



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CHICK STRAND EN MÉXICO: LAS POSIBILIDADES DE UN ANTI-ILUSIONISMO ETNOGRÁFICO
Y LA CONFIGURACIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE DEL DESEO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DAHLIA SOSA HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. MÁRGARA MILLÁN MONCAYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
DRA. ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD DE MEXICO, MARZO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. Chick Strand en México: cruces interculturales entre San Miguel de Allende y California	18
CAPÍTULO 2. <i>Cosas De Mi Vida</i> y los cuestionamientos al cine etnográfico: una propuesta de “anti-ilusionismo etnográfico”	30
2.1 El cine etnográfico y las etnografías particulares	31
2.2 <i>Cosas De Mi Vida</i> como etnografía experimental	39
2.3 Las posibilidades de un “anti-ilusionismo etnográfico”	44
CAPÍTULO 3. <i>Fake Fruit Factory</i> y la configuración de un nuevo lenguaje del deseo en el cine etnográfico	51
3.1 El cuerpo y la sexualidad femenina en el cine: una revisión desde el feminismo	53
3.2 El cine etnográfico, la sexualidad femenina y el placer de mirar	59
3.3 <i>Fake Fruit Factory</i> y la visualidad háptica	63
CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFÍA	70
ANEXOS	76

AGRADECIMIENTOS

Este ensayo académico no hubiera sido posible sin el invaluable apoyo, trabajo y participación de un gran número de personas e instituciones involucradas.

Agradezco al CONACYT y a su programa de becas nacionales por haber aceptado mi solicitud y otorgar los recursos para la realización de mis estudios de maestría y de esta investigación.

A Erik Velasco que, en su labor de director del Posgrado en Historia del Arte, dio seguimiento a mi desarrollo y necesidades durante el periodo que duró el programa de maestría.

A Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo por su excelente labor administrativa que hacen posible y agilizan el desarrollo del posgrado.

A mi tutor, David Wood por su labor al compartir sus conocimientos e inspirarnos en cada clase. Pero sobre todo por su acompañamiento, asesoría y trabajo cercano en todo el proceso de elaboración de este ensayo, desde las ideas iniciales hasta verlo finalizado.

A Ana Nahmad y Mária Millán, por su amable lectura, por sus sabios comentarios que indudablemente lograron expandir mis ideas y por su disposición a escucharme y orientarme siempre.

A Javier Ramírez por confiar en mi proyecto y aportar ideas fundamentales para la estructura de este ensayo.

A Namibia Rivera de la biblioteca Beatriz de la Fuente, a María de los Ángeles Juárez de la biblioteca Justino Fernández y a Antonella Bonfanti del Pacific Film Archive, por su apoyo virtual y presencial para facilitarme materiales bibliográficos y fílmicos sin los cuales este ensayo no hubiera sido posible.

A Jesse Lerner por compartir conmigo materiales e información valiosa para la escritura de esta investigación.

A Maricruz Patiño y Amy Halpern por compartirme sus experiencias y vivencias como personas cercanas a Chick Strand. A Scott MacDonald por su generosidad al conversar conmigo sobre Chick Strand y Canyon Cinema.

A Ricardo Benítez Garrido por su escucha y lectura atenta y crítica, por el intercambio de ideas, por el apoyo emocional y por el cariño durante este proceso.

A Andrés Ardila, por su acompañamiento a lo largo de todo el posgrado, por facilitarme el acceso a materiales invaluable para la elaboración de este ensayo y por inspirar mi proceso con su grandiosa labor de investigador.

A Mariana Hernández por acompañarme y guiarme desde el primer día de la maestría.

A Sara Bautista por las charlas, la compañía y por compartir nuestros procesos de escritura, algo muy enriquecedor para el desarrollo de algunas ideas en este ensayo.

A mi madre, Hilda Hernández, por toda su confianza, apoyo y cariño a lo largo de toda mi vida académica y profesional.

A Alejandra Aragón por compartirme sus ideas siempre críticas y estimulantes. Por escucharme y por ser mi compañía en el viaje a San Miguel de Allende.

A Beatriz Garrido, cuyo apoyo fue fundamental durante mi proceso de escritura y finalización de este ensayo.

A Michelle Laurent, por escucharnos, acompañarnos y compartir nuestras reflexiones y sentires.

A mis compañerxs y profesorxs del Posgrado en Historia del Arte en la UNAM, por todo su conocimiento y compromiso.

Gracias.

INTRODUCCIÓN

En el año 2016 la gira de documentales *Ambulante* incluyó en su programa *Injerto*¹ una selección de películas de la distribuidora y productora de San Francisco *Canyon Cinema*. Aquel programa curatorial incluyó la película *Fake Fruit Factory* (1986) de la cineasta Chick Strand. A pesar haber sido filmada en México, aquella fue de las pocas ocasiones en las que la película se ha podido ver proyectada en una sala cine en este país. También fue mi primer acercamiento a ella. Desde entonces, aquel documental llamó mi atención y despertó mi curiosidad por esa cineasta hasta entonces desconocida para mí. Después de algún tiempo, descubrí que lo que me interesó de aquella película fue que había conseguido traer a mi memoria recuerdos de mi infancia: mis vacaciones en balnearios mexicanos, las charlas de mis tías en las cuales sólo participaba como una espectadora, los sonidos y la música que escuchaban, el sabor de la comida reseca que se llevaba hasta la orilla de la alberca. Tras una breve investigación supe que Chick Strand fue una artista y antropóloga californiana que había filmado más películas en México. ¿Cómo una cineasta de un contexto tan ajeno al mío había logrado evocar en mí experiencias que consideraba personales? Así es como decidí comenzar una investigación que me permitiera devolver esa la mirada: estudiar, con la curiosidad de una antropóloga, la obra de una artista que alguna vez se había interesado en estudiar, observar y filmar personas como mi familia.

Mi intención con esta breve confesión personal es hacer explícito mi interés y situar mi lugar como investigadora en el estudio de las películas de Chick Strand, cineasta nacida en el norte de California en 1931. Strand estudió antropología en la Universidad de California en

¹ *Injerto* es una sección de la gira de documentales “dedicada a las vanguardias, el cine de artista y la experimentación filmica.” [“*Injerto*,” *Ambulante*, cine documental itinerante, acceso el 28 de octubre, 2021, <https://www.ambulante.org/seccion/injerto/>]

Berkeley y, también en el Área de la Bahía de San Francisco, fundó en 1961 junto con Bruce Baillie y Ernest Callenbach la distribuidora y plataforma de exhibición de cine experimental *Canyon Cinema*. A mediados de la década de 1960 se muda a Los Ángeles para estudiar Cine Etnográfico en UCLA. Es durante su etapa en esta ciudad cuando realizó la mayor parte de su filmografía, que en su totalidad está compuesta por veinte películas. De este total de obras, siete fueron filmadas en México, en su mayoría en la ciudad de San Miguel de Allende y sus alrededores, y una más en Venezuela.²

Las películas de Chick Strand se han dividido entre lo que se considera su cine etnográfico y sus películas de ensamblaje, estas últimas realizadas a través del uso de metraje encontrado.³ No obstante, las particularidades de su obra cinematográfica imposibilitan una forma de catalogación unívoca. Debido a los recursos formales utilizados en sus películas, estas han sido estudiadas dentro del marco el cine experimental y de las vanguardias cinematográficas

² Para consultar la filmografía completa véase en Anexos “Filmografía de Chick Strand”

³ Chick Strand declaró en algunas entrevistas las relaciones que estas dos formas de trabajo tienen entre sí. En una conversación con William C. Wees, la cineasta declaró: “Cuando estoy editando, tiendo a ver todo el metraje como metraje encontrado. Me gusta distanciarme de las imágenes que tomo. El montaje es una cosa completamente diferente de la participación emocional que tienes, o que yo tengo cuando estoy filmando a las personas...” [Chick Strand, “Speaking of Found Footage” entrevista por William C. Wees, *Recycled Images. The art and politics of found footage films*, (Nueva York: *Anthology Film Archives*, 1993), 93.] [A partir de este momento todas las traducciones de textos en inglés serán hechas por mí, a menos que se indique lo contrario.] Al dar continuidad a esta idea expresada por la cineasta, se pueden encontrar vínculos con la propuesta de Catherine Russell de entender el cine de metraje encontrado también como una forma de etnografía crítica. Russell señala: “La compleja relación con lo real que se desarrolla en la realización de películas de metraje encontrado se encuentra en algún lugar entre los modos de representación documental y ficticio, lo que abre una forma muy diferente de representar la cultura. El metraje encontrado es una técnica que produce ‘lo etnográfico’ como discurso de representación. Niega la transparencia de la cultura.” [Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham: Duke University Press, 1999), 238.]

de la segunda mitad del Siglo XX en Estados Unidos.⁴ Por otro lado, la elección de los sujetos en sus películas con formas documentales, su manera de registrar y la relación que establece con los contextos culturales, podrían sugerir su clasificación como películas etnográficas, sin embargo, no es común encontrar la obra de esta cineasta en los textos esenciales para el estudio del cine etnográfico. Una parte considerable de su filmografía aborda temas en torno a la sexualidad, deseos y la dimensión privada de la vida de mujeres. A pesar de esto y de que fueron realizadas en un momento y lugar históricos claves en el desarrollo de la teoría feminista de cine, sus películas tampoco fueron atendidas en ese momento por las principales académicas y críticas feministas. Además, a pesar de que gran parte de su trabajo fue filmado en dos países latinoamericanos, es notable la falta de referencia que hay sobre ella en esta parte del continente en contraste con la relevancia que ha tenido en Estados Unidos durante las últimas décadas.

La bibliografía sobre las películas de Strand es escasa y en su totalidad resulta aún limitada para abarcar todas las posibilidades de su estudio. Entre los textos escritos sobre su obra

⁴ Scott MacDonald señala que hay diversas formas de nombrar a este cine: “de vanguardia”, “experimental”, “*Underground*”, “Nuevo Cine Norteamericano”, etc., y que cada uno de estos nombres responde a posturas e intereses de quien escribe. [Scott MacDonald, *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. 1ra ed. Berkeley: University of California Press, 2008, 1] Por su parte, Jeffrey Skoller ha señalado que los términos “*Avant-garde*” y “*experimental*” han sido usados de manera intercambiable ocasionando problemas e inadecuaciones. Reconoce que el término “*vanguardia*” o “*avant-garde*” implica un intento de aislamiento con respecto del orden social dominante con el ideal de desarrollar la autonomía institucional y los discursos contra-hegemónicos que existen paralelamente a la cultura dominante. Por otro lado, señala que se ha reconocido la imposibilidad de tal autonomía y por ende el arte de vanguardia se entiende como “intervencionista, existiendo para confrontar y transformar la cultura dominante poniendo la práctica estética al servicio del cambio social y político.” [Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*, (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005), XXIII.] Respecto al término “experimental” señala que este “reconoce la necesidad de una constante crítica y transformación estética para expresar mejor las realidades del discurso social dinámico de la sociedad de la que forma parte la práctica artística.” [Skoller, *Shadows*, XXIV.] A pesar de las similitudes en las connotaciones de ambos términos, apunta que algunos teóricos han estado insatisfechos con el uso de “experimental” pues pareciera sugerir inestabilidad y un estado provisional en relación con otro cine más estable y consolidado. [Jeffrey Skoller, “Experimentalism: Film and Video,” en *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 2014), 547.] Al tomar en consideración estas discusiones, en este ensayo se recurrirá a los términos “experimental” o “de vanguardia” de forma diferenciada o intercambiable según lo amerite el contexto, pero sin atribuir una connotación peyorativa al término experimental y, por el contrario, reconociendo las posibilidades de innovación a las cuales remite la palabra.

sobresalen algunos artículos por su extensión y el tratamiento que hacen del trabajo de la cineasta. Estos podrían ser categorizados en tres instancias: 1) aquellos que hacen un recorrido biográfico de la cineasta y enumeran su filmografía; 2) artículos o notas que vinculan, ya sea de manera positiva o negativa, los filmes de Strand con las vanguardias de la posguerra en Estados Unidos y 3) aquellos textos que se dedican a hacer un análisis de manera puntual de algunas o varias de sus películas.

En la primera categoría se podría situar el texto de Irina Leimbacher, “An Introduction to the films of Chick Strand”.⁵ En este artículo, la autora hace un recuento biográfico de Strand y un breve pero interesante comentario sobre los innovadores atributos de sus películas en relación a la representación y a la narrativa en el cine. Además, incluye una lista de la filmografía de Strand con una reseña de cada película y una entrevista con la cineasta enfocada en su vida y procesos creativos. No obstante, este texto no llega a constituir un análisis de ninguna de las películas y no indaga ni relaciona los filmes con el ambiente sociocultural en el que realizó su obra, pues se concentra únicamente en la biografía personal de la cineasta.⁶

En la segunda categoría se encuentra la nota que Jonas Mekas publicó en 1976 después de ver una muestra del trabajo de la cineasta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En dicha nota, Mekas hace críticas muy severas al trabajo de Strand sin argumentar sus opiniones. Según el cineasta, su disgusto por la obra de Strand no está basado en un prejuicio hacia el

⁵ Irina Leimbacher, “An Introduction to the films of Chick Strand,” *Discourse* 20, no. 1 / 2 (Invierno y primavera 1998).

⁶ Otro ejemplo de esta misma categoría puede encontrarse en el texto de Holly Willis “Canyon Lady” el cual se concentra en retomar algunos aspectos de la biografía de la cineasta, además de remarcar rasgos de su personalidad, mientras sus películas son apenas mencionadas. [Holly Willis, “Canyon Lady” en *L.A. Weekly*, November 22, 2006.]

trabajo de los realizadores de San Francisco, sino en la calidad de las películas de la cineasta. En este texto Mekas comenta:

Para mí, elogiar la obra de Chick Strand hoy, o que me guste su trabajo, sería traicionar las bases y los logros del cine de vanguardia de los últimos 30 años, así como aminorar mi gusto por las películas de cineastas de la Costa Oeste como Bruce Conner, James Broughton, Bruce Baillie, Jordan Belson, Larry Jordan, Robert Nelson, Sidney Peterson, John y James Whitney y otros cineastas extraordinarios que trabajaron en la Costa Oeste.⁷

Aquí, además de comparar el trabajo de Strand con el de otros realizadores — en lugar de verlo dentro de su propio contexto y especificidad —, Mekas omite nombrar a las cineastas de la Costa Oeste que para 1976 ya se encontraban muy activas; por ejemplo, Barbara Hammer y Gunvor Nelson, entre muchas otras.⁸ El comentario de Mekas es un síntoma de la construcción de un canon del cine experimental norteamericano sumamente excluyente que en gran parte se basó en juicios de valor sobre el trabajo de muchos y muchas realizadoras. Si bien la brevedad de este texto no representa un trabajo considerable que aborde a profundidad la obra de Strand, es

⁷ Jonas Mekas, “Movie Journal.” *Soho Weekly News*, Octubre 28, 1976. Traducción de Francisco Algarín Navarro <http://www.elumiere.net/especiales/strand/strandmekas.php>

⁸ Ekin Pinar hace un comentario sobre esto en su tesis “Canyon Collective Artists: Micropolitics in West Coast Experimental Film, 1960-79” (PhD diss., University of Pennsylvania, 2015), 96.

relevante dada la importancia de la figura de Jonas Mekas para la legitimación de cineastas de vanguardia en Estados Unidos.⁹

Por otro lado, David E. James escribió en 1989 un artículo sobre cuatro películas de Strand. Éste comienza de la siguiente forma: “Aunque Chick Strand debe ser considerada una figura importante en el cine independiente estadounidense (junto con Bruce Baillie fundó *Canyon Cinema*, uno de los dos principales centros de realización cinematográfica experimental en los años 60), su trabajo no ha sido adecuadamente representado en las historias del movimiento...”¹⁰ La introducción del texto de James intenta vincular e incluir dentro del canon el trabajo de Strand al legitimarla como fundadora de *Canyon Cinema*. No obstante, el resto de su texto podría incluirse dentro de la tercera categoría antes mencionada, pues en adelante el autor atribuye la falta de reconocimiento del trabajo Strand a un mal entendimiento teórico que él busca contrarrestar a partir de un análisis e interpretación de su cine. En términos generales el texto de James es interesante por ser un trabajo híbrido entre el análisis formal y el contexto artístico y sociocultural de la época.

⁹ Uno de los momentos clave para la institucionalización del cine experimental en Estados Unidos fue la creación de *Anthology Film Archive* en 1970, institución que se autodefinió como el “primer museo dedicado al arte cinematográfico” [Kristen Alfaro, "Access and the experimental film: New Technologies and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde," *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 12, no. 1 (2012): 46] y que fue fundada por Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka y Ken Kelman. Dentro de los objetivos del grupo estaba la creación de una sala de cine especializada y la consolidación de una lista de películas que consideraron fundamentales para el cine experimental: *Essential Cinema*. Desde entonces la figura del cineasta Jonas Mekas fue esencial para el estudio, reconocimiento y resguardo del cine de vanguardia en Estados Unidos.

¹⁰ David James, "Light and Lost Bells: The Films of Chick Strand," *Journal: Southern California Art Magazine*, no. 29 (Summer 1981): 55.

Siguiendo la tercera categoría, María Pramaggiore¹¹ escribió uno de los pocos textos más extensos sobre Strand: “Chick Strand’s Experimental Ethnography.” Aquí, la autora hace un análisis de cuatro películas, además de agregar datos biográficos sobre la cineasta. En conjunto, su análisis de las cuatro películas está constituido por descripciones formales e interpretaciones de las posibles evocaciones que genera la forma filmica. Sin embargo, se omiten referencias a los contextos históricos, sociales, culturales y visuales en los que se produjeron.

