

Cine Antropológico, Dispositivo Colonial y Machista dentro del Espectáculo.

Más Deconstrucciones y nuevas maneras de ver

ENSAYO
INDIVIDUAL



2025-2026

CAC

Gabriel Emilio Columna De la Torre

NIUB: 20542001

INTRODUCCION

El cine antropológico ha sido presentado como un género que está destinado a registrar culturas, a preservar modos de vida en vías de desaparición y a producir conocimiento sobre sociedades consideradas ajenas al mundo occidental moderno. Sin embargo, esta supuesta función científica y neutral oculta como este género opera desde la mirada del hombre blanco europeo, convirtiendo al sujeto colonizado en objeto visual.

Pues esto no solo se trata de registrar sino de producir una imagen del otro que resulte exótica y atractiva para el público occidental. Así el documental antropológico se integra al cine como espectáculo y dentro de la industria cultural.

Aunque en Francia surgieron intentos de cuestionar la verdad del documental, como el cinema verité de Jean Rouch. Aun así estas críticas se produjeron dentro de límites del propio mundo europeo, cuestionando la cotidianidad de los europeos pero en África o territorios colonizados persistía la asimetría entre europeo que manejaba el discurso y indígena como objeto observado.

No será hasta cineastas como Trinh T. Minh-ha que se empieza a desmontar la lógica de la representación colonial y machista del hombre europeo

Así este ensayo trabajara desde una perspectiva decolonial, partiendo de la idea de que el cine antropológico no es neutro sino que reproduce la colonialidad, quien puede hablar, quién puede ser visto y que los cuerpos (especialmente de las mujeres negras) son convertidos en espectáculo para el disfrute del hombre europeo.

¹<<El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos>> (Max Horkheimer y Theodor Adorno. (1944). Dialéctica de la Ilustración. P.166)

²<<Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes>> (Max Horkheimer y Theodor Adorno. (1944). Dialéctica de la Ilustración. P.166)

CINE E INDUSTRIA CULTURAL

El cine moderno no se consolida como una forma de arte o un medio de expresión sino como una industria como ya mencionaba Adorno y Horkheimer hace décadas.¹

Son industrias y por ello su lógica principal no es ser educativas sino económicas y que su función en la social está vinculada por los intereses de los que mayor poder económico tienen, aunque esto suele permanecer oculto bajo un discurso de neutralidad cultural.²

La industria cultural no solo crea entretenimiento sino también organiza percepciones y formas de entender el mundo. La industria cultural filtra la realidad antes de que el espectador pueda experimentarla por sí mismo.³

Esto puede resultar contradictorio para el Cine Antropológico pues este se presenta como registro científico y objetivo de otras culturas pero no hay que olvidar que esta forma parte de la industria cultural que como ya sabemos produce imágenes para ser consumidas. Así pues el antropólogo no sigue la calle ni la cotidianidad europea pero se intenta articular dentro del placer visual. Dentro de la identificación narcisista con una figura en pantalla que funciona como ideal del yo. Como en las películas de Hitchcock en la que uno se reconoce como el héroe masculino y proyecta ahí su ego. Aunque obvio aquí el hombre blanco no se identifica con el negro sino con el observador, con el antropólogo colonizador. No se ve reflejado en el colonizado, sino en la posición de superioridad simbólica desde la que este es observado. De este modo, el documental antropológico se convierte también en una forma específica de entretenimiento narcisista.⁴

³<<El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción.>> (Max Horkheimer y Theodor Adorno. (1944). Dialéctica de la Ilustración. P.171)

⁴<<El segundo, desarrollado a través del narcisismo y de la constitución del ego, surge de la identificación con la imagen vista. En términos cinematográficos, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto con respecto al objeto que aparece en la pantalla (escopofilia activa); el otro exige la identificación del ego con el objeto en pantalla a través de la fascinación del espectador con y del reconocimiento de su semejante. El primero es función de los instintos sexuales, el segundo de la libido del ego.>> (Laura Mulvey: (???). Placer Visual y cine narrativo. P.4)

CINE ANTROPOLÓGICO

Articulando qué es el cine antropológico y el contexto en el que nace. Pues surge por el desencanto de las películas de ficción, como “Viaje a la Luna” de George Melie, y un intento de revelar información acerca del mundo histórico. Así en este contexto se crea “Nanook of The North” (1922) de Robert Flaherty, obra que suele considerarse el punto de partida del documental y cine antropológico ⁵.

