONNOLLY, B. & ANDERSON, R. *FIRST CONTACT* (1983), color y B/N, 70'. Documentary Educational Resources.
- CURLING, C. *MASSAI WOMEN* (1974), color, 52'. Granada Televisión.
- DUNLOP, I. & M. GODELIER, *INITIATION CHEZ LES BARUYA DE NOUVELLE-GUINÉE* (1975), 16 mm. color, 50'. Ambassade d'Australie, Paris.
- DI GIOIA, H. & D. HANCOCK. *NAIM AND JABAR* (1973), color, 70'.
- FLAHERTY, ROBERT, & R. LEACOCK. *LOUISIANA STORY* (1948), B/N, 70'.
- GARCÍA F. & RODRÍGUEZ BECERRA, S. *LA FIESTA DEL CASCAMORRAS* (1992), España, Betacam, 27'. Canal Sur Televisión.
- MACDOUGALL, D. & J. Blue. *KENYA BORAN* (1973) color, 60'. Films Incorporated.
- ROUCH, J. *LES MAÎTRES FOUS* (1957), Francia, color, 35'.
- UYS, JAMIE. *GODS MUST BE CRAZY* (1980), color, 110'.

- VILLATE, J. & CARLONI, A. *UN MUNDO DE PATIOS* (1992), España, color, 58' Televisión Española.
- ZAMORA, ELÍAS. *LOS LADRILLEROS* (1992), España, Betacam, 25'. Serie Industrias Tradicionales de Andalucía, Canal Sur Televisión.

## ABSTRACT

*This paper deals with the audiovisual representation of social and cultural reality and how it is useful for research and education in the field of anthropology. The relation of cinema and anthropology will be analyzed through the work of the ethnographic filmmaker Tim Asch and, specially, his most polemic film, The Ax Fight. Models of collaboration in documentary, observational cinema and the context of reception will be discussed.*

■ ELISENDA ARDÉVOL es antropóloga social y cultural. Ha realizado sus estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona y ha desarrollado su trabajo de investigación en relaciones interétnicas, antropología jurídica y antropología visual. Ha sido *visiting scholar* y profesora invitada en el Center for Visual Anthropology de la University of Southern California en Los Angeles. Actualmente es profesora de Antropología Cultural en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Ramón Llull, y investigadora en el Grupo de Estudios Sociojurídicos (GRES) de la Facultad de Derecho, Universidad Autónoma de Barcelona.

## ANEXO

### LA PELEA DE HACHAS (The Ax Fight)

(Traducción de Elisenda Ardévol, realizada a partir del sonido original de la película.)

Febrero, 28 de 1971, las 13:10.

#### Texto:

Las grandes aldeas yanomami son inestables y la más mínima provocación puede dar pie a una situación violenta. El 28 de febrero de 1971 se desencadenó una pelea en la aldea de Mishimishimaböwei-teri de unos 270 habitantes. La pelea empezó cuando una mujer fue golpeada en su huerta. Ella corrió hacia la aldea, donde su hermano retó a su asaltante a una pelea de mazos, y que rápidamente escaló hacia una pelea de hachas.

#### Voz en off:

Trae tu cámara para acá, que creo que va a empezar.

#### Texto:

Ahora Uds. van a ver y oír la grabación original, sin editar, de esta pelea, que parece caótica y confusa; tal y como los trabajadores de campo la observaron en su segundo día de estancia en la aldea.

#### Voz en off:

Estaban jugando... sí, pero él tenía un machete,... sí, pero era de cachondeo,... sí, sí, pero el otro volvió con una hacha y le pegó con el canto...

#### Mujer:

¡¿Por qué el sinvergüenza de tu hijo nos insultó de esa manera?! Dijo que teníamos granos...

¡Nosotros no aceptamos este tipo de palabras por parte de un puñado de bastardos como vosotros, que están aquí como invitados!

¡Es tu maldito hijo quien tiene granos sucios en su fea cara!

¡Es un comierda de primer orden!

¡Su piel es tan fea y está tan asquerosa y purulenta que se parece más a un grano que a una persona!

¡Y está muy claro para nosotros por qué todos vuestros hijos son tan asquerosos y tan feos; lo sabemos, vaya si lo sabemos!

Son sus horribles madres quienes los hicieron así.

Todos Uds. son descendientes del pus y de los granos. Vienen de la aldea de los granos.