El texto que aborda mucho más a profundidad el trabajo de Chick Strand es la tesis doctoral de Ekin Pinar, adscrita a la Universidad de Pensilvania.¹² En esta se dedica un capítulo al análisis de la obra de la cineasta a partir del estudio de siete de sus películas: *Cartoon le Mousse* (1979), *Mosori Monika* (1969), *Anselmo* (1967), *Mujer de Milfuegos* (1976), *Soft Fiction* (1979) *Loose Ends* (1979) y *Kristallnacht* (1979). Pinar utiliza el término “estética de la superficie” que, de acuerdo a la autora, se manifiesta en las características audiovisuales de su obra. En un primer momento distingue aspectos técnicos y formales y posteriormente hace una lectura acerca de cómo estas características pueden adscribirse a las formas filmicas del cine de vanguardia norteamericano. Además, Pinar sitúa las películas de Strand en el contexto político del desarrollo de la teoría y práctica artística feminista en Estados Unidos de la década de 1970. Así, Ekin Pinar elabora en su tesis un panorama amplio que permite situar las obras de Strand en

¹¹ María Pramaggiore, “Chick Strand’s Experimental Ethnography,” en *Women's Experimental Cinema*, ed. Robin Blaetz (Durham: Duke University Press, 2007).

¹² Ekin Pinar, “Canyon Collective Artists: Micropolitics in West Coast Experimental Film, 1960-79” (PhD diss., University of Pennsylvania, 2015).

un contexto histórico y político, por un lado, y en relación a las corrientes cinematográficas en las que inscribe su trabajo, por otro.

El resto de los textos escritos en inglés que abordan las películas de Chick Strand son en su mayoría entrevistas, reseñas biográficas, programas de mano, algunas notas en prensa, menciones en artículos sobre la creación artística en California y artículos en revistas especializadas de cine. Por su brevedad, estos textos impiden crear un panorama completo de su trabajo, así como entender su complejidad y variedad.¹³

Dado que este es un ensayo escrito desde el contexto mexicano, es importante señalar algunos de los trabajos que se han escrito en castellano¹⁴ acerca de la obra de la cineasta. El primero de ellos es el texto que escribe Juan Antonio Suárez como introducción para el libro *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand* editado por la editorial y productora vasca consonni. En este capítulo, Suárez se dedica a situar el trabajo de Strand y emparentarlo con el de sus colegas cineastas que le fueron contemporáneas. Además, esboza de manera general las aportaciones que el trabajo de Strand hace para pensar el cine etnográfico y la relevancia de sus películas para el feminismo actual. Si bien es un ensayo

¹³ Algunos ejemplos de estos son: Jace Gaffrey, "Off the beaten tracks with Chick Strand," *Village Voice*, Diciembre 27, 1976; Anthony Reveaux y Chick Strand, "Chick Strand," *Sheldon Film Theater*, Marzo 13, 1980.; "An evening with Chick Strand," *Museum of Modern Art*, New York, N.Y., Octubre, 1976; Rosa Linda Fregoso "California Filming: Re - Imagining the Nation" en *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, (Berkeley: University of California Press, 2002).

¹⁴ Al separar los textos en inglés y en castellano no pretendo categorizar a los segundos como una anomalía respecto a los primeros, sino señalar la especificidad que tienen como textos individuales.

breve, constituye una sólida introducción a la obra de la cineasta.¹⁵ Por otro lado, el texto de Antonio Weinrichter publicado por el gobierno de Navarra *Metraje encontrado. La apropiación en el cine experimental* menciona algunas de las obras de Strand en las cuales trabaja con material fílmico encontrado.¹⁶ Por último, es relevante señalar la traducción del inglés al castellano hecha por Francisco Algarín Navarro de diversas entrevistas a Chick Strand y textos sobre su trabajo en la revista española Lumière, lo cual implica un acercamiento importante del trabajo de Strand al público hispanohablante.¹⁷

Como puede apreciarse, la bibliografía en torno a la obra de Chick Strand es aún escasa. Algunos de los textos escritos sobre sus películas han ocupado métodos analíticos para explicar los factores técnicos y formales de sus obras, y así hacer posibles analogías entre la forma y los significados implícitos a esta. Es únicamente el trabajo de investigación hecho por Ekin Pinar el que hace una revisión integral que incluye un análisis formal y los contextos de su producción y recepción.

¹⁵ Juan Antonio Suárez, "Ver/Entrever, Contar: Chick Strand," en *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand*, Ed. Virginia Villaplana Ruiz, (Bilbao: consonni, 2016).

¹⁶Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.)

¹⁷Nótese que la producción de estos textos en castellano ha sido hecha desde España, en contraste con la escasa información sobre la obra de Chick Strand en países latinoamericanos. Una posible explicación es el interés por la proyección de sus películas en distintos espacios con énfasis en el cine experimental en dicho país. Ejemplo de esto han sido las proyecciones de sus películas en el programa Xcéntric del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. ["Chick Strand, cineasta", Xcéntire, el cinema del CCCB, acceso el 19 de enero, 2022, <http://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/chick-strand/12192>].

En el presente ensayo busco dar cuenta de mi investigación sobre dos de las películas de Strand y sus relaciones con los contextos culturales en los cuáles se produjeron. Para esto, y por cuestiones de la extensión de este ensayo, me concentraré en el estudio de dos de sus películas realizadas en San Miguel de Allende, Guanajuato y que han sido escasamente abordadas, o no analizadas en lo absoluto, por los estudios existentes hasta ahora. La selección del corpus fue hecha en circunstancias particulares para la investigación sobre cine. Este ensayo fue realizado en el contexto de la pandemia mundial de la COVID-19 entre el año 2020 y 2021. Durante el proceso de investigación documental, la mayor parte de los archivos filmicos y bibliotecas se encontraban cerradas, y existía una gran restricción para realizar viajes a países extranjeros,¹⁸ por lo que tuve acceso a un número limitado de películas. A pesar del reducido universo de títulos a los que tuve acceso, el corpus seleccionado me permitió estudiar aspectos que considero sumamente relevantes en la obra de la cineasta. Gracias al estudio de las películas *Cosas De Mi Vida* (1976) y *Fake Fruit Factory* (1986) pude analizar la crítica que la cineasta hace al cine etnográfico, además de revisar las formas de representación que elabora acerca del deseo y la sexualidad femenina, esto debido a las características de cada uno de los filmes. En términos generales estas dos películas me permitieron estudiar las interesantes intersecciones que se dan entre el cine experimental, la antropología visual y la creación cinematográfica crítica con las formas tradicionales de representación de las mujeres en el cine. Finalmente, estos dos títulos

¹⁸ Esto complicó la investigación debido a que las películas de Chick Strand se encuentran resguardadas en varios archivos filmicos en Estados Unidos como el *Pacific Film Archive*, *Academy Film Archive* y *Harvard Film Archive*; y algunas copias de sus películas en las distribuidoras *Canyon Cinema* y *The Film-Makers' Cooperative*. No obstante, la mayoría de las copias de las películas existen únicamente en su formato original en 16 mm y sólo unos cuantos títulos están disponibles digitalmente. Pude acceder al visionado de algunas copias gracias al acceso vía remota que me dieron algunos archivos filmicos, a las copias de libre acceso que se encuentran en internet y a la generosidad de investigadores que me hicieron llegar copias de consulta de las películas.

también posibilitan distinguir la mirada que la cineasta construyó sobre México, país desde el cual se escribe este ensayo. De esta manera, el estudio de la obra filmica de Chick Strand se une a una serie de indagaciones sobre el trabajo de realizadoras, artistas y antropólogos que, fuera y dentro de la industria, visitaron México durante el siglo XX, analizaron el contexto y lo representaron en sus trabajos cinematográficos.

Así, esta investigación se presenta como uno de los primeros estudios realizados en español que analizan puntualmente dos de las películas de Chick Strand realizadas en este país. A su vez, este texto se aleja de hacer recorridos biográficos y de buscar la catalogación de la filmografía de la cineasta, lo que permite concentrarse en analizar los filmes y vincularlos con los contextos culturales en el que fueron creados. En contraste con estudios anteriores, este ensayo busca situar también el lugar de enunciación de Chick Strand como artista extranjera en México y su involucramiento con la historia y las características de un espacio específico, para así analizar las manifestaciones de las relaciones interculturales presentes en las películas. Todo esto aunado a un estudio de las críticas hechas por parte de la cineasta a la etnografía y un análisis de sus políticas de representación de las mujeres en el cine.

La importancia de prestar atención al contexto en el que fueron realizados los filmes corresponde a un interés de los estudios sobre cine que surge en su encuentro con los estudios culturales. Esta hibridación permite considerar al cine como una práctica social inserta en un entorno específico. Graeme Turner relata esta relación como un “giro cultural” interno en los estudios sobre cine al relacionarse también con los estudios sobre los medios de comunicación, la historia cultural y los estudios sobre la cultura visual. Esto permitió descentrar el interés en los

análisis puramente textuales de las películas y entenderlas como prácticas sociales, políticas y culturales y no únicamente estéticas.¹⁹

Por otro lado, con este ensayo pretendo marcar una distancia con aquellos estudios que se han concentrado en aspectos biográficos de la cineasta. Griselda Pollock distingue una forma común de escritura e investigación en la historia del arte que produce “la ficción del individuo creativo”²⁰ al apearse a un profundo interés por la vida de los artistas. Esta forma de escritura preserva y contribuye a la ficción e imagen del artista genio aislado de su contexto. Pollock recurre a un texto de Freud en el que explica la atracción por parte de expertos y aficionados por la biografía de los artistas y retoma su argumentación acerca de dicha fascinación al atribuirle a estos “la idealización infantil temprana del padre como omnipotente y la creación sustitutiva y la proyección narcisista de un héroe que emerge cuando se expone la falibilidad del padre.”²¹ Señala que esta “fantasía narcisista” sobre el artista ha contribuido a la preservación de un canon que construye a los creadores como los sujetos del arte. Pollock también ha distinguido una estrategia de investigación feminista en el arte que señala al canon como una estructura de exclusión²² en el cual pretende incluir y llenar las ausencias de mujeres a partir de reconocer e historiar su trabajo. Reconoce la imposibilidad de una total “integración de la diversidad” en la

¹⁹ Graeme Turner, “Film and Cultural Studies,” en *The Sage Handbook of Film Studies*, ed. James Donald y Michael Renov (Londres: Sage, 2008), 274.

²⁰ Griselda Pollock, “Whither Art History?” *The Art Bulletin*, 96:1, 9-23, DOI: 10.1080/00043079.2014.877301

²¹ Pollock, 18.

²² Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon,” en *Crítica feminista en la historia del arte*, ed. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, (México: UIA, UNAM, CONACULTA, 2001), 141.

historia canónica del arte, pues la mujer – o el sujeto feminizado, agregaría – no es el sitio de la idealización narcisista. Por el contrario, propone un interés por reconocer el trabajo de mujeres no desde un nexo psíquico de admiración maternal, sino desde un “deseo feminista” (no erótico) ligado a la *fascinación* por las creaciones artísticas e intelectuales de mujeres.²³

Así, lo que pretendo con esta investigación es indagar sobre el trabajo de Chick Strand no desde un interés biográfico de la artista, ni tampoco con la única intención de exponer las “amnesias nunca neutrales”²⁴ de un canon del cual fue excluida y así intentar reivindicarla como figura dentro de este. Por el contrario, parto de las películas para distinguir de qué forma dos de sus filmes realizados en México, establecen una crítica a la etnografía visual y a las formas de representación de las mujeres en el cine, así como su relación con los contextos culturales y políticos en los que fueron realizados. Para esto, me suscribo a la propuesta de Jane M. Gaines y Monica Dall’Asta de considerar las películas como “objetos históricos” que, a diferencia de los hechos que no tienen una existencia real, son “remanentes históricos del pasado que permanecen aquí y ahora.”²⁵ Esto se hará teniendo presente que dichos objetos históricos no son una imagen fiel de la realidad ni representan los contextos sociales y culturales como “realmente” fueron,

²³ Pollock, “Whither Art History?” 18.

²⁴ Monica Dall’Asta y Jane M. Gaines “Prologue. Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History,” en *Doing Women’s Film History*, eds. Julia Knight y Christine Gledhill (Urbana: University of Illinois Press, 2015), 17.

²⁵ Dall’Asta y Gaines “Constellations” 17.

sino como evocaciones e interpretaciones, o como señala bell hooks, como “una versión re-imaginada de lo real.”²⁶

Para rastrear la relación entre los contextos específicos que Strand abordó y reinterpretó en sus películas, recurro a hacer una revisión historiográfica del pasado social y cultural del lugar en el que fueron filmadas las películas y del espacio de producción intelectual que enmarcó la obra de la cineasta. Es por lo que al primer capítulo lo constituye un breve recorrido por la historia cultural de San Miguel de Allende, Guanajuato, con la intención de indagar su consolidación como destino predilecto para personas extranjeras. Esto se hace con un doble propósito: por un lado, buscar una posible justificación de la presencia de la cineasta en dicho lugar y, por otro, identificar las condiciones que fueron abordadas de manera crítica e indirecta dentro de las películas. En una segunda parte de este capítulo, se hace un recorrido por el ambiente sociocultural del área de la bahía de San Francisco y del estado de California en general en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Este ambiente, se argumenta, propició el desarrollo de movimientos cinematográficos de vanguardia de los cuales la cineasta fue partícipe. El objetivo de este capítulo es situar las películas que se abordarán posteriormente como prácticas sociales históricamente determinadas y no solamente como objetos estéticos sometidos a un análisis formal.

Después de situar histórica y socialmente la producción filmica de Chick Strand, continúo con el análisis puntual de las películas. El segundo capítulo gira entorno a analizar los cuestionamientos que la cineasta hace al cine etnográfico y la posición política respecto a esto

²⁶ bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, (Nueva York: Taylor and Francis, 2012), 1.

que manifiesta a través de *Cosas De Mi Vida* (1976). Con este fin, se revisa críticamente el concepto de cine etnográfico y se distingue a la película como una forma de etnografía particular. Posteriormente se revisan los elementos del cine experimental presentes en el filme y cómo estos tienen implicaciones en su trabajo etnográfico. Finalmente, se propone el término “anti-ilusionismo etnográfico” para denominar las estrategias performáticas²⁷ a través de las cuáles la película cuestiona la pretendida objetividad del método etnográfico, a la vez que se integra dentro de las prácticas sociales que documenta.

El último capítulo, que está dedicado al estudio de *Fake Fruit Factory* (1986), es una reflexión en torno a la representación del cuerpo y del deseo femenino en el cine y en específico en las películas etnográficas. Para esto se hace una revisión de las diversas posturas que ha tomado la teoría feminista de cine desde la década de 1960 acerca del cuerpo y la sexualidad femenina en el cine, así como un recorrido por la crítica de sus representaciones en el cine etnográfico y las políticas asumidas al respecto en el documental de Chick Strand. Posteriormente, se analizan las estrategias de la visualidad háptica y del cine sensorial adoptadas por la cineasta en esta película para documentar la relación entre las obreras y el dueño de un taller de figuras de papel maché en San Miguel de Allende.

²⁷ Utilizo el adjetivo “performático” para referirme a una práctica que mientras se ejecuta produce los efectos que “ nombra”. Diana Taylor propone el uso de la palabra “performático” de forma adjetivada y castellanizada de la palabra *performance* como sustituto de “performativo” cuando se refiera a un uso no discursivo de *performance*. [Diana Taylor, “Performance, teoría y práctica,” en *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes, (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 24.]

CAPÍTULO 1. CHICK STRAND EN MÉXICO: CRUCES INTERCULTURALES ENTRE SAN MIGUEL DE ALLENDE Y CALIFORNIA

El 6 de marzo de 1980, Chick Strand presentó una selección de sus películas en la cinemateca de San Francisco, entre ellas se encontraban algunas de las que hasta entonces había realizado en México. En el conversatorio posterior a la proyección de los filmes, Strand fue cuestionada respecto a su interés por este país, a lo que ella respondió: “¿Mi atracción por México? Bueno, está justo al final de la autopista de Los Ángeles, por lo tanto, es fácil salir corriendo hacia allá. Fui hace unos quince años y simplemente me interesó. Para mí, México es surrealismo. . . tan solo estar ahí.”²⁸ ¿Por qué resultó tan atractivo México y en específico la ciudad de San Miguel de Allende para una cineasta experimental y antropóloga?²⁹ ¿Cuál era el contexto social y cultural que recibió a Strand? y ¿qué relevancia tiene esto en sus películas? En el presente capítulo haré un recorrido por la evolución de esta ciudad del Bajío mexicano que pasó de ser un pequeño poblado a principios del siglo XX hasta convertirse en una ciudad oasis para

²⁸ Chick Strand, “Chick Strand at the Cinematheque, March 6, 1980,” en *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, ed. Scott Macdonald. (Berkeley: University of California Press, 2008), 378.

²⁹ La estancia y residencia temporal de Chick Strand en México y San Miguel de Allende forma parte de una tradición más amplia de artistas e intelectuales que durante el Siglo XX vinieron desde Estados Unidos y construyeron a México como un destino exótico de estímulo creativo, como un lugar de escape, o inclusive como un sitio al que podían recurrir para buscar inspiración revolucionaria. Ver por ejemplo: Anita Brenner, *Your Mexican Holiday*. (New York: G. P. Putnam’s Sons, 1932); Anita Brenner, *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots* (New York: Dover Publications, 2012); Masha Salaskina, *In Excess. Sergei Eisenstein’s Mexico*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2009); Vicente Sánchez Biosca, “Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana,” *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 37, no. 33, (2010): 91-111; Jürgen Buchenau, *Mexico OtherWise. Modern Mexico in the Eyes of Foreign Observers*, (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005); Helen Delpar, “Cultural Exchange in Literature, Music, and the Performing Arts” en *The enormous vogue of things Mexican: cultural relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1992); Francois Chevalier, *Viajes y pasiones: imágenes y recuerdos del México rural*, (México: Instituto Francés de América Latina, 1998).

intelectuales, artistas y turistas extranjeros. Además, rastrearé las condiciones del contexto sociocultural de la Costa Oeste que enmarcan la obra de Strand.