Así nace el documental que en un inicio se caracterizaba por grabar expediciones, y traer imágenes en movimiento de aquello que resultaba desconocido para el público occidental. No solo se trataba de registrar territorios lejanos, sino de ordenarlos visualmente mediante el montaje y convertirlos en relatos comprensibles para el espectador europeo. El documental comenzó así a mostrar las partes del mundo que la gente no conocía ⁶.

En este contexto Flaherty se consolida como “el padre del cine antropológico” por lo de ser pionero en el uso del cine para representar otras culturas, anticipando lo que luego se denominará antropología visual. Una práctica que se concibe como instrumento científico destinado a comprender la realidad humana y, según algunos autores, a aproximarse a la verdad⁷.

La cuestión de verdad es problemática y la analizaremos más tarde pero superficialmente genera muchas preguntas⁸.

⁵<< el documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas.>> (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.66)

⁶<<(.) grabar las expediciones y traer imágenes en movimiento de las cosas desconocidas para muchos fue el aporte de este tipo de documental para la historia del mismo, además también se comenzó a jugar, con las imágenes, tratando de ordenarlas en forma distinta a como se habían grabado, “montaje”.(...). El documental explorador se encargó de que los realizadores comenzaran a mostrar a través de sus productos las partes del mundo que la gente no conocía,>> (Tipos de documental según Barnow, p.4)

⁷<<padre del cine antropológico” es a Robert Flaherty, quién en 1916 realiza una primera versión sobre los esquimales y en 1922 estrena Nanook del Norte, película filmada en coMpañía de su esposa durante 16 meses y financiada por una empresa peletera de EE.UU.>> (Agustina Funari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagues Silva. “Cine Antropológico: Proposiciones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual. p 94)

⁸<<: la antropología consiste en saldar viejas cuentas entre hombres blancos. la ciencia es la verdad, y lo que la antropología busca ante todo mediante su noble defensa de la causa indígena (¿la causa de quién?, se preguntarán) es su propia elevación al rango de ciencia. hombres altamente comprometidos con su comunidad académica continúan sosteniendo que «la antropología no es la hija bastarda del colonialismo, sino la legítima descendencia de la Ilustración. La antropología como ciencia humana es hoy en día el fundamento de todo discurso pronunciado por encima de la cabeza del nativo. Es, como observó un africano, "el diario del hombre blanco en misión; el hombre blanco comisionado por la soberanía histórica del pensamiento europeo y su peculiar visión del hombre".>> (Trinh T. Minh-ha. (1989) Woman, native, other.P57)

Estas preguntas revelan un problema más profundo, el lugar desde el cual se produce el conocimiento, que sería la modernidad y por tanto la colonialidad pues ambos van de la mano. La antropología moderna no es un saber neutral, sino una disciplina construida dentro del proyecto colonial europeo. Bajo la apariencia de defensa de los pueblos indígenas, busca ante todo legitimarse como ciencia. De este modo, se convierte en el fundamento de un discurso pronunciado por encima de la Cabeza del Nativo, una forma de escritura que habla sobre él sin hablar con él. Entonces la Antropología sería como el diario del hombre blanco que tiene la misión de contar la historia del hombre negro bajo su visión colonial ⁹.

Menciono esto porque esta lógica se ve desde el cine antropológico temprano con el propio Flaherty que declaró que no le interesaba mostrar la decadencia de estos pueblos como consecuencia de la dominación blanca, sino su Originalidad y Majestuosidad, o sea mostrar su exotismo y personalidad antes que desaparecieran. Nunca se trató de ayudar a estas sociedades ni cuestionar el sistema que las destruye sino de filmarlas como quien reza el reposo ante su desaparición ¹⁰.