#### Voz en off:

Carrete de sonido número 14, febrero, 28, 1971. Se terminó la secuencia de golpear a la esposa.

Pero... esto no es ningún abuso de la esposa... ¿Pues qué es? Es una pelea de mazos. Había dos mujeres en la huerta y una de ellas fue seducida por su hijo; era una relación incestuosa. Los demás se enteraron y eso provocó la pelea, más o menos a las 13:30 de la tarde.

Un «tío» fue golpeado en la espalda con el canto de una hacha y casi se quedó inconsciente del golpe. Entonces esto es solo el comienzo; ¡habrá mucho más! ... Claro, cuando tienes un poblado tan grande, estas cosas pueden pasar... ¿Cuántos hay?... Bueno, más de doscientos.

Esta es la décima persona que me ha pedido jabón hoy. Pues dale jabón. No, no le voy a dar más jabón.... Lo que pasa es que quieren estar seguros de que nos vayamos pronto!... Sí,

cuando se nos acabe el jabón. Les prometimos que les daríamos todo cuando nos marcháramos.

#### Texto:

Las primeras impresiones pueden ser erróneas. Cuando estalló la pelea, un informante nos dijo que era por una cuestión de incesto. Sin embargo, subsecuentes averiguaciones con otros informantes nos revelaron que la pelea surgió por una causa totalmente distinta.

Nos enteramos que algunos antiguos miembros de la aldea estaban de visita. Estos visitantes habían sido invitados por algunos de sus parientes en la aldea. Pero también tenían antiguos enemigos. Así que la situación era delicada. Los visitantes se negaron a trabajar en las huertas, pero exigieron que se les diera de comer y abusaron de la comida. Entonces surgieron las tensiones, hasta que estalló la pelea. Uno de los visitantes, Mohesiwa, le pidió plátanos a una mujer, Sinabiwi, y ella se negó. Entonces, él la pegó y ella corrió llorando y gritando hacia el poblado.

#### Narración:

La película empieza cuando Sinabiwi está siendo reconfortada por su hermana. Su hermano Uuwa está furioso por la paliza que le han dado. Toma el mazo, va al centro de la aldea e insulta públicamente a Mohesiwa. Mohesiwa acude a pelear. Pega violentamente a Uuwa, quien mantiene la distancia y le da un golpe calculado con un mazo más grande, dándole a Mohesiwa en el brazo. Mohesiwa, sorprendido e irritado, ataca usando su mazo como si fuera una lanza peligros, y Uuwa se retira, rechazando el ataque y cubriéndose de los golpes con su mazo.

El hermano menor de Mohesiwa, cuando se da cuenta de que le han dado a Mohesiwa, se adelanta para repeler a Uuwa, hasta que Mohesiwa se pueda recuperar y conseguir un mazo más grande. La hermana le trae a Mohesiwa un mazo más adecuado. Los tres hombres se paralizan temporalmente, mirándose fijamente. La madre de Mohesiwa se aproxima, regaña a Uuwa y toma a su hijo del brazo para calmarlo. Mientras, la hermana continúa provocando con insultos. Se reúne un pequeño grupo, pero parece que el conflicto baja al nivel de insultos y de miradas agresivas. Mohesiwa se retira y deja a su hermano menor para mantener la distancia y defenderlo de cualquier nuevo ataque. La pelea parece haber terminado.

Sin embargo, el marido de Sinabiwi, Yoinakua, y su hermano, Kewua, no van a permitir que se termine así y van a por sus hachas y machetes. Aunque fue la esposa de Yoinakua al que fue agredida por Mohesiwa, es Kewua quien insiste en resolver en conflicto con una pelea de hachas. Kewua ataca a Mohesiwa, pero los parientes de Mohesiwa le agarran el mango del hacha y quieren evitar la lucha. Esta acción le da tiempo a Mohesiwa para que él mismo le coja el hacha y forcejar con Kewua, hasta que llegue la ayuda de otros parientes varones. Como Yoinakua no podía dar un golpe sin darle a su propio hermano, intenta ponerse detrás de Mohesiwa para darle desde ese ángulo. Los parientes agnaticios de Mohesiwa mandan a sus mujeres a buscar hachas y machetes. Ahora la pelea ha escalado peligrosamente.