La ciudad de San Miguel de Allende tiene una larga tradición como destino atractivo para expatriados, turistas nacionales, extranjeros y visitantes que residen en la ciudad por estancias largas, especialmente aquellos provenientes de Estados Unidos. Hasta el año 2010, se consideraba que al menos el 10% de la población estaba constituida por extranjeros.³⁰ Esta condición resulta particularmente inusual en una pequeña ciudad del centro-norte de México. Una de las explicaciones acerca de cómo San Miguel de Allende llegó a albergar a tal cantidad de población extranjera, involucra la formación de centros culturales y escuelas de Bellas Artes que fueron promovidas ampliamente en Estados Unidos y que incentivaron la oferta de otros atractivos en esa ciudad.

En la historiografía de la vida cultural de San Miguel se pueden encontrar los nombres de algunos personajes que estuvieron implicados en el auge del lugar como destino turístico. Entre ellos destaca el pintor e historiador del arte de nacionalidad peruana Felipe Cossío del Pomar, quien fuera cercano a muchos artistas e intelectuales mexicanos desde su estancia en París.³¹ Cossío decide instalarse en San Miguel y en 1938 fundó junto con el pintor estadounidense Stirling Dickinson la Escuela Universitaria de Bellas Artes. Esta, pretendía ser un centro de

³⁰ Lisa Pinley Covert, *San Miguel de Allende: Mexicans, Foreigners, and the Making of a World Heritage Site* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2017), 26, Kindle.

³¹ Felipe Cossío del Pomar escribió un libro de memorias donde relata su llegada a San Miguel de Allende y el trabajo que realizó en dicha ciudad. Felipe Cossío del Pomar, *La historia poco contada de San Miguel de Allende*, (México: Felipe Cossío del Pomar, 2017), Smashwords.

estudios que enseñara el oficio de las artes y artesanías locales, además de ofrecer una formación sólida en pintura y escultura. La escuela estaba diseñada para personas extranjeras interesadas en visitar y asistir a clases en San Miguel, pero con énfasis en la formación de niños y adolescentes sanmiguelenses. Con el paso del tiempo resultaron ser los visitantes extranjeros quienes mostraron más interés en la institución, además de ser el público más redituable. Si bien el programa académico estuvo a cargo de Cossío, el éxito de la escuela fue gracias a la gran publicidad que Dickinson hizo de esta a través de publicaciones en Estados Unidos. La notoriedad fue tal que, para el segundo año, en 1939, se recibieron un total de ciento dieciocho estudiantes³² provenientes de Estados Unidos. El número creciente de alumnos extranjeros, según relata Cossío, forzó a la construcción y adaptación de estancias y lugares al gusto de los visitantes.

Lisa Pinley publicó en 2017 una historia crítica sobre la construcción de San Miguel de Allende como un sitio de patrimonio mundial y la relación entre mexicanos y extranjeros en el lugar. En este, apunta cómo las decisiones sobre el desarrollo económico de San Miguel se polarizaron entre quienes abogaban por una industrialización de la región y quienes defendían el turismo como solución a la crisis económica que enfrentaba la ciudad a mediados del siglo XX. Para quienes defendían el turismo, la creación de fábricas arruinaría la imagen de destino colonial y “pueblo típico mexicano” que se había promovido de San Miguel y que contrastaba con la cosmopolita e industrializada Ciudad de México. Esto, convertía a San Miguel de Allende en un destino pintoresco y atractivo para abonar a una visión idealizada de un México rural. Fue

³² Cossío del Pomar, 208.

la industria turística la que ganó mucha más relevancia y es el modelo económico que aún prevalece. Sin embargo, una parte de los visitantes que llegaron en calidad de turistas se establecieron hasta eventualmente convertirse en población expatriada en la ciudad. La promoción de la ciudad como destino para la población estadounidense se ejemplifica con un artículo de la revista *Coronet* en 1956, en el que se presentaba como destino ideal para estadounidenses. A ellos, se les ofrecía tener las comodidades de su país a un precio considerablemente más económico. En este artículo, se enlistan los servicios a los que un ciudadano de ingreso medio le sería difícil acceder en Estados Unidos, pero en México resultaban asequibles. Además, la revista promocionó la significativa cantidad de población expatriada como otro atractivo para motivar la visita y residencia de más personas extranjeras.

Respecto a esto Pinley señala:

Este tipo de estilo de vida fue posible porque México era barato, pero era más atractivo en San Miguel específicamente por la belleza local y la población expatriada. Aunque el aislamiento podría caracterizar a otros paraísos extranjeros, el artículo señalaba que en San Miguel ‘el hecho de que estés en medio de una próspera colonia de habla inglesa elimina cualquier posibilidad de soledad causada por la barrera del idioma’. Esta fantasía borró a los mexicanos de la escena, excepto, por supuesto, su papel como mano de obra barata. En muchos sentidos, San Miguel parecía el lugar perfecto para lograr el sueño americano.³³

Por otro lado, el pasado cinematográfico de San Miguel de Allende incluye su participación como escenario para algunas producciones norteamericanas. Un ejemplo de ello es la filmación en 1950 de una producción de Columbia Pictures: *The Brave Bulls* (1951). En esta

³³ Pinley Covert, 219.

película protagonizada por Mel Ferrer, Miroslava Stern y Anthony Quinn, San Miguel sirve como escenografía del ficticio pueblo de Cuenca, una idealizada comunidad rural mexicana. Otro ejemplo más reciente, es la producción de la película de Robert Rodríguez *Once Upon a Time in Mexico* (2003) con algunas secuencias en las que la ciudad supone ser Culiacán, Sinaloa. En estos ejemplos de producciones cinematográficas, aun en un tono irónico como en el caso de la película de Rodríguez, San Miguel de Allende sirve como escenografía ideal de un pueblo “típico mexicano” a través de resaltar ciertos atributos rurales y la arquitectura colonial del lugar.

A diferencia de las cintas antes mencionadas que tuvieron una producción y una distribución comercial importante en México, el destino y los rodajes de las películas de Chick Strand fueron mucho más discreto. La cineasta filmó en San Miguel de Allende y sus alrededores siete de las veinte películas que componen su filmografía.³⁴ Llegó por primera vez a San Miguel a mediados de la década de 1960 y, gracias a las facilidades otorgadas por la ciudad para el alojamiento de artistas extranjeros, realizó estancias continuamente durante los veranos en los que filmaba material con el que años después realizaría sus películas. Para esto, operaba una cámara Bolex de 16 mm, se encargaba ella misma de gran parte del registro sonoro y en algunas ocasiones era asistida en la producción por sólo una persona más.³⁵ Por lo tanto, sus procesos de realización no implicaron la gran producción que requirieron otras películas como las antes mencionadas.

³⁴ Estas son: *Anselmo* (1967), *Cosas De Mi Vida* (1976), *Mujer de Milfuegos* (1976), *Guacamole* (1976), *Fake Fruit Factory* (1986), *Anselmo and the Women* (1986) y de manera póstuma se editó *Señora con Flores* (2011).

³⁵ Estos datos fueron obtenidos a través de la poeta Maricruz Ramírez, protagonista de la película *Mujer de Milfuegos* (1976). Maricruz Ramírez, conversación telefónica con la autora, 21 de mayo de 2021.

Esta forma de producción “artesanal”³⁶ fue característica del cine experimental de la posguerra en Norteamérica. Específicamente, de los movimientos de vanguardia cinematográfica que se gestaron en la Bahía de San Francisco, California en la segunda mitad del Siglo XX, lugar de origen y residencia durante varios años de Chick Strand. Existen algunas explicaciones acerca de las condiciones que permitieron el desarrollo de la experimentación artística y en específico de la experimentación en el cine en la Costa Oeste de Estados Unidos. Steve Anker propone que se conjuntaron una serie de características que facilitaron el desarrollo de este cine en San Francisco. Atribuye el desenvolvimiento de este ambiente cultural sobre todo a los espacios de exhibición de cine experimental que surgieron en la región y la inclusión de programas dentro de diversas universidades locales dedicados al estudio de las vanguardias cinematográficas:

Dos redes hicieron aportes vitales a este ecosistema cultural ... Una incluye programas y lugares de proyección que en combinación y a lo largo del tiempo, presentaron una gama completa del cine experimental y sus derivados. La segunda red está conformada por muchos programas universitarios de creación artística dedicados al cine de vanguardia y a la autoexpresión artística.³⁷

³⁶ En un intento por definir el adjetivo “experimental” atribuido a cierto tipo de producciones en cine y video Jeffrey Skoller agrega la característica “artesanal” a este cine. Con esto, explica la forma de producción de artistas que a partir del uso de formatos pequeños como 8mm, 16mm y posteriormente el uso del video, lograban experimentar con el medio de forma individual y con autonomía de la industria cinematográfica. Skoller argumenta que esto se debió no únicamente a la falta de apoyos económicos para la producción no comercial, sino que “... en la década de 1960 también se articuló como una postura política y estética que pretendía ser una crítica implícita de los modos industriales de producción cinematográfica”. [Jeffrey Skoller “Experimentalism: Film and Video” en *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Second edition (New York: Oxford University Press, 2014), 549.] En otra fuente señala: “El modo artesanal de producción cinematográfica, en el que la mayoría de los aspectos de la producción, desde el guión hasta la cinematografía, la grabación de sonido, la impresión óptica y la edición, generalmente son realizados por el cineasta, se entiende que es la relación más directa que un artista puede tener con este medio altamente tecnológico” [Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005), xxviii].

³⁷ Steve Anker, “A Haven for Radical Art and Experimental Film and Video,” en *Radical Light. Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*, ed. Steve Anker, Kathy Geritz y Steve Seid, (Berkeley: University of California Press, 2010), 8.

Generalmente se asocia a la segunda mitad del siglo veinte y al periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial con el florecimiento de la experimentación artística en California. Lo anterior se ha atribuido a las circunstancias sociales y los movimientos políticos que se gestaban en la región, aunado a la facilidad de acceder a una educación artística de calidad que se ofrecía en los programas universitarios. El libro editado por Diana Burgess Fuller y Daniela Salvioni, *Art Women / California. Parallels and Intersections 1950-2000* ofrece un panorama de la creación artística que realizaron mujeres en el estado de California en prácticamente el mismo rango temporal que el libro de Anker. Salvioni también atribuye a las universidades haber fomentado la experimentación de nuevas prácticas artísticas, lo que convirtió a California en “un semillero experimental poblado por decenas de artistas jóvenes y ambiciosos.”³⁸

A estas posibles explicaciones acerca de cómo se consolidó el ambiente cultural en California, Salvioni agrega que un número sin precedentes de veteranos de la Segunda Guerra Mundial de clase media y clase trabajadora tuvieron la posibilidad de instruirse como artistas profesionales. Esto gracias a las facilidades de acceso a la educación universitaria que ofreció la Ley de reajuste a militares, mejor conocida como GI Bill,³⁹ que se promulgó en Estados Unidos en 1944 y que permitió a muchos hombres, especialmente blancos, que habían participado en la

³⁸ Daniela Salvioni, “Art in context” en *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, ed. Diana Burgess Fuller, Daniela Salvioni, Gail Tsukiyama y Deborah Munk, (Berkeley: University of California Press, 2002), 2.

³⁹ “The G.I. Bill” <https://billofrightsinstitute.org/essays/the-gi-bill>

guerra formarse de manera profesional en los programas de artes que se ofrecían en las universidades en California.⁴⁰

En términos generales, a mediados y finales del Siglo XX California fue una zona con una población heterogénea conformada en gran parte por personas migrantes de la cuenca del Pacífico y países latinoamericanos.⁴¹ En particular, en el Área de la Bahía de San Francisco coincidieron una serie de artistas de diversas nacionalidades y clases sociales dedicados a la experimentación con la imagen en movimiento. En este contexto surge *Canyon Cinema*, un proyecto de exhibición cinematográfica iniciado por el cineasta Bruce Baillie y por Chick Strand, que derivó en lo que actualmente es una de las más importantes distribuidoras de cine experimental en Estados Unidos y la Cinemateca de San Francisco. Además de ser una plataforma para exhibir y promover el trabajo de cineastas experimentales y de vanguardia, este proyecto fungió en sus inicios también como productora en la que tanto Baillie como Strand pudieron dar inicio a su trabajo artístico personal. Dentro de los objetivos de *Canyon Cinema* estaba alentar la producción de cine de forma experimental y accesible para muchas personas. Como Chick Strand lo describe: “Lo que mostrábamos fue llamado *underground*, *New American*,

⁴⁰ Esta situación tiene relación también con la llegada de población estadounidense a San Miguel de Allende, pues muchos de los veteranos de la guerra beneficiados por el GI Bill recibieron formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende gracias a las facilidades e incentivos ofrecidos por la propia institución. [Pinley Covert, *San Miguel de Allende*, 160.]

⁴¹ Diana Fuller Burguess, Daniela Salvioni, Gail Tsukiyama y Deborah Munk, *Art/Women California. Parallels and Intersection 1950-2000* (Berkeley: University of California Press, 2002), ix.

avant-garde, pero la idea era que tú pudieras salir de ahí y hacer una película.”⁴² Esta intención de democratizar la producción cinematográfica se fusionó con los intereses artísticos de Baillie y Strand quienes, por medio de tecnología básica de filmación, revelado y montaje lograron filmar sus primeras películas a la par de su trabajo en *Canyon Cinema*. Sus películas estaban emparentadas con sus intereses de exhibición. Se mostraba un cine alejado de narrativas convencionales, filmado con cámaras de formatos pequeños, a la vez que producían uno similar, revelado y montado en sus propias casas.

El surgimiento y popularidad de las cámaras de cine de pequeño formato fue importante para artistas de vanguardia en las zonas de la Bahía de San Francisco y en Nueva York que estaban interesados en reflexionar acerca del medio,⁴³ pero también fue relevante para el desarrollo del cine y arte feminista y la incorporación de más mujeres al medio artístico y cinematográfico. El acercamiento a medios de producción más accesibles permitió a muchas artistas producir cine de manera relativamente económica sin la necesidad de estar involucradas en una industria cinematográfica o campo artístico que era sumamente excluyente con ellas. Como Lucy Lippard argumenta sobre el arte conceptual en Estados Unidos: “El carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales ... animó a las mujeres a

⁴² Chick Strand “Canyon Cinema: The Early Years” Entrevista con Bruce Baillie, Ernest Callenbach, Chick Strand y Emory Menefee por Kathy Geritz, en *Radical Light. Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*, ed. Steve Anker, Kathy Geritz y Steve Seid, (Berkeley: University of California Press, 2010), 118.

⁴³ Skoller identifica la preocupación por la especificidad del medio como un tropo dominante del cine experimental que busca identificar una *naturaleza* esencial del medio: “Esto ha sido importante para el desarrollo del cine, en el que las reivindicaciones para su legitimación como arte nuevo radican en definir y acceder a una noción de ‘puro’, concreto o ‘absoluto’ que tiene poca relación con el cine dramático o documental, sino que es más bien un cine que trabaja con elementos puramente gráficos, rítmicos, de luz y color.” [Skoller, “experimentalism: film and video,” 548]

participar, a entrar a esa grieta abierta en los muros del arte. Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual aparecieron nuevos temas y enfoques.”⁴⁴ Este argumento podría aplicarse al cine experimental, en el cual muchas de las nuevas cineastas iniciaron su producción en la segunda mitad del siglo XX. En específico en California, el cine y arte hecho por mujeres contribuyó a fracturar las narrativas creadas en el área por la industria de Hollywood y ayudaron a cuestionar la noción del sujeto masculino blanco como figura hegemónica de la nación norteamericana.⁴⁵

En este ambiente sociocultural, Chick Strand inicia su producción cinematográfica en 1964. Su interés por realizar cine la llevó a Los Ángeles unos años después. En esta ciudad se matriculó en la Universidad de California dentro el Ethnographic Film Program, un programa para la producción y teorización de cine etnográfico que había sido fundado recientemente y liderado por Colin Young, quien fuera uno de los principales impulsores del cine observacional.⁴⁶

⁴⁴ Lucy Lippard, “Intentos de escapada” en *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Trad. Ma. Luz Rodríguez Olivares (Madrid: Akal, Arte Contemporáneo, 2004 (1973) 13.

⁴⁵ Rosa Linda Fregoso “California Filming: Re - Imagining the Nation” en *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, ed. Diana Burguess Fuller, Daniela Salvioni, Gail Tsukiyama y Deborah Munk (Berkeley: University of California Press, 2002), 259.

⁴⁶Colin Young inició el Ethnographic Film Program en 1966 en UCLA. Con este buscaba la colaboración entre cineastas, antropólogos y antropólogas para la realización de películas. Fue dentro de este periodo en el que Young desarrolló su pensamiento en torno al cine observacional y del cual quedaría registro en su ensayo “Observational Cinema” que formó parte de la influyente compilación *Principles of Visual Anthropology* editada por Paul Hockings en 1975. Por otra parte, Paul Henley en su libro *Beyond Observation* dedica un capítulo al trabajo de Young en especial al periodo en el que se desarrolló el Ethnographic Film Program. En este señala algunos de los elementos que caracterizaron al cine observacional que promovía Colin Young y que, según el autor, fueron explorados por cineastas y antropólogos cercanos al Ethnographic Film Program como el propio Paul Hockings y Mark McCarty, además de Judith y David MacDougall. Henley señala que el cine observacional que promovía este grupo buscaba evitar la dirección de los sujetos representados, se rehusaba a la manipulación y el embellecimiento excesivo del material, así como a la narración en *off* en tono pedagógico y melodramático. Todo esto con el objetivo de ofrecer al público “acceso directo al material presentado.” Sin embargo, continúa Henley, quienes defendían y realizaban este cine, no estaban en contra de evidenciar la presencia del o la realizadora. [Paul Henley, “Colin Young: the principles of Observational Cinema” en *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film* (Manchester: Manchester University Press, 2020) 288 – 311.]