⁹ <<: la antropología consiste en saldar viejas cuentas entre hombres blancos. la ciencia es la verdad, y lo que la antropología busca ante todo mediante su noble defensa de la causa indígena (¿la causa de quién?, se preguntarán) es su propia elevación al rango de ciencia. hombres altamente comprometidos con su comunidad académica continúan sosteniendo que «la antropología no es la hija bastarda del colonialismo, sino la legítima descendencia de la Ilustración. La antropología como ciencia humana es hoy en día el fundamento de todo discurso pronunciado por encima de la cabeza del nativo. Es, como observó un africano, "el diario del hombre blanco en misión; el hombre blanco comisionado por la soberanía histórica del pensamiento europeo y su peculiar visión del hombre".>> (Trinh T. Minh-ha. (1989) Woman, native, other.P57)

¹⁰<<Flaherty declaró que no le interesaba la decadencia de esos pueblos como consecuencia de la dominación blanca. Su fin era mostrar la originalidad y majestuosidad de los mismos, "antes de que los blancos anularan no solamente su personalidad, sino a los propios pueblos, ya en vías de desaparición"2 Su actitud ratifica tal condena, considerándola fatal, inevitable. No se trataba de ayudar a estas sociedades, sino de rezarle un responso. Vemos entonces que, al igual que la antropología, el cine antropológico es desde sus comienzos connivente con el colonialismo.>> (Adolfo Colombes. (1985).Cine, antropología y colonialismo.p.13)

La Mirada colonialista dentro del cine antropológico: voyeurismo

En cine clásico narrativo de Hitchcock, la mirada ocupa un lugar central en la construcción del placer visual. Por ejemplo en *Vértigo*, la intriga se articula alrededor del acto de mirar, una mirada que oscila entre el voyeurismo y la fascinación fetichista. El espectador ve lo mismo que el héroe masculino, se identifica con él y participa de su deseo de observar ¹¹ .

Este mecanismo se asocia con la escotofilia, el placer de tomar a otras personas como objetos sometidos a una mirada controladora y curiosa. En el cine de Hitchcock esto se traduce a una división estructural, el hombre posee la mirada, la mujer es poseída por ella. Esto se adjunta a la lógica del cine antropológico que no solo informa sobre otras culturas sino que erotiza visualmente la diferencia cultural. El cuerpo indígena o negro se convierte en superficie de contemplación, en objeto visual disponible para el consumo europeo. Así como en el cine clásico la mujer es construida como objeto del deseo masculino¹².

En el cine antropológico, el sujeto colonizado no sólo es filmado, también es desnudado simbólicamente. Su cultura, su piel, su vestimenta y sus gestos se convierten en un traje visual que lo codifica como “indígena”, “primitivo”, “salvaje”. Su identidad se transforma en escenografía cultural para el consumo europeo. Esta lógica visual se articula también en lo que distingue John Berger, entre “estar desnudo” y “ser un desnudo”. Estar desnudo es existir para uno mismo; ser un desnudo es existir para la mirada ajena, convertido en objeto¹³ .

¹¹ <<En Hitchcock, como contraste, el héroe masculino ve precisamente lo que el público ve. Sin embargo, en los films que voy a discutir aquí, será su fascinación por una imagen a través del erotismo escotofílico el tema de la película. Más aún, en estos casos el héroe retrata las contradicciones y las tensiones experimentadas por el espectador. En *Vértigo* en particular, pero también en *Marnie* y *Rear Window*, la mirada está en el centro de la intriga, oscilando entre el voyeurismo y la fascinación fetichista. Con un nuevo giro, con una ulterior manipulación del normal proceso de la visión que sirve, en último término, para ponerlo al descubierto, Hitchcock utiliza el proceso de identificación normalmente asociado con la corrección ideológica y con el reconocimiento de la moralidad establecida para mostrar su lado perverso. Hitchcock nunca ha ocultado su interés en el voyeurismo, cinematográfico y no cinematográfico.>> (Laura Mulvey: (???). *Placer Visual y cine narrativo*. p.7)

¹² <<En este punto asoció escotofilia con el tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa. >> (Laura Mulvey: (???). *Placer Visual y cine narrativo*. p.2)

¹³ <<Estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros y sin embargo, no reconocerse a uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en " un desnudo" es preciso que se lo vea como un objeto . (Y verlo como objeto estimula hacer uso de él como un objeto.) La desnudez se revela a sí misma el desnudo se exhibe Estar desnudo es estar sin disfraces. exhibirse desnudo es convertirse en un disfraz la superficie de la piel y el cabello del propio cuerpo.>> (John Berger. (1972). *Modos de ver*. p.54)

La colonialidad del poder en el documental antropológico

El colonialismo suele percibirse como un fenómeno histórico concluido, ligado a la ocupación territorial directa de los siglos pasados. Sin embargo, la dominación colonial no desaparece con las independencias formales, sino que se transforma y persisten bajo nuevas formas y nombres como “la modernidad”¹⁴.