El hermano menor de Mohesiwa vuelve otra vez en su ayuda; esta vez con un machete. Llega en el momento justo en que Kewua había conseguido zafarse y pegarle a Mohesiwa con el canto del hacha. Furioso, el hermano de Mohesiwa deja su machete y coge un hacha. Ataca a Kewua, dándole varios golpes con el canto. Nanokawa, el jefe del grupo de visitantes, que vemos con plumas verdes en el brazo, se da cuenta de que la pelea se está volviendo demasiado seria y llega para prevenir más daño. No lleva armas. Confía solo en su autoridad.

El hermano de Mohesiwa, después de pegarle a Kewua con el canto de su hacha en la pierna, quiere continuar luchando y amenaza aún más, y gira el hacha por su lado cortante, y se prepara para darle un hachazo a Kewua en la cabeza. Alarmada por esta nueva amenaza, una mujer del grupo de Kewua, coge el hacha y gira el filo hacia abajo, e intenta apartarlo de la pelea. Kewua ve que el hermano de Mohesiwa está de espaldas y lo ataca por la espalda, dándole un golpe con el hacha. Este cae al suelo y se queda inerte. La situación ahora es muy tensa. No se sabe si ha muerto o si solo está inconsciente. Ahora, Nanokawa, verdaderamente alarmado, toma un pesado mazo y lo muestra agresivamente a la gente. Un aliado de Kewua

aparta a una mujer que sigue insultando, tratando de provocar a los hombres más violencia. Otros hombres que, pacientemente, no se habían implicado en el conflicto hasta ahora, están enfurecidos. También ellos toman las armas y se suman a la pelea.

Los parientes agnaticios de la generación del padre de Mohesiwa forman un anillo protector alrededor del joven herido, mientras se recupera poco a poco. Dos de los parientes agnaticios más feroces de Mohesiwa, hombres a quien él llama «padres», se sitúan entre el grupo de Kewua y el herido, temblando con rabia contenida. Su presencia y su pose es suficiente para paralizar la pelea. Los participantes vuelven a los insultos verbales y poco a poco se van disgregando. Algunas mujeres, insatisfechas con el resultado, intentan continuar provocando. Ellas también tienen sus propias disputas y también habían discutido ya en la huerta. Una de las mujeres del poblado insulta a las hermanas de Mohesiwa y a las mujeres del grupo de Nanokawa, huéspedes en la aldea.

#### Cuadro:

Esta pelea se puede explicar y simplificar como un conflicto entre tres linajes, que ahora viven en dos aldeas. Los residentes de Mishimishimabō-teri están indicados con letras negras y los visitantes, en rojo. El linaje 2 es el mayor linaje de la aldea. La historia reciente del linaje ha estado marcada por la lucha entre Nanokawa y Moawa. El problema se resolvió temporalmente hace algunos años, cuando Nanokawa y sus seguidores abandonaron la aldea, dejando a Moawa como líder indiscutible. Sin embargo, Nanokawa y sus seguidores todavía tenían parientes en la aldea. Cuando los cuñados de Nanokawa, en el linaje 1, persuaden a Nanokawa para regresar a la aldea, resurgen las antiguas hostilidades. La pelea de mazos entre Uuwa y Mohesiwa puede explicarse como otra expresión de la hostilidad entre estos dos grupos (los seguidores de Nanokawa y de Moawa). Cuando Yoinakua y su hermano Kewua llegaron a la pelea con hachas, la situación empeoró. Los miembros del linaje 2 se vieron forzados a dividir su lealtad entre los dos grupos de afines, enfatizando así la separación interna que ya existía dentro del linaje. Para prevenir más conflictos dentro de su propio grupo, Moawa se queda en su hamaca durante la pelea. Sin embargo, si la pelea se hubiera agravado más o alguno de sus parientes más próximos hubiera resultado herido, él se hubiera visto obligado a luchar. Entonces, los parientes agnaticios de Moawa se hubieran visto obligados a apoyarlo a él o a Nanokawa, y quizás su hubiera producido una nueva fisión dentro de la aldea de Moawa.

#### Narración:

A continuación, vemos una versión final editada.

#### Texto:

Unos días después de la pelea, algunos de los visitantes empezaron a irse y las tensiones se relajaron, temporalmente.

#### Esquema de parentesco de los actores principales que intervienen en la pelea:

M. Mohesiwa  
N. Nanokawa (líder visitante)  
U. Uuwa  
Mo. Moawa (líder de la aldea)  
S. Sinabiwi  
Y. Yoinakuwa  
K. Kewua

—Línea de tensión en el linaje 2

descendencia  
= matrimonio  
varones  
mujeres