Fue dentro de este programa que realizó en Venezuela su película *Mosori Monika* (1970) con producción de Young y con la asistencia de quienes en el futuro se convertirían en importantes directores de cine etnográfico como el argentino Jorge Prelorán. Es también a mediados de la década de 1960 cuando inició sus viajes durante los veranos a la ciudad de San Miguel de Allende. Como mencioné, en este lugar filmó siete de sus películas, además de mucho material filmico más para la realización de otros filmes que no llegaría a concluir. La presencia de Strand en México se une al interés de otros cineastas de vanguardia de la Costa Oeste que también visitaron y filmaron algunas películas en México. Resultado de sus viajes son, por ejemplo, el filme de 1968 de Bruce Baillie *Valentín De Las Sierras*, filmado en una comunidad rural en Jalisco y *Postcards from San Miguel* (1996) de Lawrence Jordan filmado también en San Miguel de Allende.

En los siguientes capítulos argumentaré cómo los elementos sociales, geográficos, políticos y culturales previamente relatados no pueden ser aislados de la producción cinematográfica de Strand. Para esto, he considerado el hecho de que las películas que analizaré nunca enunciaron directamente las condiciones sociales que contextualizaron su producción ni hacen una explicación didáctica sobre ellas, incluso la cineasta omite dentro de los filmes el nombre del lugar en el que fueron realizadas.⁴⁷ Sin embargo, como explicaré en los próximos apartados, las películas develan estas condiciones sociales del lugar en el que se filmaron y las relaciones interculturales entre la población local y las personas extranjeras por medio de

⁴⁷ En *Cosas De Mi Vida* únicamente aparece en un intertítulo inicial la siguiente leyenda: “GUANAJUATO CENTRAL MEXICO 1965 - 1975.” Por otro lado, en *Fake Fruit Factory* se lee en los créditos finales: “MEXICO 1981 - 1985.”

estrategias performáticas. Además, es importante analizar el trabajo de Strand a la par de los movimientos artísticos e intelectuales con los que se relaciona, pues la cineasta toma algunos de los elementos que los caracterizan para lograr sus fines como creadora.

CAPÍTULO 2. *Cosas De Mi Vida* Y LOS CUESTIONAMIENTOS AL CINE ETNOGRÁFICO: UNA PROPUESTA DE “ANTI-ILUSIONISMO ETNOGRÁFICO”

Anselmo Aguascalientes, un músico nacido en el estado de Guanajuato, fue un personaje recurrente en las películas mexicanas de Chick Strand. Su primera aparición en filmes de la cineasta fue en el cortometraje *Anselmo* (1967), el segundo filme fue *Cosas De Mi Vida* (1976) y finalmente, en 1986 se estrena *Anselmo and the Women*. Esta serie de películas que se ha conocido como su trilogía sobre Anselmo, junto con el resto de los filmes que realizó en México y Venezuela, es la parte de filmografía de la cineasta que generalmente suele clasificarse como cine etnográfico. En varias de sus películas hechas en estos dos países latinoamericanos, aborda las vidas y experiencias de sus personajes protagónicos, además de evidenciar en algunas de ellas las relaciones de los habitantes locales con nuevos agentes que se integran a sus localidades. En el presente capítulo abordaré de qué forma *Cosas De Mi Vida* genera un comentario implícito sobre la postura de la cineasta respecto al cine etnográfico a través del uso de estrategias del cine experimental, a lo que llamaré como anti-ilusionismo etnográfico. Además, explicaré de qué manera la película se vincula con los procesos sociales y culturales que vivía San Miguel de Allende en el momento en el que fue filmada.

Chick Strand tuvo contacto con el músico Anselmo Aguascalientes desde sus primeras visitas veraniegas a San Miguel de Allende a mediados de la década de 1960. Decide filmar con él *Anselmo*, una película de cuatro minutos de duración que registra un acto ritual en el que la cineasta le hace entrega de un instrumento musical. Desde estos primeros viajes a México, Strand registró la vida del músico y continuó haciéndolo durante un periodo de diez años, lo que dio como resultado en 1976 *Cosas De Mi Vida*. Esta película es un documental biográfico

narrado en inglés por el protagonista, que desde el primer momento declara desconocer el idioma que está hablando. Inicia con su presentación, posteriormente narra las primeras etapas de su vida como huérfano en una comunidad rural en Guanajuato, su historia de adolescente, sus inicios como músico, sus procesos de migración, los primeros años de su matrimonio, el fracaso posterior de este, la vida con sus hijos, la relación con su amante y sus aspiraciones a futuro. A través de esta historia particular, Strand construye un documental que además de abordar la vida de un músico guanajuatense, remite a elementos de la cultura popular mexicana, aborda el contexto de San Miguel de Allende y, a través de métodos performáticos, evidencia su postura como cineasta extranjera en la película y el lugar donde es filmada.

El cine etnográfico y las etnografías particulares

La etnografía ha sido definida como la rama de la antropología que se encarga de la documentación de la cultura a través de cualquier medio que permita su registro. En su encuentro con el cine, involucra un amplio campo de estudio que aborda “desde el registro audiovisual con fines meramente descriptivos, pasando por la creación documental que emplea técnicas de investigación etnográficas, hasta películas de ficción que abordan temas de interés para la antropología.”⁴⁸ Concretamente, la hibridación entre el cine y la antropología ha dado lugar a un campo de conocimiento que se ha conocido como antropología visual. A pesar de que el mismo concepto y su práctica eludan una definición totalizante, algunos estudios han propuesto definiciones prácticas que facilitan su abordaje. Entre estas propuestas se encuentra la definición

⁴⁸ Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirión Pérez, “Introducción,” *Variaciones sobre el cine etnográfico: Entre la documentación antropológica y la documentación estética*, (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017), 12.

de Carlos Y. Flores quien plantea entender la antropología visual como aquella que “utiliza medios audiovisuales como apoyo a su trabajo de investigación ya sea para acompañar al texto escrito o como herramienta metodológica” o bien, “aquella que produce imágenes independientes con contenido antropológico.”⁴⁹

En una revisión crítica, Fatimah Tobing Rony ha cuestionado el uso que se le ha dado al término etnográfico a lo largo del desarrollo de la disciplina antropológica. Ella señala que la característica de “etnográfico” más que a un método de investigación, generalmente hace referencia al contenido de dichas pesquisas, es decir a los sujetos estudiados. Señala que los sujetos de la etnografía generalmente han sido personas racializadas.⁵⁰ En el caso de las películas consideradas etnográficas, ella argumenta que: “Las personas representadas en una ‘película etnográfica’ están destinadas a ser vistas como exóticas, como personas que hasta hace muy poco fueron categorizadas por la ciencia como salvajes y primitivos, de una etapa evolutiva anterior en

⁴⁹ Carlos Y. Flores, *El documental antropológico: una introducción teórico-práctica*, (San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 35-36. Respecto a esto, David MacDougall propone pensar la antropología visual como una alternativa a la antropología escrita que permita conocer a través de las imágenes, aspectos que no son posibles en el lenguaje escrito: “Al final, la antropología visual puede necesitar definirse a sí misma no en los términos de la antropología escrita, sino como una alternativa a ella, como una forma bastante diferente de conocer los fenómenos relacionados.” [David MacDougall, “Visual Anthropology and the ways of knowing” en *Transcultural Cinema*, ed. Lucien Taylor (Princeton: Princeton University Press, 1998), 63.]

⁵⁰ Sara Ahmed explica la racialización como un proceso en el que “... los cuerpos llegan a ser vistos, conocidos y vividos como ‘poseedores’ de una identidad racial.” Ahmed rastrea los orígenes de la división entre los cuerpos blancos y los “Otros” cuerpos no blancos en el periodo de expansión imperial europea, pues dicha división fue necesaria para justificar y legitimar los procesos de colonización. Para esto, se recurrió a la invención de un cuerpo no blanco como “perverso, anormal y antinatural” que precisaba ser “limpiado” y “civilizado” por la racionalidad blanca. [Sara Ahmed, “Racialized Bodies,” en *Real Bodies: A Sociological Introduction*, Mary Evans and Ellie Lee, (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2002.)] Por su parte, Fatimah Tobing Rony indica que “El cuerpo racializado en el cine es una construcción que niega a las personas de color la agencia histórica y la complejidad psicológica. Los individuos se leen como metonimias para una categoría completa de personas, ya sea grupo étnico, raza o Salvaje / Primitivo / Tercer Mundo.” [*The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, (Durham and London: Duke University Press, 2012), 71.]

la historia general de la humanidad: personas sin historia, sin escritura, sin civilización, sin tecnología, sin archivos.”⁵¹

La elección de los sujetos en el cine etnográfico es uno de los cuestionamientos que desde contextos poscoloniales se han hecho a las películas. Por otro lado, el término “cultura” como denominador común de tales producciones no ha estado libre de problemas. David MacDougall recapitula una crítica contemporánea al concepto de “cultura” como término pretendidamente neutro desde algunos acercamientos antropológicos. Reconoce que este término ha sido puesto en cuestión por ser a la vez muy generalizante y limitado al momento de intentar explicar prácticas sociales. Entre los riesgos que MacDougall encuentra en el término cultura están que se insinúe uniformidad dentro de sociedades que no la tienen y que desdibuja el lugar de algunos grupos sociales en el tiempo histórico. Además, retoma los planteamientos de teóricas y teóricos poscoloniales y feministas para señalar que la “cultura” como concepto ha ayudado a perpetuar las distinciones coloniales entre el pensamiento de Occidente y el resto del mundo “no-occidental”. Como contrapeso, MacDougall propone seguir el pensamiento de la antropóloga Lila Abu-Lughod quien plantea “abandonar el término ‘cultura’ y adoptar nuevas estrategias de escritura etnográfica, enfocándose en discursos antagónicos, en vez de ‘culturas’ monolíticas, examinando las interconexiones, en vez de las separaciones entre grupos e individuos (interconexiones de identidad, poder, posicionamiento), y escribiendo ‘etnografías de lo

⁵¹ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, (Durham and London: Duke University Press, 2012) 7. Catherine Russell señala que, de manera idealizada, las películas etnográficas se presentan como una forma de conocimiento cultural hecho a través de la observación social, sin embargo “... dado el contexto colonial del desarrollo de la antropología y su rama etnográfica, este ‘conocimiento’ está ligado a las jerarquías de raza, etnia y dominio implícitas en la cultura colonial. La historia del cine etnográfico es, pues, una historia de la producción de la alteridad.” [Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham: Duke University Press, 1999), 10.]

particular.”⁵² Al proponer una etnografía de lo particular Abu-Lughod abogó por una forma de indagación etnográfica que se apartara de las generalizaciones para concentrarse en individuos particulares. Para ella este cambio de enfoque “subvertiría las connotaciones más problemáticas de la cultura: homogeneidad, coherencia y atemporalidad.”⁵³

A pesar de que la crítica de Abu-Lughod se hace necesaria aún en la década de 1990, es durante las dos décadas anteriores cuando se ha rastreado una “crisis” de la antropología que dio pie a cuestionar el pensamiento colonialista en el cual se fundaban sus formas de representación.⁵⁴ El pensamiento y la práctica cinematográfica de Chick Strand puede ubicarse en este proceso crítico de la indagación y documentación etnográfica⁵⁵ que aconteció a partir de la década de 1970. En 1978 publicó en la revista *Wide Angle* lo que se convertiría en una suerte de manifiesto sobre su visión como artista acerca del cine y la etnografía. En este señala:

... cuando me enteré de que la universidad había creado un programa de cine y etnografía comencé a asistir a las clases y vi muchas películas etnográficas. Recuerdo estar en la oscuridad retorciéndome de rabia y frustración. Salvo algunas excepciones, todas aquellas películas

⁵² David MacDougall, “Cinema Transcultural,” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 9, (julio-diciembre, 2009): 66. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110003>.

⁵³ Lila Abu-Lughod, “Escribir contra la cultura,” *Andamios* 9, no. 19 (2012): 51. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428007>

⁵⁴ Fatimah Tobing Rony señala que esta crisis se debió no únicamente a un proceso interno del campo antropológico, sino que “también es el resultado de la descolonización posterior a la Segunda Guerra Mundial, un movimiento marcado por luchas por la independencia y demandas de autodeterminación” [Tobing Rony, 197.]

⁵⁵ MacDougall apunta que el cine etnográfico había propuesto desde la creación audiovisual nuevas formas de indagación etnográfica de lo particular, previamente a que los debates se dieran de forma escrita. Sin embargo, lamenta que estas películas no hayan sido tomadas como fuentes serias dentro de la escritura académica. [MacDougall, 66.]

mostraban a las personas con la misma falta de interés y la misma poca sensibilidad con la que lo hacían los etnógrafos, como si fueran animales en un zoológico, como si fueran culturas listas para ser examinadas con un microscopio, como si hubiera una placa protectora entre ellos y el antropólogo. ... Presentaban a estas personas como parte de la masa, como individuos insondables, como si fueran marionetas en un juego de sombras javanés. Mostraban a las personas como parte de la cultura a la que pertenecían, normalmente inmersos en grandes eventos, como si fueran clones unos de otros.⁵⁶

Cuando se publicó este texto, Chick Strand ya había realizado películas etnográficas que estaban construidas en torno a personajes particulares. A finales de la década de 1960 filmó en el delta del río Orinoco en Venezuela *Mosori Monika* (1970) gracias al financiamiento de un programa de cine etnográfico de la Universidad de California, del que la cineasta formaba parte. Esta es una película en la que aborda las tensiones y relaciones entre la población local y los misioneros evangelizadores en la región a través de la historia de Carmelita, una mujer Warao, e Isabel, una monja española de la orden franciscana que funge como misionera en el lugar. A mediados de la misma década, Strand inicia sus viajes veraniegos a la ciudad de San Miguel de Allende, lugar donde conoce a Anselmo e inicia las filmaciones de lo que se convertiría en su trilogía sobre este personaje. Si bien en los filmes antes señalados selecciona a personas racializadas como protagonistas de sus películas, esta técnica de “etnografías particulares” fue una forma de

⁵⁶ Chick Strand, “Notas de una artista sobre el cine etnográfico,” *Wide Angle*, 2, 1978. Trad. Francisco Algarín Navarro <http://www.elumiere.net/especiales/strand/strandnotas.php>
David MacDougall, quien también fuera integrante del Ethnographic Film Program en la Universidad de California, señaló al respecto: “Gran parte de nuestro ímpetu como cineastas procedía de la impaciencia con las formas anteriores de cine etnográfico, que parecían unidimensionales y dominantes. Estos incluían películas inspiradas en la tradición griersoniana, en las que se pedía a las personas que recrearan aspectos de sus vidas, y la tradición estadounidense de la conferencia ilustrada, que había dominado la mayoría de las películas etnográficas de años anteriores.” [David MacDougall, “Colin Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s.” *Visual Anthropology Review* 17, no. 2: 87. Accessed February 3, 2022. doi:10.1525/var.2001.17.2.81.]

investigación y realización que continuó en sus películas posteriores, algunas de ellas filmadas en Estados Unidos con personajes muy distintos. Por ejemplo, en 1979 realizó *Soft Fiction*, un documental en el que aborda las historias vinculadas a la sexualidad y el deseo femenino de un grupo de mujeres cercanas a la cineasta, residentes en California.

En el caso específico de *Cosas De Mi Vida*, decide concentrarse en la vida personal de Anselmo. El primer tercio de la película refiere al pasado de este personaje desde su niñez hasta su juventud. Para recrear el relato en tiempo pasado, la cineasta recurre a imágenes de algunos aspectos de la vida cotidiana de San Miguel de Allende. En una de las secuencias iniciales se escucha la voz de Anselmo que relata las condiciones de vida de sus padres y se define a sí mismo como “*Indian pure blood Chichimeca [sic]*” al mismo tiempo que se observa a un grupo de danzantes que interpreta la danza de los concheros. Cuando Anselmo relata su primera infancia como huérfano, las imágenes a las que se recurre son las de un niño de alrededor de 8 años que carga a una bebé que simula ser la hermana del protagonista, la cual, según cuenta su relato, murió de inanición en sus brazos. Posteriormente, la infancia es evocada a través de una serie de imágenes que presentan a animales de granja en su primera etapa de vida: una vaca perseguida por un pequeño becerro hambriento, una cría de borrego blanco llorando y un pequeño burro que intercambia caricias con una burra adulta. Además, otro personaje de un niño interpreta la infancia de Anselmo criado en un rancho. Para evocar esto, se observa al infante en un contexto rural mientras interactúa con algunos animales de granja. Cuando Anselmo relata la ausencia de una educación escolarizada, la cineasta monta la narración del protagonista junto a imágenes de un desfile en el que se observa a unos estudiantes de primaria marchar por las calles del centro de San Miguel de Allende. En contraste con esto, Anselmo cuenta los inicios de su

formación como músico a la vez que se observan imágenes de un violinista que musicaliza el ensayo de una danza folclórica interpretada por un grupo de niñas. La adolescencia de Anselmo es abordada a partir de imágenes de jóvenes de contextos rurales en situaciones lúdicas: un juego de “fútbolito” de mesa, el intento de un joven por montar a un burro y mantener el equilibrio y algunos planos de personas evidentemente alcoholizadas. Por otra parte, el inicio del matrimonio de Anselmo y su esposa Adela es construido a partir de imágenes de una fiesta popular en San Miguel de Allende que es acompañada de un relato de Anselmo y música en compás con los movimientos.

Para la construcción de este segmento de la película, Strand recurre a la documentación de eventos culturales emblemáticos propios de una etnografía más convencional: fiestas populares, danzas tradicionales, música regional, celebraciones y cultos a santos, trabajo masculino en el campo, la relación de personas con animales de granja, etc. Sin embargo, la cineasta no generaliza estas actividades como características de un grupo social en concreto. En lugar de abordar estos eventos como parte representativa de la vida de los “indígenas chichimecas” como una unidad, o bien de la vida rural en Guanajuato en términos generales, Strand elige una historia particular. Estos eventos documentados en *Cosas De Mi Vida* cumplen la función de escenarios de acontecimientos personales importantes, y así traslada el centro de atención de su indagación etnográfica a lo particular.