La modernidad europea no puede comprenderse sin su reverso estructural: un sistema global de jerarquías que organiza quién puede producir conocimiento, quién puede representar y quién debe ser representado. Mignolo desarrolla esta idea a partir del pensamiento de Anibal Quijano, quien formula quien formula el concepto de colonialidad del poder como una matriz que organiza la vida social incluso después del fin del colonialismo político. Quijano identifica cinco ámbitos fundamentales mediante los cuales se reproduce el poder en el largo plazo¹⁵. el trabajo, el sexo, la subjetividad, la autoridad colectiva y la naturaleza.¹⁶

Puede observarse que el documental antropológico reproduce la matriz colonial de dominación. El antropólogo al grabar extrae valor simbólico del trabajo indígena al convertir rituales, prácticas agrícolas, pesca o danzas en material para el consumo cultural occidental. Al mismo tiempo, los cuerpos indígenas son filmados como sensuales, presentando la desnudez como rasgo cultural y transformando el cuerpo en objeto etnográfico. El control de la subjetividad, en esta el colonizado es reducido a presencia muda: no narra, no interpreta ni teoriza su propia experiencia, mientras el antropólogo traduce, explica y otorga sentido. La naturaleza, el indígena pues es fusionado con su paisaje, despojado de su contexto histórico y político para ser fusionado con la selva, el desierto, el río. Se culmina con la autoridad colectiva pues es el investigador quien controla la cámara, el montaje, la circulación de las imágenes, mientras los pueblos filmados no deciden el relato ni poseen su propia representación.

De este modo, el cine antropológico no sólo muestra culturas, sino que organiza visualmente una jerarquía colonial del ver y del saber, en la que el antropólogo actúa no como observador neutral, sino como agente activo de la colonialidad.

¹⁴ <<La tesis básica es la siguiente: la «modernidad» es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad.>> (Walter D. Mignolo.(2009). *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. p.39)

¹⁵ <<Me llamó la atención el último capítulo. Se titulaba «Colonialidad y modernidad/racionalidad»2 y lo firmaba Anibal Quijano, un autor de quien había oído hablar pero que no conocía. Compré el libro y encontré otra cafetería próxima>> (Walter D. Mignolo.(2009). *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. p.39)

¹⁶ <<para aníbal quijano toda forma de existencia social que se reproduce en el largo plazo implica cinco ámbitos básicos de existencia sin los cuales no sería posible el poder el primer ámbito es el del trabajo el segundo el sexo el tercer ámbito es el de la subjetividad que se basa en los sentimientos de la persona también incluye la intersubjetividad que es el proceso recíproco por el que se comparte la conciencia y conocimiento de una persona a otra luego el cuarto ámbito es la autoridad colectiva o pública y finalmente el quinto ámbito es la naturaleza que implica las relaciones con los demás las formas de vida y los recursos>> (Miriam Cervantes. (2021, 22 enero). *La teoría de la colonialidad de Anibal Quijano* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jbL9q4BW4Q> min 2:30).

CUESTIÓN DE LO REAL

Mencionar que el cine documental, y en particular el antropológico, se presentó como una práctica destinada a reproducir la realidad tal como es. Al igual que la pintura de paisaje en la modernidad, el documental aspiraba a situarse ante la naturaleza y captar el mundo visible con una supuesta fidelidad inmediata, como si la cámara funcionase como un ojo que no interpretara nada, solo registrara. Una mirada inocente pues es la creencia de que es posible reproducir la naturaleza tal como se presenta a nuestra percepción, como si la imagen pudiera desprenderse de toda mediación cultural, histórica o ideológica ¹⁷.

El cine antropológico tradicional heredó plenamente el imaginario de que filmar territorios colonizados y comunidades no europeas, era una forma de mostrar como son realmente esos mundos. Pero lo que produce no es lo real en sí, sino una versión organizada y legible para que el espectador occidental viera una realidad encuadrada, montada y narrada desde una mirada colonial o desde un outsider.

Sin embargo, pensar en representación del paisaje o lo real no constituye un discurso único ni una categoría estable. Representar un territorio nunca es un gesto neutro sino que implica apropiación simbólica, jerarquización y producción de sentido desde posiciones concretas de poder ¹⁸.