Uno de los elementos formales que constituyen la propuesta estética de las etnografías de lo particular en Strand es el uso del primer plano, que caracterizó gran parte de su producción cinematográfica. Su interés por los planos cerrados se observa desde sus primeras películas en las cuáles es un recurso usado con frecuencia y posteriormente se convirtió en uno de los elementos

característicos de su cine por la utilización casi exclusiva de este tipo de encuadres en algunas de sus últimas películas. *Cosas mi vida* fue un filme estrenado en 1976, casi a la mitad de los 22 años en los que produjo la mayor parte de su filmografía. En esta película hay una evidente inclinación por el uso de primeros planos a pesar de no estar construida únicamente de estos. En *Notes on ethnographic film by a film artist*, manifestó explícitamente su interés por los encuadres cerrados y criticó la recurrencia a los planos generales que caracterizaban a las películas etnográficas:

El cine es una herramienta inmediata, íntima y reveladora a la hora de entender la experiencia humana. Pero los antropólogos se niegan a usar todo su potencial. ‘No primeros planos, por favor’, dicen. ‘No es la forma normal de ver.’ Pero para un niño es normal estar cerca de la cara de su madre, para un amante es normal estar cerca del cuerpo de la persona amada, para un amigo es normal hablar frente a frente, a pocos centímetros, en un clima de intimidad, y para la otra persona lo normal es ver sólo la cara del amigo, y no su propia cara.⁵⁷

Los primeros planos en *Cosas De Mi Vida* contribuyen a la inmersión en la vida personal de Anselmo. Si bien es un recurso usado a lo largo de todo el filme, uno de los momentos característicos es la secuencia previamente citada en la que el “Anselmo niño” carga en sus brazos a su pequeña hermana. Esta secuencia está construida por un conjunto de siete primeros y primerísimos primeros planos con movimientos de cámara en mano constantes en los que se alterna el rostro y las manos tanto de Anselmo como de su hermana iluminados por la luz natural del sol (Ver figuras 1, 2 y 3). Lo cerrado del cuadro que enmarca a Anselmo y a su hermana contribuye a la creación de una atmósfera de cercanía e intimidad que involucra a quienes

⁵⁷ Chick Strand, “Notas de una artista ...”

observamos la película en una experiencia mucho más inmersiva del relato que escuchamos en la voz de Anselmo.

La crítica hecha por Chick Strand, tanto dentro de sus películas como en su texto, a la evasión del cine etnográfico por filmar la intimidad de individuos particulares, se encuentra también en lo escrito por David MacDougall al hacer un recorrido por las primeras producciones de cine etnográfico: “Exceptuando el trabajo de Bateson y Mead en Bali, con orientación altamente psicoanalítica, casi no hubo intentos por parte de cineastas etnográficos de filmar la cultura como un estado interior, aun cuando en el cine experimental y ficcional se había estado explorando la experiencia subjetiva desde la época del cine mudo.”⁵⁸ Sin embargo, el uso de los primeros planos no fue la única estrategia de Strand para remitir al estado interior e intimidad de sus personajes.

Cosas De Mi Vida como etnografía experimental

A lo largo de la película es recurrente el uso de algunos elementos que caracterizaron al cine de vanguardia en Estados Unidos: reflexión de la luz; trabajo con los elementos gráficos, rítmicos, lumínicos y de color de las imágenes; juego con los ritmos en el montaje; utilización de *zoom out* y *zoom in*; desenfoco intencional; movimientos erráticos de cámara; etc. Ejemplo de esto, es un plano dentro de una secuencia en la que Anselmo reflexiona sobre su vida como músico. En este, la luz del sol es reflejada en una superficie de agua en constante movimiento que forma figuras abstractas cuyo desplazamiento coincide, gracias al montaje, con el ritmo de la música tocada por una trompeta (Ver figura 4 y 5). Estas figuras remiten a las formas conseguidas por el

⁵⁸ MacDougall, 60.

fotógrafo y cineasta Ralph Steiner en su película *H2O* (1929), que es un hipnótico estudio sobre los patrones de las luces y las sombras proyectadas sobre el agua (Ver figura 6), patrones también presentes en la película del mismo año de Joris Ivens *Regen* (1929) (Ver figura 7).⁵⁹

Estos elementos que juegan con la materialidad de la imagen son característicos de ciertas corrientes del cine de vanguardia norteamericano, que tras el final de la Segunda Guerra Mundial retomaron algunas de las propuestas planteadas por artistas que experimentaron con el medio cinematográfico en las primeras décadas del siglo XX. Algunas de estas piezas cinematográficas estaban interesadas en gran medida en la reflexión plástica y la materialidad del cine. El objetivo estaba en buscar, a través de las películas, la especificidad que distingue al cine como medio y lo diferencia del resto de las otras artes. A este cine le es distintivo el uso de elementos formales que evidencian la materialidad “puramente fílmica” y que se alejaron del realismo fotográfico para optar por reflexionar en torno al material fílmico. Señalar las cualidades intrínsecas del medio permitía evidenciar “la ilusión” de la imagen fílmica, que pretendía ser un rastro fiel de los eventos reales, y revelarla, en contraparte, como un conjunto de signos. Por tanto, el compromiso político detrás de esta estrategia era crear “una estética de desilusión reflexiva para desmitificar la transparencia de las formas cinematográficas dominantes poniendo en primer plano los elementos materiales y semiológicos del aparato.”⁶⁰ Jeffrey Skoller distingue este espíritu “anti-ilusionista” en el cine estructural. Este cine pretendía evidenciar los “procesos ilusionistas del cine” al romper no solamente con las convenciones de la creación de

⁵⁹ Este es un elemento recurrente a lo largo de gran parte de la filmografía de Chick Strand. La reflexión de la luz sobre el agua es una característica presente también en las películas *Kristallnacht* (1979), *Fake Fruit Factory* (1986) y *Mosori Monika* (1970).

⁶⁰ Skoller, *Shadows, Specters, Shards*, XXVI.

significado cinematográfico, sino también con la representación misma. Esta posición, señala Skoller: “llevó a despojar de la posibilidad de cualquier tipo de contenido representativo a los elementos básicos del cine: luz, movimiento y duración. Como resultado, los tipos de imágenes que se generaban eran generalmente abstractas, mínimas y silenciosas.”⁶¹

Sin embargo, a mediados de la década de 1970 surgieron críticas al cine estructural por buscar la pureza de un arte que se enriquecía en su intersección con otras disciplinas. Peter Wollen escribió un texto en el que distingue dos tipos de vanguardias cinematográficas predominantes en la década de 1970. A una de ellas, la emparenta con la obra de artistas de las vanguardias históricas y con sus investigaciones pictóricas llevadas al cine. Así, cuestionó al cine estructural continuar una suerte de traducción a términos cinematográficos de problemas en torno a la reflexión del medio que eran propios de la pintura y concentrarse en su propio campo material y de significación, teniendo como resultado un formalismo extremo preocupado por lo “específicamente cinematográfico.” Wollen señaló que a diferencia de la pintura “el cine es ... una forma de arte que hace uso de más de un canal, de más de un medio sensorial y utiliza una multiplicidad de distintos tipos de código. Posee afinidades con casi todas las demás artes.”⁶² Así, proponía dejar de buscar la esencia del cine como medio puro. Siguiendo su crítica, Skoller

⁶¹ Skoller, XXVII.

⁶² Peter Wollen, “Las dos vanguardias,” trad. Manuel Palazón, en *Los años que conmovieron al cinema: Las rupturas del 68*, (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988), 306. Wollen clasifica otra corriente vanguardista en el cine europeo. En contraste con el cine estructural, distingue en la obra de cineastas como Jean Luc Godard y Jean Marie Straub y Danièle Huillet una raíz literaria emparentada con las vanguardias cinematográficas soviéticas de principios del siglo XX. Wollen, defensor de esta corriente, señala que “al cine de vanguardia no le están vedadas las incursiones en un cine narrativo, como tampoco en el lenguaje verbal” y señalaba que algunas obras de estos cineastas sobrepasaban una serie de combinaciones ópticas (haciendo referencia al cine estructural) que fuera equivalente a “anagramas cinematográficos” y por el contrario constituían “investigaciones sobre el relato en sí.” [Wollen, 310]

apuesta por comprender la condición posmedial del cine y reconocer su integración con “otras formas” como la música, el teatro, la literatura, la ciencia y la antropología.

Por su parte, Chick Strand recurrió a estrategias de forma del cine de vanguardia en un sentido distinto del cual lo hizo el cine estructural. Los recursos formales de las vanguardias cinematográficas de Estados Unidos no funcionan en el cine de Strand simplemente como una reflexión en torno a la materialidad fílmica de sus películas o para cuestionar al realismo fotográfico.⁶³ Los elementos experimentales en *Cosas De Mi Vida* funcionan para los fines particulares de la cineasta. En algunas ocasiones, la abstracción de formas creadas a partir de elementos figurativos es utilizada en momentos de introspección del personaje o en transiciones entre secuencias con fuertes cargas emotivas. Por ejemplo, mientras Anselmo relata la muerte de su padre adoptivo y el triste retorno a su condición de orfandad, se observan en pantalla unas flores que por su iluminación trasera y su constante movimiento salen del rango de enfoque del objetivo. El uso de un teleobjetivo con poca profundidad de campo y foco selectivo ocasiona que la nitidez se pierda y se recupere continuamente formando figuras abstractas (Ver figuras 8, 9, 10 y 11). El plano en su totalidad es abarcado por estas plantas que en su indefinición figurativa y su pérdida constante de nitidez remiten al estado interno de confusión y desesperanza al que Anselmo hace referencia en su relato.

Catherine Russell ha teorizado al entrecruce de elementos del cine experimental y del cine etnográfico como “etnografías experimentales.” Señala que no únicamente en el cine sino en cualquier otro medio, la unión de los términos “etnografía” y “experimentación” se refiere a un

⁶³ David James ha señalado que fue precisamente la falta de interés en la reflexión en torno a la materialidad fílmica una de las razones que excluyeron a Chick Strand de la teorización canónica del cine de vanguardia en Estados Unidos. “... su rechazo a una subjetividad agresiva y una relativa falta de preocupación por la naturaleza material del cine la excluyó de la sistematización teórica que ocurrió en los 70.” [Davis James, “Lights and lost bells...,” 55.]

replanteamiento tanto de elementos estéticos como de las representaciones culturales.⁶⁴ Apunta que con este término no se pretende crear una nueva categoría para clasificar a un tipo de cine sino definir “una incursión metodológica de la estética en la representación cultural, una colisión de la teoría social y la experimentación formal.”⁶⁵ Para ella, uno de los principales aportes de las etnografías experimentales son sus cuestionamientos a las formas de representación culturales que permiten una “reconceptualización de la naturaleza histórica de la otredad.”⁶⁶

Es así como una parte de la filmografía de Chick Strand puede ser definida como etnografía experimental. En el caso específico de *Cosas De Mi Vida* su experimentación formal afecta su discurso etnográfico y viceversa. Como señalé previamente, los elementos del cine experimental en la película agregan una dimensión íntima y una reflexión acerca de la realidad interior del protagonista, en lugar de generalizar rasgos compartidos por un grupo social. Por otro lado, a los elementos formales del cine de vanguardia se agrega otra capa de dimensión social, pues la reflexión no gira en torno a una indagación sobre la materialidad del cine, sino que estos recursos de forma son aprovechados para modificar y proponer nuevas maneras de representación social dentro de la etnografía. Es así que, mediante la unión de los elementos del cine experimental y de reflexiones en torno a la documentación etnográfica, *Cosas De Mi Vida* logra lo que me gustaría llamar como un anti-ilusionismo etnográfico. Con este término

⁶⁴ Russell señala respecto al campo cinematográfico que el surgimiento tanto de las prácticas experimentales en el cine como de la etnografía responden al desarrollo histórico del modernismo y de la antropología respectivamente. Sin embargo, señala que las críticas posmodernas y poscoloniales han afectado el rol cultural que tiene tanto el cine experimental como el cine etnográfico.

⁶⁵ Russell, 11.

⁶⁶ Russell, 11.

propongo que, en esta película, Strand no pretende develar el ilusionismo creado por la materialidad del cine, sino hacer una crítica a la pretendida objetividad (otra forma de ilusionismo) de las películas etnográficas al hacer evidente su presencia como etnógrafa y artista extranjera.

Las posibilidades de un “anti-ilusionismo etnográfico”

La posibilidad de develar los elementos de construcción de un discurso dentro del cine etnográfico y alejarlo de una pretendida objetividad científica, es conseguido en *Cosas De Mi Vida* a través de otro de los elementos de la película: la cuestión del lenguaje y la traducción. La secuencia inicial del filme comienza con la presentación de Anselmo. Tras saludar con la mano hacia la cámara, se presenta en un atropellado inglés como un trompetista. En el siguiente plano, mientras lo vemos caminar, menciona: “*Excuse me if I talk slow. I don’t speak no English. I learned these words only at this moment. But I want to tell you a bit my life. Maybe you can learn something from my experiences. [sic]*” *Cosas De Mi Vida* no es la primera película en la que la cineasta traduce e interpreta en diálogos en inglés la voz de sus personajes, años antes lo había hecho en su película *Mosori Monika*. Ahí tanto Carmelita, la mujer Warao, como Isabel, la monja española, cuentan su historia en voz en *off* en inglés. En los créditos de dicha película se revela que las voces son interpretadas por otras personas.

Esta interpretación lingüística en las películas de Strand ha sido estudiada por algunas investigadoras. Shilyh Warren, en una conversación acerca de las películas de Strand, califica de “muy inteligente” la estrategia de la cineasta de hacer que en *Cosas De Mi Vida* Anselmo relate su historia en inglés, pues con este recurso se explicita que la película está dirigida a un público anglosajón. Según esta investigadora norteamericana, los espectadores anglosajones del filme

son privados de la autenticidad del personaje en su propio idioma, y por el contrario tienen únicamente “acceso a esta ‘otra cosa’, que está previamente traducida.”⁶⁷ De manera similar, Ekin Pinar sugiere esta forma de interpretación como una estrategia reflexiva de Strand que “señala que el público sólo puede acceder a las subjetividades de los protagonistas de la película mediadas por la propia cultura de la cineasta.”⁶⁸

Sin embargo, la relación del público con la película no es el único vínculo que se revela en esta estrategia. *Cosas De Mi Vida* (y posteriormente en *Anselmo and the Women*) logra a través de este acto performático⁶⁹ remitir a las dinámicas sociales presentes en San Miguel de Allende. Como se menciona en el primer capítulo, en la década de 1970 San Miguel ya era una ciudad con una creciente población extranjera y con una industria turística en desarrollo. Los anglohablantes que visitaban y habitaban la ciudad y que desconocían el español, como lo señalaba ya en el año 1956 la revista *Coronet*, podían acceder a la cultura de San Miguel sin las dificultades de las barreras del idioma. Así, Strand produce una película análoga a esta particularidad del sitio donde fue filmada, al poner a disposición del público en Estados Unidos el acceso a la cultura de San Miguel de Allende y a la vida de Anselmo en su propia versión traducida. Además, con esta acción la directora transparenta su posición como persona externa al lugar y como realizadora de la película al interpretar las entrevistas y conversaciones que tuvo

⁶⁷ Shilyh Warren, “DEx Online: Works by Chick Strand with Dr. Shilyh Warren” https://www.youtube.com/watch?v=m5ygmO3uz00&t=585s&ab_channel=DExFilmSociety 45:10-46:29

⁶⁸ Pinar, “Canyon Collective Artist,” 128.

⁶⁹ Con esto quiero sugerir que en esta película mientras se ejecuta una crítica al cine etnográfico *sobre* la otredad, se hace a través de una misma película etnográfica donde se expone el papel de la realizadora, de los espectadores de la película y del protagonista como “actor”, sin enunciarlo lingüísticamente, sino por medio de la acción y los elementos formales y de fondo que implica la realización cinematográfica.

con Anselmo⁷⁰ y posteriormente solicitarle leer una interpretación de sus palabras en inglés. A diferencia de *Mosori Monika*, donde el recurso de la interpretación lingüística es confesado hasta los créditos finales, en *Cosas De Mi Vida* es explícito desde los primeros minutos de la película y es reiterado continuamente a través del acentuado inglés de Anselmo. Al mismo tiempo, esta estrategia realiza un comentario sobre la pretendida objetividad del cine etnográfico.

Catherine Russell argumenta que las estrategias posmodernas de hacer etnografías buscan “integrarse con, más que representar, las prácticas sociales que son su objeto”⁷¹ y posteriormente reconoce que uno de los principales aportes que hace el cine experimental a la etnografía es la posibilidad de ver las películas como representaciones culturales en lugar de entenderlas como formas transparentes y neutras de acceder a la realidad social.⁷² Al seguir esta proposición, comprendemos que *Cosas De Mi Vida* más que ser una representación fiel de la vida de un músico, de la cultura en San Miguel de Allende o de los rituales e idiosincrasia “indígena”, puede ser vista como una práctica social que devela y se integra a las dinámicas sociales que la rodean.

Es así como opera el anti-ilusionismo etnográfico en el cine de Chick Strand en el que, a través de estrategias formales, rompe con la ilusión de la objetividad etnográfica. Skoller señala que el cine estructural / materialista buscaba romper con el ilusionismo creado por el cine en el

⁷⁰ En un breve texto sobre esta película Strand señala: “El gran problema para hacer la película fue conseguir la voz adecuada. Probé unas veinte durante un período de dos años. Ninguna funcionó, así que volví a México y enseñé a Anselmo a decir sus propias palabras en inglés” [Irina Leimbacher, “An Introduction,” 131.]

⁷¹ Russell, 21.

⁷² Russell, 22.

cual se “crea la impresión de que la imagen fílmica es un rastro fiel de eventos reales.”⁷³ El anti-ilusionismo etnográfico podría revelar entonces a las etnografías como construcciones y no como “rastros fieles” de una cultura determinada a través de los elementos formales de las películas.