Pensar en la representación de lo real exige abandonar la ilusión de transparencia e incorporar la discrepancia, la contradicción y el conflicto ¹⁹.

¹⁷<<Pintar ante la naturaleza y en la naturaleza, reproducirla tal y como se presenta a nuestra percepción, tal y como los ojos la ven: ésta es la base de algunas de las construcciones más relevantes de la modernidad como la autenticidad y la mirada inocente. Un artista como Honoré Daumier, el gran dibujante y caricaturista, amigo de los mejores paisajistas de su época, señalaba el conflicto subyacente en la (presuntamente) irreductible sinceridad del artista al reproducir la naturaleza. (Isabel Valverde. (???)) Los encantos del paisaje y el malestar de la representación. El paisaje y sus expresiones contemporáneas. p.133)

¹⁸<<Es, entre otras cosas, el carácter polisémico lo que impide confinar al paisaje en los límites de una única disciplina. No hay un discurso único que abarque y explique por sí solo la complejidad del paisaje. Importa destacar, de buen principio, que “paisaje” no es únicamente un objeto de apropiación, transformación o intervención, sino, a la vez, un concepto necesariamente sometido a la discusión teórica –es una categoría técnica pero también estética, filosófica, ideológica y política>> (Isabel Valverde. (???)) Los encantos del paisaje y el malestar de la representación. El paisaje y sus expresiones contemporáneas. p.130)

¹⁹<<Pensar el paisaje a principios del siglo XXI necesariamente debe admitir una pluralidad de dimensiones conceptuales y prácticas, y para ello debe integrar la discrepancia e incluso la contradicción. La problematización, es decir, la tematización crítica del paisaje que supone la reflexión llevada a cabo por geógrafos (sobre todo culturales), filósofos, historiadores y artistas apunta a uno de los debates intelectuales de mayor densidad (y pasión) teórica de las últimas décadas.>> (Isabel Valverde. (???)) Los encantos del paisaje y el malestar de la representación. El paisaje y sus expresiones contemporáneas. p.131)

Esta crisis de la objetividad hizo que se manifestara en los años 60 el *cinéma vérité*.

Jean Rouch y el cine de lo real buscaron acercarse a la experiencia vivida, a la espontaneidad y a la presencia directa de los sujetos filmados, cuestionando el documental expositivo clásico. Aunque como advierte Edgar Morin, este giro no elimina el problema. No se trata solo de mostrar lo real, sino de preguntarse qué es lo real y cómo se construye. Existen, así, dos formas de concebir el *cinéma vérité*: una que pretende aportar la verdad y otra que se plantea el problema de la verdad misma ²⁰.

JEAN ROUCH: ruptura formal y continuidad colonial

Jean Rouch, aunque este revolución el cine en el plano formal, creando o motivando el movimiento del *cinéma vérité*, aun así dejó un elemento dentro del cine antropológico que sería el colonialismo. Pues Rouch al igual que Flaherty rechazan la historia y solo se quedan con el drama, lo anecdótico, dejan el contexto de lado ²¹.

Rouch llega al cine en 1946 con una cámara de segunda mano y una profunda admiración por Robert Flaherty. Su entrada al cine no se produce desde una ruptura con el pasado, sino desde su continuidad. Desde el inicio, su práctica se inscribe dentro de la estructura colonial, un europeo filmando en territorios colonizados, con la legitimidad que le otorgan tanto la ciencia antropológica como el poder político imperial ²².

²⁰“El problema está en otra parte, como indica Edgar Morin en unas certeras palabras sobre el cine de lo real: «hay dos formas de concebir el cine de lo real. La primera es la de pretender dar a ver lo real. La segunda es la de plantearse el problema de lo real. De la misma forma hay dos maneras de concebir el *cinéma vérité*. La primera es la de pretender aportar la verdad. La segunda es la de plantearse el problema de la verdad». (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.52)”

²¹<<Quizás el llamado cine etnográfico se hubiera acabado, chapoteando en los pantanos de un racismo no del todo consciente y cegado por los resplandores de lo exótico, de no ser por la tan polémica como monumental figura de Jean Rouch, cuyas búsquedas y hallazgos en el terreno estrictamente cinematográfico han convencido más que sus planteos conceptuales, en los que siempre se vislumbra un gran ausente: el colonialismo. Es que Rouch, al igual que Flaherty, rechaza la historia. Sólo cree en el drama individual, en lo anecdótico, en el detalle aislado de su contexto y su duración.>> (Adolfo Colombres. (1985). Cine, antropología y colonialismo. p.16)

²²<<Rouch llegó al cine en 1946, con su admiración por Flaherty y una cámara de segunda mano. Era un amateur que deseaba convencer a sus amigos etnógrafos sobre la importancia de esta técnica de registro de la realidad bruta. Cuando ese año se fue a filmar a los sorko del Níger, era objetivamente un miembro de una sociedad colonialista (la francesa) lanzado a una aventura espiritual dentro de un territorio que la misma dominaba: el África Occidental Francesa.>> (Adolfo Colombres. (1985). Cine, antropología y colonialismo. p.16)

En Les Maîtres Fous, Rouch filma el ritual de los Hauka. La película convierte el ritual en Espectáculo, una escena extrema, perturbadora, teatral, pero despojada de su contexto colonial. El conflicto histórico queda desplazado por el asombro estético ²³.

Con Moi, un noir, Rouch introduce por primera vez un gesto decisivo, permitir que un sujeto colonizado hable sobre su visión del mundo. Esto sería un avance histórico dentro del cine etnográfico. Aunque la elección del portavoz es pobre pues se escoge a un joven nigeriano inmigrante, que estaba moldeado al estereotipo racial europeo y si Robinson servía como materia para la exposición pero hay que tener en cuenta el momento histórico de africa que exigía otra cosa más radical, pero más dieron un sujeto que confirmaba los estereotipos raciales del colonizador ²⁴.

En Crónicas de un verano, Rouch alcanza los puntos más alto del cine de verdad, camara ligera, sonido directo, conversación espontánea y cuando se detiene a filmar europeos se detiene a escuchar sus ideas, conflictos, reflexiones políticas y existencias pero cuando filma a un negro solo se dedica a mostrarle haciendo cosas divertidas²⁵.

²³<<Les Maîtres Fous (1953), film que disgustó a los revolucionarios por la imagen de primitivismo que arrojaba, pero interesó vivamente, desde una pura estética teatral, a Jean Genet y Peter Brook. Sin duda el rito de los Hauka tiene mucho de fascinante, pero no resiste un análisis desde la dialéctica de la situación colonial y las grandes necesidades de África en lo que respecta a su imaginario.>> (Adolfo Colombres. (1985).Cine, antropología y colonialismo. p.18)

²⁴<<Moi, un noir (1957), filmado en Treichville, barrio popular de Abidián, Costa de Marfil, significa un paso histórico dentro del cine etnográfico, pues por vez primera se da la palabra al colonizado para que exprese su visión del mundo. Pero ¿a quién designó portavoz de la conciencia africana? ¿A un militante de la causa de la independencia, que ya se avecinaba? ¿A un artista, un pensador, un científico negro? ¿A un obrero consciente de la explotación de su pueblo? ¿O a uno de esos grandes conocedores de los ricos veneros de la tradición oral y demás valores de la cultura africana? ¿O siquiera a un disconforme con la situación colonial? No, a un joven nigeriano que venía del África Occidental Inglesa, un inmigrante simpático y lleno de divertidas ocurrencias que conoció por azar, un lumpen que se ganaba el sustento en actividades ocasionales, y que demostraba los fines de semana ser un excelente bailarín, como todo buen negro, según el estereotipo blanco. Claro que Robinson, el nigeriano, es un ser humano como todos y por lo tanto materia del arte, pero es preciso convenir que el momento histórico de África exigía otra cosa. Había temas más profundos que tratar, dimensiones más ricas de la realidad que mostrar para valorizar la causa de esos pueblos ante la mirada de Occidente. El film, en cambio, terminaba confirmando los estereotipos racistas del colonizador, eso de que los africanos son a veces simpáticos y por lo común sensuales y excelentes bailarines, pero de poca cabeza, llenos de fantasías estériles, irresponsables e incapaces de tomarse las cosas en serio.>> (Adolfo Colombres. (1985).Cine, antropología y colonialismo. p.17)