En este punto es importante señalar que Strand no fue la primera cineasta en problematizar las películas etnográficas como construcciones e interpretaciones de quien investiga y hace los filmes. Para la década de 1970, cuando se filma la película que hemos analizado en este capítulo, el cineasta y antropólogo francés Jean Rouch ya había realizado algunos de sus documentales más emblemáticos donde la posición del antropólogo estaba explícitamente enunciada y cuestionada como la figura de autoridad generadora del discurso. Por otro lado, Fatimah Tobing Rony analizó el caso de la antropóloga, cineasta y novelista afroamericana Zora Neale Hurston, quien inició su filmografía en la década de 1920. En algunas de sus películas, señala Tobing, se puede observar a Hurston mientras participa en las dinámicas de los sujetos que documenta, de los cuales eventualmente se consideró parte.⁷⁴

Si se toma en consideración lo anterior, lo relevante en las películas de Strand no es que la posicionen como una pionera de la crítica a la etnografía, sino las formas en las que la cineasta logra hacer estos cuestionamientos. En *Cosas De Mi Vida* no hay ninguna referencia explícita a la presencia de la realizadora. En contraste con otros filmes críticos, donde quien hace la película enuncia su posición y expone la mirada colonial en la que se fundamentó durante mucho tiempo

⁷³ Skoller, XXVI.

⁷⁴ Tobing Rony, 207.

la investigación etnográfica,⁷⁵ en este filme no podemos escuchar la voz de Strand, ni leer sus palabras fuera de los títulos finales e iniciales. A diferencia de algunas de sus películas previas, tampoco está en pantalla la presencia de su cuerpo. Todas las críticas a la etnografía y sus formas de documentación son sugeridas en los elementos formales y de contenido del filme, sin enunciar explícitamente la intención de sus estrategias.⁷⁶

Uno de los problemas de no hacer explícitas sus intenciones es la ambigüedad en las que pueden caer estas. Hacer hablar a una persona un idioma que desconoce de una cultura dominante, aún sea un hecho consensuado, podría interpretarse como una práctica que reproduce la imposición lingüística que ha caracterizado a la historia colonial en este continente. Lo anterior es relevante sobre todo si se considera el contexto en el cual se realizó la película, por tanto, no es una cuestión menor la posición de poder que ocupaba la cineasta sobre el protagonista de su documental. Por otro lado, al ser elegido Anselmo (quien en el filme se define como indígena) para ser el personaje de varias de las películas realizadas por Strand en México, perpetúa la noción de lo “etnográfico” como adjetivo propio de sujetos históricamente racializados. Escoger México y algunos de sus escenarios rurales para hacer su crítica a la

⁷⁵ Por ejemplo, en la influyente película de Trinh T. Minh-ha *Reassemblage* (1982), la cineasta enuncia su posición y critica la mirada colonial y exotizante que ha producido del mundo no occidental la etnografía visual. En un momento de esta película, que fue filmada en Senegal, escuchamos la voz de la cineasta diciendo en un tono autocrítico: “Filmar en África significa para muchos de nosotros imágenes coloridas, mujeres con senos desnudos, danzas exóticas y ritos atemorizantes. Lo inusual.”

⁷⁶ Podemos encontrar una relación entre las películas de Chick Strand y las formas de realización documental que se proponían en el cine observacional que se desarrolló en el Ethnographic Film Program en UCLA. Paul Henley señala que una de las principales diferencias entre el cine observacional y el *cinema vérité* radica en el grado de intervención que tenía el o la realizadora en los filmes. Si bien ambas formas estaban a favor de transparentar la figura de quien hacía los filmes, en el cine observacional se optó por la discreción. “Aunque los cineastas [en el cine observacional] pueden ser reconocidos con frecuencia, e incluso pueden aparecer fugazmente, nunca ocupan un lugar central en la forma en que Rouch y Morin lo hacen con frecuencia en *Crónica [de un verano]*.” [Henley, 298.]

etnografía podría considerarse también como lo que se ha denominado “turismo teórico.”⁷⁷ En este entendido, el sur global y sus habitantes continúan (continuamos) siendo el territorio para la reflexión, o autorreflexión en este caso, de una práctica etnográfica venida desde el norte y no como “un espacio de producción teórica en sí mismo.”⁷⁸

A pesar de que las estrategias utilizadas por Chick Strand puedan ser cuestionadas, algunas de sus películas forman parte de una etapa de reformulación teórica y metodológica del cine etnográfico y de la antropología que continúa siendo relevante desde una lectura actual. La interpretación y doblaje de la voz de Anselmo al inglés, resulta en una estrategia reflexiva de la cineasta que hace un uso irónico de este recurso, el cual podría interpretarse también como una sugerencia de que, probablemente, cualquier representación es por sí misma una imposición. *Cosas De Mi Vida* es un ejemplo de cómo el encuentro de la documentación etnográfica con las prácticas vanguardistas de cine genera alianzas productivas donde ambos campos se ven nutridos del resultado que surge en su intersección. Respecto a la elección de los protagonistas en las películas de Strand, la gama de personajes se amplía en sus obras posteriores realizadas en México, logrando con esto resignificar el término “etnográfico” en su propio trabajo. Dado que el interés de Chick Strand excede las pretensiones de explicar una cultura a través de medios lingüísticos, en el siguiente capítulo analizaré cómo a partir de algunas formas del cine directo y la construcción de una visualidad háptica, Strand logra documentar aspectos que no se limitan a

⁷⁷ Catherine Russell, siguiendo la argumentación de Caren Kaplan, expone que el turismo teórico produce “sitios de escape o descolonización para el colonizador mientras que el Tercer Mundo funciona simplemente como un margen metafórico para las estrategias de oposición europeas” [Russell, 24.]

⁷⁸ Russell, 24

elementos lingüísticos y cómo esto repercute en su manera de filmar la vida de un grupo de mujeres.

CAPÍTULO 3. *FAKE FRUIT FACTORY* Y LA CONFIGURACIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE DEL DESEO EN EL CINE ETNOGRÁFICO

Durante un periodo de cuatro años, entre 1981 y 1985, Chick Strand visitó y filmó a mujeres trabajadoras de un taller de figuras de papel maché en San Miguel de Allende. El dueño de la fábrica era un pintor estadounidense amigo de la cineasta que buscó una forma rentable de vivir en San Miguel sin tener que regresar continuamente a Estados Unidos para financiar su estancia en México.⁷⁹ El resultado de estas filmaciones fue *Fake Fruit Factory* (1986), documental donde se registra el trabajo de las obreras, así como la relación entre ellas y el dueño del taller. Strand logra hacer un retrato íntimo de estas relaciones por medio del registro de conversaciones entre las mujeres, imágenes de ellas mientras trabajan y la documentación de un pícnic al que las obreras son invitadas por su jefe estadounidense. En el presente capítulo abordaré a través de una lectura feminista de qué manera esta película propone formas de (re)presentar el deseo femenino en contraposición a cómo cierta tradición del cine etnográfico ha abordado la sexualidad de personas racializadas. Además, explicaré cómo la elección de los personajes elabora un comentario sobre las relaciones interculturales en las que se produjo el filme.

Fake Fruit Factory es una película con una duración aproximada de 22 minutos que está estructurada a través del seguimiento del proceso productivo de piezas de papel maché, desde el inicio de las figuras en casa de las obreras, hasta la finalización de estas en la fábrica, culminado con el pago a las trabajadoras. Está dividida en lo que he reconocido como cuatro grandes segmentos temáticos. El primero es la presentación de algunas de las protagonistas en su trabajo

⁷⁹ Irina Leimbacher, "An Introduction to the films of Chick Strand," *Discourse* 20, no. 1 / 2 (Invierno y primavera 1998), 134.

fuera del taller; el segundo segmento está constituido por la presentación de la fábrica y las dinámicas dentro de ella; el tercer segmento, que constituye un paréntesis dentro del proceso productivo, es el pícnic que hacen junto con el dueño de la fábrica; y el cuarto segmento es el día de pago y la huida del dueño cuando finaliza la película. Para la realización de este filme, Strand recurrió a algunas estrategias del cine directo, pues está construido a base de la observación y los personajes no tienen ninguna interacción intencionada con la cámara, se prescinde del uso de entrevistas y los diálogos se presentan como registros directos de conversaciones entre los sujetos documentados. Sin embargo, la cineasta no se limita a este modo de creación documental pues, por medio del montaje, agrega música extradiegética y utiliza conversaciones en *off* que no corresponden necesariamente al momento en el que se filmó la imagen con la que se acompaña. Además, agrega información adicional a través de títulos que aparecen en pantalla que contextualizan las situaciones que se escuchan y ven a cuadro. En cuanto a los encuadres, el filme está construido casi exclusivamente de primeros y primerísimos primeros planos, característica que, como se mencionó antes, fue distintiva de los documentales realizados por la cineasta. A pesar de que los planos cerrados no posibilitan un reconocimiento visual de los lugares filmados, es a partir de los elementos sonoros que se logra crear la atmósfera de los diversos ambientes en los que se desarrolla el documental.

En el siguiente apartado se explicará cómo la película relaciona el proceso productivo de las figuras de papel maché con la intimidad de las obreras a través de los elementos sonoros y visuales que la constituyen. Esta vinculación logra, como argumentaré más adelante, evocar las relaciones entre el espacio laboral de las trabajadoras y sus vidas privadas. Haré una revisión acerca del uso de los elementos formales antes descritos, de la interacción entre los personajes

del documental a lo largo de los distintos segmentos y del énfasis de la directora en abordar la sexualidad de las mujeres para analizar cuál es su relación con el pensamiento sobre el cine desde la teoría y práctica feminista. Con este objetivo, inicio con un repaso acerca de cómo se ha abordado la sexualidad y la representación del cuerpo femenino en el cine desde el feminismo y la manera en que *Fake Fruit Factory* crea sus propias estrategias para ello.

El cuerpo y la sexualidad femenina en el cine: una revisión desde el feminismo

La cuestión del deseo femenino y la representación del cuerpo de las mujeres en el cine ha sido abordada ampliamente por la teoría feminista de cine. Uno de los ensayos que se consideran fundamentales para el desarrollo de esta teoría es *Visual Pleasure and Narrative Cinema* escrito en 1973 por Laura Mulvey. En este, la autora desarrolla su argumento acerca de diversos placeres que puede generar el cine, haciendo referencia a la teoría psicoanalítica. Uno de estos placeres es la escopofilia la cual es asociada con “tomar a los demás como objetos, sujetándolos a una mirada controladora y curiosa.”⁸⁰ Al basar su argumento en el cine clásico de Hollywood, señala que el placer que resulta de esta mirada y el privilegio de ejercerla se ha construido bajo una dicotomía donde la mirada activa es asociada a lo masculino y la pasiva a lo femenino. Es decir, son los sujetos femeninos los que se convierten en objeto de esa mirada examinadora, específicamente el cuerpo de las mujeres. Mágina Millán al ahondar en la argumentación de Mulvey señala: “La imagen de la mujer en el cine sucumbe a su impacto sexual. El cuerpo ocupa literalmente toda la pantalla: los acercamientos de las piernas, de los senos, del rostro, de los labios o de los ojos. El cuerpo fragmentado, la metonimia, constituye una cualidad de la mirada

⁸⁰ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo,” trad. Pablo Sigg, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ed. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, (México: UIA, UNAM, CONACULTA, 2001), 83.

cinematográfica, donde prevalece un detalle que representa al todo.”⁸¹ Al final del ensayo, Laura Mulvey concluye que, ante esto, las mujeres no pueden más que ver la decadencia con la que ha sido robada su imagen para la satisfacción de la libido y el ego masculino, negando así la posibilidad de identificarse con los personajes. Sin embargo, como señala Millán, en un segundo escrito plantea que las mujeres espectadoras pueden asumir una identificación masoquista con el objeto de deseo construido en pantalla o bien asumir “una posición masculina, volviéndose el espectador activo del texto y asumiendo cierto grado de control a través de la identificación transexual o travesti.”⁸²

A la par del ensayo de Mulvey, se desarrollaba una corriente de escritura teórica feminista en relación al cine que se dio principalmente en las revistas *Camera Obscura*,⁸³ en Estados Unidos, y *Screen*, en Reino Unido. La década de 1970 caracterizó a los estudios feministas sobre cine, concentrados principalmente en estas dos revistas, por su énfasis en el análisis de la misoginia en el cine de factura industrial. Teresa de Lauretis, señala que el periodo de 1970 fue definitorio para la cultura cinematográfica feminista, al marcar dos etapas en su evolución. La primera etapa la define como un periodo en el que los esfuerzos se concentraban en cambiar el contenido de la representación de las mujeres en el cine, por lo que la producción cinematográfica feminista estaba enfocada en crear imágenes más realistas de mujeres que

⁸¹ Mrgara Millán, “Cine de mujeres y teorías feministas del cine,” en *Derivas de un cine en femenino*, (México: UNAM, 1999), 50.

⁸² Mrgara Millán, 51.

⁸³ Es importante señalar que *Camera Obscura* tuvo como antecedente la revista *Women and Film* fundada por Siew Hwa Beh and Sandra Salyer. Para profundizar más al respecto puede consultarse: <https://www.ejumpcut.org/archive/WomenAndFilm/>

hablaran de sus propias experiencias. Este periodo, señala, “fue caracterizado por una mezcla de toma de conciencia y de propaganda”.⁸⁴ Por otra parte, al segundo periodo lo define su preocupación por el “lenguaje de la representación” y llevó a teóricas y realizadoras al “uso de y al interés por los principios estéticos y por los términos de referencia provistos por la tradición de vanguardia.”⁸⁵ La estrategia política en este segundo periodo consistía en negar el realismo ilusionista al alejarse de estructuras narrativas clásicas con el objetivo de “propiciar una audiencia más crítica y exponer áreas de la opresión femenina hasta ahora no representadas”.⁸⁶

Alexandra Juhasz señala que este cambio de perspectivas afectó la forma en la que era abordada la sexualidad, el deseo y la representación del cuerpo femenino en las películas. Apunta que en el primer periodo que ella distingue a finales de la década 1960 y principios de 1970, la política feminista en el cine estaba enfocada en los cuerpos y la sexualidad femenina. Posterior a esta etapa, surgió una crítica a raíz de la desconfianza en la efectividad de “los cuerpos, el sexo y la experiencia vivida cuando no eran llevados a cabo a través de discursos autoconscientes, autorreferenciales o críticos; la política de la sexualidad representada a través de cuerpos femeninos reales era pensada como desventajosa, ya fuera vista desde puntos de vista esencialistas o psicoanalíticos.”⁸⁷ Juhasz refiere que posturas como las de la revista *Camera*

⁸⁴Teresa de Lauretis y Susana Mayorga, “Repensando El Cine de Mujeres Teoría Estética y Feminista.” *Debate Feminista* 5 (1992), 252. <http://www.jstor.org/stable/42624050>

⁸⁵ Teresa De Lauretis, 252.

⁸⁶ Mágina Millán, 48.

⁸⁷ Alexandra Juhasz, *Nuestros autocuerpos, nosotras mismas. La representación de mujeres reales en el video feminista*, trad. Coreografía de Género y Sociocultura, (UNAM: 1998), 19.

Obscura, criticaban las películas realistas que se enfocaban en la representación de los sentimientos subjetivos y en la creación de roles positivos, pues estas no eran capaces de contribuir a un cambio social ya que no proporcionaban análisis ideológicos ni eran disruptivas con respecto a las instituciones cinematográficas dominantes. Por su parte, buscaban contrarrestar la estética del realismo al proponer a las cineastas feministas y de vanguardia “tomar partido contra el ilusionismo narrativo y a favor del formalismo.”⁸⁸ Finalmente, Juhasz señala que a partir de la década de 1990 se extendió el uso del video en el trabajo de artistas feministas y, gracias al auge de este medio, hubo un retorno del interés por auto representar de manera crítica y propositiva el cuerpo femenino, o bien lo que ella llama como “autocuerpos.” Como recapitulación se puede decir que en la teoría feminista de cine durante las últimas décadas del siglo XX se confrontaron dos posturas en torno a la representación del cuerpo y la sexualidad de las mujeres. Por un lado, estaban quienes consideraban desventajoso centrarse en el cuerpo, el sexo y la experiencia femenina. Por otro lado, surgió una corriente teórica y, sobre todo, una práctica fílmica que abogó por el retorno al cuerpo de manera crítica, por la exploración de los placeres y por la autorrepresentación de los deseos.⁸⁹

En el contexto de estas discusiones, Chick Strand estrena en 1986 *Fake Fruit Factory* que se caracteriza por el importante énfasis que pone a las conversaciones que las mujeres tienen en torno a la sexualidad. Strand dedica alrededor de un tercio de la película a las charlas de las obreras respecto a su propia sexualidad, a cómo perciben el desempeño sexual de los hombres en

⁸⁸ Teresa de Lauretis, “Repensando El Cine de Mujeres...” 253.

⁸⁹ Un texto importante para ahondar en las disputas dentro de los feminismos al respecto del placer y la sexualidad a finales del siglo XX es: Carole S. Vance, “Placer y peligro; hacia una política de la sexualidad” en *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Trad. Julio Velasco (Madrid: Talasa Ediciones, 1989), 9 – 49.

general, de sus parejas, etc. Mientras estas conversaciones suceden, se observan primeros planos de sus manos mientras moldean, pintan, barnizan y retocan las figuras de frutas artificiales. Estos planos son intercalados con la preparación de alimentos reales que llevan a su boca. Todo esto musicalizado con baladas románticas que, además de contextualizar el ambiente sonoro en el que se desarrolla el trabajo, remite a la formación sentimental de muchas mujeres en América Latina en la década de 1980. Es sobresaliente un fragmento de este segmento en el que las imágenes en pantalla remiten las conversaciones en *off*. En este fragmento se escucha (y se lee a través de los subtítulos en inglés) una conversación que hace referencia en sentido figurado a la eyaculación masculina. Mientras tanto, a cuadro aparece un primer plano de una mano que elabora una figura fálica cubierta de pegamento blanco (Ver figura 12).