²⁵<<Chronique d'un été (1960), que cuando filma a los europeos la cámara se detiene a oírlos opinar sobre muchos temas complejos, centran- do su interés en lo que piensan, pero que cuando enfoca al negro es para limitarse a ese componente esencial del cine que es la acción. De aquí podría deducirse que la función del europeo es pensar, y la del negro hacer cosas divertidas o impresionantes. La cámara no espera de él una crítica, una opinión sobre su realidad, y menos una denuncia abierta. La pequeña historia lo absorbe todo, sin abrir rendijas a la historia profunda de África.>>(Adolfo Colombres. (1985).Cine, antropología y colonialismo. p.18)

En los filmes de Rouch siempre se queda fuera de campo la historia profunda de África. Rouch se ampara constantemente en el discurso antropológico. Confía en que la metodología científica basta para garantizar legitimidad ética y epistemológica. Sin embargo, esta antropología es estructuralmente colonial pues convierte al colonizado en mero objeto de estudio y al outsider en el único capaz de decir la realidad ²⁶.

Aunque cabe mencionar que esto no invalida las obras de Rouch pues fueron una gran influencia para muchos documentalistas futuros que sí supieron tratar mejor estos temas (como trint t minha que viene a continuación) pero es que si le faltó huevos a sus películas pues tras volver a África, tras haber grabado “Crónicas de un verano”, Rouch no toma su experiencia con el dialogo de lo real para trasladarlo al contexto colonial. Prefiere no confrontar directamente al poder imperial del que forma parte ²⁷.

²⁶<<Rouch se respalda en lo antropológico como si la mera aplicación de ciertos lentes y métodos "científicos" pudiera bastar para tranquilizar la conciencia y asegurar resultados dignos. Su concepto de la antropología no difiere mucho del de sus colegas que asesoraban a la administración colonial: Tanto una como otra se presentan como un epifenómeno del colonialismo, porque convierten al colonizado en mero objeto de estudio o acción transformadora, y al observador externo en el único capaz de inteligir la realidad. Durante esos años felices y prolíferos Rouch no intuyó las enormes posibilidades que abre la autopercepción consciente, o prefirió no explorar ese camino para no malquistarse con el poder colonial. Sólo mucho tiempo después llegará a hablar de un "cine-diálogo" permanente, que concibe como la más interesante perspectiva del cine antropológico. El conocimiento, declara, no debe ser más un secreto robado a los "salvajes" para terminar devorado en los templos occidentales del saber. Tal cine resultará de una búsqueda sin fin, donde etnógrafos y etnografiados se comprometan a marchar juntos en el camino de lo que alguien llamó "antropología compartida"s. Esta conciencia de que el oprimido no puede quedar reducido a la condición de objeto de conocimiento, sino que debe constituirse en parte activa de la búsqueda de dicho conocimiento, es realmente la única forma de destruir la relación colonial. Por esta vía será a la vez dador y receptor, objeto y sujeto, rompiendo la base dual y jerárquica propia de todo colonialismo. Al ceder sus armas, la antropología se descoloniza y desmisticifica, y diría que también se autodestruye en cuanto ciencia del otro, pues la reflexión sobre sí pasa a ocupar el sitio más destacado.>> (Adolfo Colombres. (1985).Cine, antropología y colonialismo. p.21)

²⁷<<Toda esta crítica a la obra de Rouch se propone extraer de la misma una enseñanza útil y no invalidar su carácter monumental. La endeblez de su conciencia política y las profundas grietas en su rigor antropológico (que lo tuvo debilitar pero no niegan sus logros formales en el terreno documental. (...)

Le faltó valentía en su diálogo con la realidad, o total consecuencia con sus postulados, (...)

En Chronique d'un été prueba, quizás sin percatarse, la observación conjunta como alternativa a la cámara participante, el diálogo real frente a los artilugios del soliloquio del cineasta-demiurgo, que somete a los grupos a una idea preconcebida del film, pero al regresar al África engaveta esta experiencia para restaurar la odiosa dualidad etnógrafo-etnografiado, perdiendo la oportunidad de abrir un diálogo profundo y sincero entre la civilización francesa y esas naciones sólo parcialmente liberadas del dominio colonial, pues quedaban ahora bajo una dependencia neocolonial.>> (Adolfo Colombres. (1985).Cine, antropología y colonialismo. p.22)

Trinh T. Minh-ha: el surgimiento de un cine en contrapunto

En las décadas posteriores a la consolidación del cine clásico, el sistema cinematográfico comienza a transformarse profundamente. El cine deja de ser una industria que se basa exclusivamente en grandes inversiones de capital como el Hollywood de los años 30,40 y 50 que contemplaron adorno y horkheimer para su libro “Dialéctica de la Ilustración” Ahora el cine pasa a coexistir con nuevas formas de producir más ligeras y accesibles que dio resultado un cine alternativo, no sólo en términos económicos sino políticos y estéticos. Así en este espacio de contrapunto surge la obras de Trinh T. Minh-ha ²⁸.