Así, en esta película Strand no teme en representar el deseo de las mujeres, por el contrario, lo aborda abiertamente. Con esto posiciona a las obreras de su película como sujetas capaces de expresar sus deseos y hablar entre ellas acerca de sus anhelos subjetivos. De esta manera toma una postura respecto a los modelos de representación dominantes en gran parte de la industria cinematográfica. Chick Strand presenta a personajes femeninos que son capaces de desear, lo que implica dar a las mujeres racializadas un lugar del que generalmente han sido excluidas.

Por otro lado, este abordaje al deseo femenino no cae en una simplificación que únicamente genera roles positivos en el que las obreras ejercen todo el poder y tienen total control sobre la sexualidad y el deseo. Por el contrario, a lo largo del filme se abordan las relaciones personales que se establecen entre el dueño de la fábrica y las trabajadoras, a la vez que se sugiere la relación de poder que este ejerce sobre ellas. Por ejemplo, en este segmento a

través de un texto a modo de subtítulo,⁹⁰ la cineasta explica que una de ellas está embarazada del jefe (Ver figura 13). Es así como la película expone las relaciones monetarias y de poder imbricadas con el placer de las obreras. Esto lo hace al plantear la relación entre el patrón y las trabajadoras, una relación que excede los límites laborales en un constante juego de seducción con varias de ellas que se desarrolla a lo largo del filme.

En este punto es importante aclarar que Chick Strand se declaró al margen tanto de la teoría como de la creación y los movimientos feministas. Al ser cuestionada en diversas entrevistas acerca de sus películas y sus personajes femeninos, Strand manifestó no tener una agenda política ligada a compromisos teóricos y trabajar de una manera más intuitiva y espontánea. En una conversación con la cineasta Gunvor Nelson declaró: “Tengo la sensación de que tenemos otro papel que jugar que nos imponen otras mujeres ... lo que se espera de las mujeres artistas ... y es hacer películas sobre mujeres y hacerlas de cierta manera. Hacer ciertas declaraciones. Esas declaraciones ya se han hecho una y otra vez.”⁹¹ A pesar de su abierto desinterés hacia el pensamiento teórico, las películas de Chick Strand abordan cuestiones que son relevantes para el feminismo en sus diversas etapas y para la teoría feminista de cine en particular.

⁹⁰ A lo largo de la película, se insertan algunos comentarios explicativos que agregan información al contexto por parte de la cineasta. Estos aparecen en pantalla con la misma tipografía y tamaño de fuente que los textos que subtitulan los diálogos, sin embargo, se diferencian de estos por estar entrecomillados.

⁹¹ Gunvor Nelson, “Conversation with Chick Strand” en *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, ed. Scott MacDonald, (Berkeley: University of California Press, 2008), 388.

El cine etnográfico, la sexualidad femenina y el placer de mirar

En *Fake Fruit Factory* se enfrenta la cuestión de la sexualidad y la representación del cuerpo femenino en el cine etnográfico. Para esto, la cineasta recurrió a una serie de estrategias filmicas similares a las que Laura Mulvey reconoció en el cine clásico de Hollywood y que clasificó como escopofilia. El tercer segmento de la película, lo constituye el pícnic al que las trabajadoras son invitadas por el dueño de la fábrica. Después del recorrido y la llegada al lugar, inicia una secuencia en la alberca. La secuencia empieza con el torso y el hombro desnudos de un hombre blanco: el dueño de la fábrica. El encuadre móvil acompaña el movimiento de este hombre que se desplaza por el espacio con lo que parece ser una toalla bajo el brazo. La cámara inestable, sin hacer ningún corte aún, recorre su cadera y su torso que se detienen al quedar de perfil a quien lo observa. Posteriormente seguimos el movimiento de su mano hasta que coloca un cigarro en su boca. Después vemos fragmentos de mujeres dentro de la alberca: rostros, hombros, brazos, cabellos negros mojados, senos cubiertos por el traje de baño y sonrisas de adolescentes. La luz de lo que parece el mediodía se refracta en el agua, logrando que los cuerpos dentro de la alberca pierdan definición en la pantalla. Una balada romántica ochentera contribuye a construir la atmósfera. Cuando el coro de la canción está a punto de iniciar, los instrumentos hacen una pausa que coincide con el suspiro de una de las trabajadoras mientras el jefe, que se encuentra detrás de ella, le susurra algo al oído. La recuperación del aliento coincide con el retorno de los instrumentos. Después vemos más fragmentos de cuerpos que no se alcanzan a figurar por completo, ni a distinguir a quien pertenecen hasta pasados unos segundos.

Para lograr la mirada activa masculina, señala Mulvey, el cuerpo de las mujeres es fragmentado y crea una imagen bidimensional que destruye toda profundidad para poner énfasis

en el cuerpo que aparece en pantalla.⁹² Esto sucede en este fragmento de la película. La cineasta aprovecha la interacción en la alberca para fragmentar la totalidad de los cuerpos semidesnudos y mostrar solo algunas partes: sus senos, sus hombros, sus rostros, sus brazos, etc. Para hacer esto, Strand recurrió al uso de teleobjetivos que logran crear poca profundidad de campo y una cercanía en la imagen filmada desde la distancia física de la cineasta.⁹³ Debido a sus características técnicas, además de la posibilidad de filmar a una distancia lejana, el uso de objetivos telefoto da como resultado una imagen bidimensional que impide crear una ilusión de profundidad en la imagen. Esto ocasiona que, en esta película, los fragmentos de cuerpos ocupen toda la pantalla. Esta característica Mulvey la distinguió en la exposición del cuerpo femenino como objeto erótico, al aislar a los sujetos del contexto y dotándoles la cualidad de “íconos o recortes.”

Si bien la película está construida casi en su totalidad con este tipo de encuadres logrados con los objetivos telefoto, es relevante una secuencia en este mismo segmento en el que las trabajadoras toman el sol recostadas y la cámara recorre y fragmenta con gran detalle sus cuerpos. Aquí se dedican un total de siete primeros planos de encuadre móvil a hacer un recorrido por el cuerpo de varias de las mujeres. En esta secuencia, a pesar de que ellas son el objeto de mirada, la película no se olvida de expresar cierta agencia que las obreras tienen ante

⁹² Mulvey, 87.

⁹³ Las tempranas películas etnográficas también recurrieron a esta estrategia técnica de filmar a las personas desde la lejanía. Ejemplo de esto lo encuentra Fatimah Tobing Rony en las recomendaciones que hicieron a principios del siglo XX antropólogos como Hilton-Simpson y J. A. Haeseler, o incluso cineastas como Robert Flaherty. Estos sugirieron el uso de teleobjetivos para lograr un mejor *voyeurismo*, pues permitían que los sujetos filmados fueran menos cohibidos cuando la cámara se encontraba a una mayor distancia. [Fatimah Tobing Rony, 140.]

esto, pues en la parte final un audio hace evidente la conciencia de ellas de ser vistas y manifiesta un deleite por esa mirada. Una de ellas ve discretamente a la cámara y unos segundos después se escucha la voz de una de las obreras: “las están sacando y ni modelan,” refiriéndose al acto de ser filmadas. Una idea que en los subtítulos en inglés refiere a la mirada del protagonista masculino: “*Come over here and let me model for you, man.*” Otra voz le contesta: “Vamos a ponernos, entonces” (*let’s put them on, then*) en una actitud activa ante la mirada que se sitúa sobre ellas (Ver figuras 14 y 15.)

Como hemos señalado, la mirada escopofílica que resulta placentera a partir de la objetivación del otro se sitúa, desde la perspectiva de Mulvey, en el protagonista masculino, o bien, desde la crítica de Tobing Rony, en el cineasta-antropólogo. En el caso de *Fake Fruit Factory* existe ambigüedad en el sujeto – o los sujetos – que podrían activar esa mirada. El control en el placer de mirar parece no poder situarse en un lugar determinado. A veces está relacionado con las obreras que observan al jefe; en otras, simula la mirada del patrón que vuelve objeto de deseo a las obreras; y algunas otras veces, revela la mirada de la antropóloga-cineasta que observa a la distancia. Esto impide una localización total del público en alguna posición determinada y, por tanto, no permite tampoco la identificación completa con alguno de los personajes, incluyendo a la cineasta. De esta manera *Fake Fruit Factory* logra una suerte de escopofilia crítica que reconfigura y disloca el placer de la mirada. El placer de la observación y de la objetivación de los cuerpos en esta película no está únicamente en el protagonista masculino. La experiencia placentera se traslada también a las mujeres que, en el filme, ven con deseo, recorren y fragmentan el cuerpo masculino. Está también en la mirada de la cineasta que

observa con curiosidad y finalmente en quienes observamos esos cuerpos en la pantalla. Así entonces, la película nos permite plantearnos que el problema de la escopofilia en el cine no está precisamente en la mirada escrutadora en sí, sino en su monopolio. Probablemente lograr aceptar esa mirada, nuestro papel de espectadores y espectadoras de cuerpos ajenos y el placer implícito en ello, sea agenciarnos del poder de mirar y desplazar el control sobre esa mirada, que pretendió producirse para un espectador unívoco.

Por otro lado, es relevante que en esta etnografía visual no se aborde únicamente la sexualidad de las obreras y con eso lograr exotizar su papel en la pantalla, en una búsqueda por estudiar la “sexualidad primitiva”. Por el contrario, el personaje masculino de la misma nacionalidad que la cineasta es también “objeto de estudio”, su sexualidad y su poder de ejercerla es también abordado como objeto de la etnografía. Esta forma de involucrar al personaje extranjero como parte de una etnografía particular logra al mismo tiempo remitir a un proceso más general respecto a las dinámicas presentes en San Miguel de Allende. En este lugar los visitantes y nuevos residentes extranjeros, como el protagonista de la película, se benefician económicamente de la mano de obra barata que encuentran en México, como señala Lisa Pinley en su investigación histórica. Además de eso, en esta película se puede apreciar otro tipo de beneficios a los que podían acceder en México, pues el personaje masculino tiene la capacidad de ejercer su sexualidad con las trabajadoras gracias a su posición ventajosa y de poder, y luego escapar y deslindarse de cualquier repercusión, como sucede al final del filme.

***Fake Fruit Factory* y la visualidad háptica**

No obstante, la visión no es la única estrategia usada por la cineasta para expresar el deseo y abordar la sexualidad en la película. Por el contrario, *Fake Fruit Factory* recurre a elementos de la visualidad háptica. Laura Marks señala que este tipo de visualidad se basa en formas de experiencias sensoriales más allá de la visión, al apelar a otros sentidos, principalmente al sentido del tacto, y a las experiencias cinestésicas.⁹⁴ Este tipo de visualidad se logra en *Fake Fruit Factory* de manera evidente gracias a su atención en el cuerpo, la piel y el contacto físico entre los personajes. Pero también de formas más sutiles que se encuentran en otros elementos de la película como la música, el montaje y la figuración gradual de algunos de los elementos visuales. Por ejemplo, en la secuencia de la alberca descrita previamente, es difícil distinguir por momentos los cuerpos de las mujeres que aparecen en pantalla, pues han sido deformados debido a la luz refractada en el agua de la alberca, los movimientos constantes y los *close ups* extremos en los que están encuadrados los cuerpos. Así, los espectadores somos invitados a participar activamente en la construcción de esas imágenes (Ver figuras 16 - 21). Por otro lado, la música acompaña y contribuye a construir en la película las sensaciones corporales de las obreras. Ejemplo de esto es el fragmento en el que podemos seguir la sensación corporal de una de las trabajadoras en el momento de ser seducida por el patrón. La secuencia de la alberca, entonces, nos introduce en el universo sensorio de las trabajadoras, al explorar las

⁹⁴ En el cine y el video, esto se consigue a través de ciertas cualidades materiales de los medios audiovisuales. Contraponen la visualidad háptica con la óptica, al atribuir a la primera la demanda de una expectación mucho más activa en comparación con la segunda. Esto se debe, argumenta Marks, a que la visualidad óptica presenta una comprensión amplia, definida y figurativa de los objetos representados. Mientras que la visualidad háptica en su carencia o falta de figuración estimula la actividad del espectador, el cual tiene que “trabajar para construir la imagen.” Es en este proceso de “elaboración” de la imagen en el cual se ven involucrados el resto de sus sentidos. [Laura Marks, *Touch Sensuous. Theory And Multisensory Media*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002): 13.]

sensaciones placenteras y multisensoriales de la seducción y la interacción entre ellas. Esto se logra al apelar, a través de las imágenes, al sentido del tacto y a las experiencias cinestésicas que produce la calidad de la imagen en su conjunción con el sonido.

Si bien Chick Strand no habló de manera abierta o literal acerca de su interés en lo que ahora se conoce como antropología sensorial⁹⁵ o antropología de los sentidos, en sus películas se hace evidente la importancia que presta al universo sensorio de las personas. En este sentido, Strand hace nuevamente un comentario político respecto a su postura frente a la antropología, al considerar los sentidos como una fuente importante de conocimiento social. Así, en lugar de exponer de manera didáctica y verbal su posición como etnógrafa del suceso documentado, deja a las sensaciones y a los sentidos “hablar” para exponer las relaciones complejas de seducción y poder presentes entre las trabajadoras y el dueño de la fábrica.

Otra de las cualidades que Laura Marks reconoce en la visualidad háptica es que no pretende la identificación del público con los personajes o las figuras dentro de la pantalla, sino que alientan una “relación corporal entre el espectador y la imagen.”⁹⁶ Esto lo hace, argumenta Marks, a partir de presentar objetos con los cuáles interactuar en lugar de pretender la inserción dentro de una ilusión. Así es como *Fake Fruit Factory* logra presentar situaciones, personas,

⁹⁵ La antropología sensorial es una subdisciplina dentro de la antropología que considera y valida la experiencia perceptiva de los diversos sentidos como una forma de conocimiento y entendimiento social y cultural. David Howes señala un “giro sensorial” que permitió “un enfoque sensorial sobre los estudios de la cultura” en la antropología y en la historia a partir de la década de 1980; sin embargo, reconoce algunos antecedentes de este giro en textos de Levi-Strauss en la década de 1960. [David Howes, “El creciente campo de los Estudios Sensoriales,” trad. Rafael Andrés Sánchez Aguirre, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 6, núm. 15, (agosto- noviembre 2014), 11.] Sarah Pink niega que la etnografía sensorial sea un acercamiento más a la muy diversa práctica etnográfica y, por el contrario, la define como “una metodología crítica que se aparta del enfoque observacional clásico promovido por Atkins... para insistir en que la etnografía es un proceso reflexivo y experiencial a través del cual se produce conocimiento y entendimiento académico y aplicado.” [Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography* (Londres: SAGE Publication Inc., 2009), 4-5.]

⁹⁶ Laura Marks, 3.

objetos, texturas, con las cuales nos relacionamos como espectadoras sin pretender involucrarnos en una ilusión construida a través de la completa figuración o de la narrativa. La película consigue evocar atmósferas sensoriales con las que podemos relacionarnos de manera física y no solamente de forma intelectual. Con lo anterior, quiero proponer que la cineasta logra a través de la película, abordar la sexualidad de mujeres racializadas y construirlas como personajes complejos, que son vistas como objetos de deseo pero que también tienen la capacidad de desear. El documental lo hace a través de explorar por medio de elementos audiovisuales el mundo sensorio de estas mujeres.

Para finalizar me gustaría subrayar que Chick Strand decide seleccionar como sujetos etnográficos tanto a mujeres locales como a un personaje extranjero que, igual que ella, irrumpe en las dinámicas locales para hacer productos de exportación: artesanías en el caso de él, o películas en el caso de Strand. Las artesanías que se elaboran en la fábrica del personaje masculino son productos elaborados con la fuerza de trabajo de las obreras, productos que no están destinados para el consumo y disfrute de ellas mismas, sino para un público extranjero que busca poseer un poco del idealizado colorido mexicano. De forma similar, las películas realizadas en México por Chick Strand, igual que muchas otras películas etnográficas, están dirigidas también a espectadores euroamericanos y, aún en las etnografías más innovadoras, en pocas ocasiones pueden ser vistas, apreciadas y criticadas por un público que se identifique con las personas documentadas.

CONCLUSIONES

Al final de este recorrido quedan algunas preguntas pendientes por puntualizar en relación a cómo dos películas realizadas por Chick Strand logran incidir en diversos campos: la antropología, el cine de vanguardia, las representaciones audiovisuales del cuerpo y el deseo femenino, el cine feminista. Además de insistir en cómo estos cuestionamientos se relacionan con la realidad social en la que están insertos los filmes. A pesar de la brevedad de este trabajo y que está restringido únicamente a películas documentales realizadas en México, pretendió dar cuenta de las inquietudes presentes en gran parte de la obra de Chick Strand que se manifestaron en distintas formas cinematográficas.

Como primer punto, me gustaría enfatizar en la importancia de situar histórica y socialmente las obras cinematográficas. Esto no para ver la historia y los procesos sociales como “telón de fondo” de las películas, sino para aclarar los lazos que existen entre la forma filmica y los procesos sociales; para concebir al cine mismo como una práctica social. Es por esto que hacer un recorrido por la historia cultural de San Miguel de Allende, nos permite rastrear las condiciones que propiciaron un ambiente que acogió a una gran cantidad de artistas extranjeros, entre ellas Chick Strand, lo que posibilitó y propició la creación de sus películas en México; y que a su vez se integra a una amplia tradición de intelectuales y artistas llegados de Estados Unidos que vieron a este país como un lugar de refugio y estímulo creativo, generando con ello relaciones no libres de problemas. Por otro lado, la revisión del ambiente sociocultural de la Costa Oeste, permite situar la obra de Strand dentro de corrientes artísticas y cinematográficas de

vanguardia; así como localizar a su práctica en un sitio y lugar históricos que estimuló el trabajo artístico y cinematográfico de mujeres y el pensamiento teórico respecto a este.

Localizar históricamente el trabajo de Chick Strand posibilita también entenderlo en relación a una etapa crítica y reflexiva de la antropología y la práctica etnográfica que se dio en la década de 1970 y que, como señaló Fatimah Tobing Rony, respondía a su vez a procesos de independencia y descolonización posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esta reflexión sobre la etnografía llevó a la cineasta a cuestionarse, a través de su película *Cosas De Mi Vida*, que es el caso analizado, sobre los “sujetos etnográficos” y las formas de presentarlos, sobre la objetividad de las representaciones cinematográficas y acerca de su lugar como investigadora y artista cinematográfica. El resultado de estas cuestiones se materializó en sus etnografías de sujetos particulares, que se oponían a aquellas generalizaciones que pretendían la documentación de la cultura, máxima cuestionada de la antropología visual. El entrecruce de sus etnografías con el cine experimental, permitió que estos cuestionamientos no se hicieran a través de su verbalización ni de una crítica explícita, sino por medio de los elementos la forma filmica. Así, logra una *des-ilusión* de la pretendida objetividad etnográfica, al revelar sus películas como construcciones y remarcar la mediación que ella hace entre el público y los sujetos en pantalla.

Por otro lado, el análisis de uno de sus filmes, *Fake Fruit Factory*, en relación con las teorías feministas y las políticas en torno a la representación del cuerpo y la sexualidad femenina que le fueron contemporáneas, nos permite analizar de qué forma la película se posiciona ante ellas. La cineasta presenta el deseo de las protagonistas de su documental por medio de estrategias similares a las que criticó la teoría feminista de cine en una de sus etapas,

pero agrega también la exploración de su universo sensorio. Con esto, logra hacer frente a una tradición del temprano cine etnográfico, en la cual se construía una imagen sexualizada y escopofílica del cuerpo femenino para el goce del espectador, al mismo tiempo que se anulaba cualquier forma de identificación con las personas representadas. La imposibilidad de situarnos como espectadoras en un lugar determinado ante esta película, nos lleva a mirar el suceso documentado como una situación compleja, al tiempo que expone también las dinámicas interculturales y de poder que se desarrollan en el filme.

Así, esta investigación, pretendió dar cuenta de un fragmento de la obra de una cineasta que, a partir de la documentación de historias y personajes particulares, genera cuestionamientos a procesos más generales que abarcan desde la documentación etnográfica hasta el deseo femenino. Además, este acercamiento abre nuevas brechas para estudios futuros en relación a la obra de Chick Strand, pero también a procesos culturales y obras cinematográficas que exceden su trabajo. Da pie a continuar la discusión acerca de quiénes son los sujetos de la etnografía, quiénes tienen el poder de la representación, quiénes están siendo mirados en la antropología contemporánea y de qué forma. Si el poder de la mirada puede desplazarse, quiénes tienen los medios para ejercerlo y las plataformas para poder exhibir sus trabajos. Cómo se seleccionan las obras esenciales en los campos de la antropología visual y el cine feminista, y qué espacio tienen ahí los trabajos producidos desde el sur global y la producción cinematográfica experimental. Respecto a la cineasta es interesante y propositivo pensar en qué discursos sobre México se generan en otras de sus películas que no son categorizadas estrictamente como documentales etnográficos. Por otro lado, poder mirar de

modo comparativo sus etnografías mexicanas con aquellas que realizó en Estados Unidos abre posibilidades de continuar la indagación acerca de sus aportes al cine etnográfico. Estudiar la filmografía de Strand permite también cuestionarse en el posible paso por México de otras cineastas y artistas de vanguardia cuyo trabajo probablemente haya quedado desdibujado por los procesos excluyentes de la historia canónica del cine.

BIBLIOGRAFÍA

Abu-Lughod, Lila. "Escribir contra la cultura." *Andamios* 9, no. 19 (2012):129-157. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428007>

Ahmed, Sara. "Racialized Bodies." En *Real Bodies: A Sociological Introduction*. Mary Evans and Ellie Lee, 46-63. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2002.

Anker, Steve. "A Haven for Radical Art and Experimental Film and Video." En *Radical Light. Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*. Editado por Steve Anker, Kathy Geritz y Steve Seid, 8-11. Berkeley: University of California Press, 2010.

bell hooks. *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*. Nueva York: Taylor and Francis, 2012.

Cossío del Pomar, Felipe. *La historia poco contada de San Miguel de Allende*. 2da. Ed. México: Felipe Cossío del Pomar. Smashwords.

Covert, Lisa Pinley. *San Miguel de Allende: Mexicans, Foreigners, and the Making of a World Heritage Site*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017. Kindle.

Dall'Asta, Monica y Gaines, Jane M. "Prologue. Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History." En *Doing Women's Film History*. Editado por Julia Knight y Christine Gledhill, 13-26. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

Dorotinsky Alperstein, Deborah, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Ziriión Pérez. "Introducción." En *Variaciones sobre el cine etnográfico: Entre la documentación antropológica y la documentación estética*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.

Flores, Carlos Y. *El documental antropológico: una introducción teórico-práctica*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

Fregoso, Rosa Linda. "California Filming: Re - Imagining the Nation" en *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*. Editado por Diana Burgess Fuller, Daniela Salvioni, Gail Tsukiyama y Deborah Munk. Berkeley: University of California Press, 2002.

Fuller, Diana Burgess, Daniela Salvioni, Gail Tsukiyama, and Deborah Munk. *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Henley, Paul. *Beyond Observation : a History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

Hockings, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. 3ra ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.

Howes, David. "El creciente campo de los Estudios Sensoriales," trad. Rafael Andrés Sánchez Aguirre. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 6, núm. 15. (2014), 10-26.

James, David. "Light and Lost Bells: The Films of Chick Strand." *Journal: Southern California Art Magazine*, no. 29 (Summer 1981): 55-58.

Juhasz, Alexandra. *Nuestros autocuerpos, nosotras mismas. La representación de mujeres reales en el video feminista*. Traducido por Coreografía de Género y Sociocultura. UNAM: 1998.

Lauretis, Teresa de, and Susana Mayorga. "Repensando El Cine de Mujeres Teoría Estética y Feminista." *Debate Feminista* 5 (1992): 251–77. <http://www.jstor.org/stable/42624050>

Lauretis, Teresa de. "La tecnología del género." Traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet. *Mora*, n. 2 (noviembre 1996): 6-34.

Leimbacher, Irina. "An Introduction to the films of Chick Strand." *Discourse* 20, no. 1 / 2 (Invierno y primavera 1998): 127-152.

Lippard, Lucy. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Trad. Ma. Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal, Arte Contemporáneo, 2004 (1973).

MacDonald, Scott. *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. 1ra ed. Berkeley: University of California Press, 2008.

MacDougall, David. "Cinema Transcultural." *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 9, julio-(diciembre, 2009): 47-88. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110003>

_____. *Transcultural Cinema*. Editado por Lucien Taylor. Princeton: Princeton University Press, 1998.

_____. "Colin Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s." *Visual Anthropology Review* 17, no. 2: 81–88. Accessed February 3, 2022. doi:10.1525/var.2001.17.2.81.

Marks, Laura U. *Touch Sensuous. Theory And Multisensory Media* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

- Mekas, Jonas. "Movie Journal." *Soho Weekly News*, Octubre 28, 1976. Traducción de Francisco Algarín Navarro <http://www.elumiere.net/especiales/strand/strandmekas.php>
- Millán, Margara, "Cine de mujeres y teorías feministas del cine." En *Derivas de un cine en femenino*. Mexico: UNAM, 1999.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo." Traducido por Pablo Sigg. En *Crítica feminista en la historia del arte*. Editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. Mexico: UIA, UNAM, CONACULTA, 2001.
- Nelson, Gunvor. "Conversation with Chick Strand." En *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Editado por Scott MacDonald. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Traducido por Josetxo Cerdn y Eduardo Iriarte. Paidós: Barcelona, 1997.
- Pinar, Ekin. "Canyon Collective Artists: Micropolitics in West Coast Experimental Film, 1960-79." PhD diss., University of Pennsylvania, 2015.
- Pink, Sara. *Doing Sensory Ethnography*. Londres: SAGE Publication Inc., 2009.
- Pollock, Griselda. "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon." En *Crítica feminista en la historia del arte*. Editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. Mexico: UIA, UNAM, CONACULTA, 2001.
- Pollock, Griselda. "Whither Art History?" *The Art Bulletin*. 96:1 9-23. DOI: 10.1080/00043079.2014.877301
- Pramaggiore, María. "Chick Strand's Experimental Ethnography." En *Women's Experimental Cinema*, editado por Robin Blaetz. Durham: Duke University Press, 2007.
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Salvioni, Daniela. "Art in context." En *Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*. Editado por Diana Burgess Fuller, Daniela Salvioni, Gail Tsukiyama, y Deborah Munk. 1-13. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Skoller, Jeffrey. "Experimentalism: Film and Video." En *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly. Second edition. New York: Oxford University Press, 2014.

_____. *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005.

Strand, Chick. “Notas de una artista sobre el cine etnográfico,” *Wide Angle*, 2, 1978. Págs. 45-51. Trad. Francisco Algarín Navarro <http://www.elumiere.net/especiales/strand/strandnotas.php>

_____. “Speaking of Found Footage” entrevista por William C Wees. *Recycled Images. The art and politics of found footage films*. Nueva York: Anthology Film Archives, 1993.

_____. “Chick Strand at the Cinematheque, March 6, 1980,” en *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, ed. Scott Macdonald. Berkeley: University of California Press, 2008.

_____. “Canyon Cinema: The Early Years” Entrevista con Bruce Baillie, Ernest Callenbach, Chick Strand y Emory Menefee por Kathy Geritz. En *Radical Light. Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*. Editado por Steve Anker, Kathy Geritz y Steve Seid. Berkeley: University of California Press, 2010.

Suárez, Juan Antonio. “Ver/Entrever, Contar: Chick Strand.” En *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand*. Editado por Virginia Villaplana Ruiz. Bilbao: consonni, 2016.

Taylor, Diana. “Performance, teoría y práctica.” En *Estudios avanzados de performance*. Editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

Turner, Graeme. “Film and Cultural Studies.” En *The Sage Handbook of Film Studies*. Editado por: James Donald y Michael Renov. Londres: Sage, 2008.

Weinrichter, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

Willis, Holly. “Canyon Lady.” *L.A. Weekly*, November 22, 2006.

Wollen, Peter. “Las dos vanguardias,” trad. Manuel Palazón, en *Los años que conmovieron al cinema: Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la generalitat valenciana: Instituto de las artes escénicas, cine y música, 1988.

CONTENIDO WEB

"Chick Strand, cineasta", Xcéntric, el cinema del CCCB, acceso el 19 de enero, 2022, <http://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/chick-strand/12192>

"Injerto," Ambulante, cine documental itinerante, acceso el 28 de octubre, 2021, <https://www.ambulante.org/seccion/injerto/>

Warren, Shilyh. "DEX Online: Works by Chick Strand with Dr. Shilyh Warren" https://www.youtube.com/watch?v=m5ygmO3uz00&t=585s&ab_channel=DEXFilmSociety

FILMOGRAFÍA

H2O, dir. Ralph Steiner, EUA, 1929. 35 mm, blanco y negro, silente. 13 min.

Regen, dir. Joris Ivens, Países bajos, 1929. 35 mm, blanco y negro, silente. 14 min.

The Brave Bulls, dir. Robert Rossen, EUA, 1951. 35 mm, blanco y negro, sonido. 106 min.

Crónica de un verano, dir. Jean Rouch y Edgar Morin, Francia, 1960. 35 mm, blanco y negro, sonido. 85 min.

Mosori Monika, dir. Chick Strand, EUA/Venezuela, 1970. 16 mm, color, sonido. 20 min.

Valentín De Las Sierras, dir. Bruce Baillie, EUA/México, 1971. 16 mm, color, sonido. 10 min.

Cosas De Mi Vida, dir. Chick Strand, EUA/México, 1976. 16 mm, color, sonido. 25 min.

Kristallnacht, dir. Chick Strand, EUA, 1979. 16 mm, blanco y negro, sonido. 7 min.

Reassemblage, dir. Trinh T. Minh-ha, EUA, 1983. 16 mm, color, sonido. 40 min.

Anselmo and the Women, dir. Chick Strand, EUA/México, 1986. 16 mm, color, sonido. 35 min.

Fake Fruit Factory, dir. Chick Strand, EUA/México, 1986. 16 mm, color, sonido. 22 min.

Postcard from San Miguel, dir. Lawrence Jordan, EUA/México, 1996. 16 mm, color, sonido.

11 min.

Once Upon a Time in Mexico, dir. Robert Rodríguez, EUA/México, 2003. Video HDTV, color, sonido. 102 min.

ANEXOS

Filmografía de Chick Strand

1. *Eric and the Monsters*, EUA, 1964. 16 mm, blanco y negro, sonido. 5.5 min.
2. *Angel Sweet Wings*, EUA, 1966. 8mm, color, sonido. 3 min.
3. *Anselmo*, EUA, 1967. 16 mm, color, sonido. 3 min.
4. *Waterfall*, EUA, 1968. 16 mm, color, sonido. 3 min.
5. *Mosori Monika*, EUA/Venezuela, 1970. 16 mm, color, sonido. 20 min.
6. *Cosas De Mi Vida*, EUA/México, 1976. 16 mm, color, sonido. 25 min.
7. *Elasticity*, EUA, 1976. 16 mm, color, sonido. 25 min.
8. *Guacamole*, EUA/México, 1976. 16 mm, color, sonido. 10 min.
9. *Mujer de Milfuegos*, EUA/México, 1976. 16 mm, color, sonido. 15 min.
10. *Cartoon Le Mousse*, EUA, 1979. 16 mm, blanco y negro, sonido. 15 min.
11. *Fever Dream*, EUA, 1979. 16 mm, blanco y negro, sonido. 7 min.
12. *Kristallnacht*, EUA, 1979. 16 mm, blanco y negro, sonido. 7 min.
13. *Loose Ends*, EUA, 1979. 16 mm, blanco y negro, sonido. 25 min.
14. *Soft Fiction*, EUA, 1979. 16 mm, blanco y negro, sonido. 54 min.
15. *Anselmo and the Women*, EUA/México, 1986. 16 mm, color, sonido. 35 min.
16. *Artificial Paradise*, EUA, 1986. 16 mm, color, sonido. 12.5 min.
17. *By the Lake*, EUA, 1986. 16 mm, color, sonido. 9.5 min.
18. *Coming Up for Air*, EUA, 1986. 16 mm, color, sonido. 26.5 min.
19. *Fake Fruit Factory*, EUA/México, 1986. 16 mm, color, sonido. 22 min.
20. *Women with Flowers*, EUA/México, 1995 / 2011. 16 mm, color, sonido. 15.5 min.



Figuras 1, 2 y 3. Fotogramas de *Cosas de mi vida*, Chick Strand, 1976, 25 min, color.

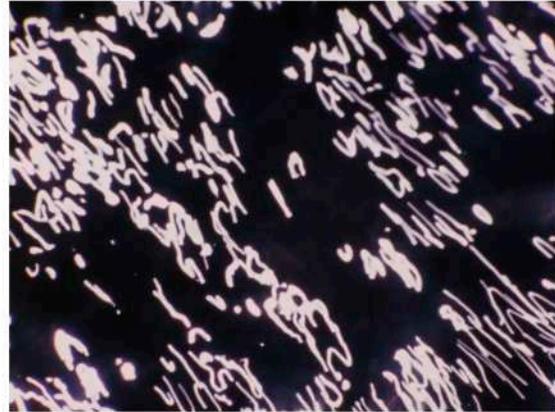


Figura 4 y 5. Fotogramas de
Cosas de mi vida, Chick Strand, 1976, 25 min, color.

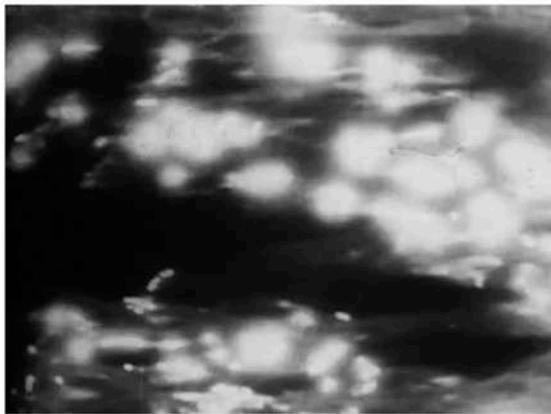
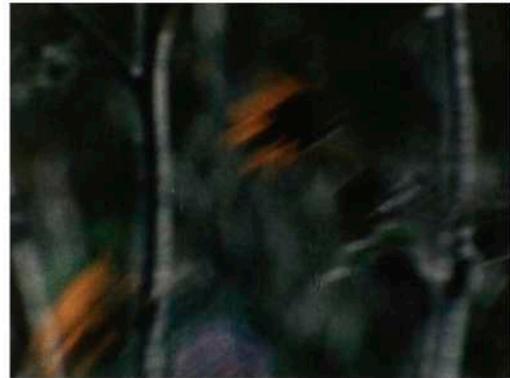


Figura 6. Fotograma de
H2O, Ralph Steiner, 1929, 13 min, blanco y negro.



Figura 7. Fotograma de
Regen, Joris Ivens, 1929, 14 min, blanco y negro.



Figuras 8, 9, 10 y 11. Fotogramas de *Cosas de mi vida*, Chick Strand, 1976, 25 min, color.



Figura 12. Fotograma de *Fake Fruit Factory*,
1986, 16 mm, 22 min, color, sonido, Dir. Chick Strand.



Figura 13. Fotograma de *Fake Fruit Factory*,
1986, 16 mm, 22 min, color, sonido, Dir. Chick Strand.



Figuras 14 y 15. Fotogramas de *Fake Fruit Factory*, 1986, 16 mm, 22 min, color, sonido, Dir. Chick Strand.



Figuras 16, 17, 18 ,19, 20 y 21.
Fotogramas de *Fake Fruit Factory*,
1986, 16 mm, 22 min, color, sonido, Dir. Chick Strand.