Su cine se centra en hablar CERCA de temas como feminismo, la mirada hegemónica sobre la diferencia cultural, el problema de la verdad en el cine documental y antropológico, etc ²⁹.

Ella misma concibe su práctica como una reflexión sobre su propio lugar como cineasta. Con ello rompe con la figura clásica del director etnográfico como observador neutral. Para Trinh, el cineasta no es testigo externo, sino sujeto implicado, consciente de quela camara modifica el comportamiento de quienes saben que esta ahi presente ³⁰ .

²⁸<< El cine ha cambiado en las últimas décadas. Ya no es el sistema monolítico basado en grandes inversiones de capital tal y como lo ejemplifica inmejorablemente el Hollywood de los años 30,40 Y 50. Los adelantos tecnológicos (16 mm., etc) han cambiado las condiciones económicas de la producción cinematográfica, que ahora puede ser artesanal o capitalista. Y así ha sido posible el desarrollo de un cine alternativo. Por muy autoconsciente e irónico que Hollywood haya conseguido ser con respecto a sí mismo, siempre ha restringido esta autoconciencia a una mise-en scene formal que reflejaba el concepto ideológico dominante del cine. El cine alternativo proporciona espacio para el nacimiento de un cine que sea radical tanto en un sentido político como estético y que desafíe las asunciones básicas del cine mayoritario. No se trata de rechazar en términos morales este último, sino iluminar las formas en las que sus preocupaciones formales reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo produjo, y, además, subrayar que el cine alternativo debe empezar específicamente reaccionando contra estas obsesiones y asunciones. Un cine de vanguardia política y estética es posible ahora, pero solo puede existir como contrapunto.>>(Laura Mulvey: (???). Placer Visual y cine narrativo. p.2)

²⁹ <<Su cine se centra en hablar “cerca” de temas tan variados como: el feminismo, la mirada hegemónica sobre la diferencia y la desigualdad sociocultural, el problema de la verdad en las ciencias antropológicas y el cine documental, la cuestión de la identidad, las hibridaciones y los desencuentros interculturales, así como la libre experimentación artística en torno al medio cinematográfico. (ZIRIÓN, 2018)>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.4)

Es interesante pues interroga la validez de la imagen y subvierte el lenguaje audiovisual, explorando sus límites, buscando nunca formas de narrar diferentes al discurso científico antropológico ³¹.

Ella así utiliza su propia voz como elemento narrativo, no imponiendo un sentido expositivo como documentales etnográficos sino introduciendo fisuras, dudas y comentarios críticos. Así la voz no explica nada si no que problematiza, un contrapunto al espectáculo que da todo en la boquita y masticado, por ello mucha gente al ver películas de Trinh se incomoda, no resulta cómodo como el cine de la industria cultural³².

Así los documentales de Trinh entran en la modalidad reflexiva de Nichols. Por su formulación de preguntas como puede ser el cuestionamiento de la verdad. Desmonta la idea central del documental clásico manifestando que la verdad no es un significado cerrado en lo que se dice o lo que se muestra en el documental ³³.

³⁰ <<Su mirada sobre estos temas, tal y como ella misma afirma, “son maneras de pensar sobre mis propios posicionamientos y sobre las herramientas creativas y estéticas” (Ana AMADO; Mónica SZURMUK3, 2017, p. 135), eliminando la objetividad que se le suponía al director de cine etnográfico, pues deja de ser testigo para ser un sujeto activo en la historia, interpretando, además, la realidad, ya que “que “la simple presencia de una cámara modifica el comportamiento de quienes saben que esta se halla ahí presente” (Laurent JULLIER, 2006, p. 101). Por tanto, la mirada de Trinh T. Minh-ha es una contemplación implicada que opina sobre el hecho retratado y busca una reacción en el espectador. Su cine se correspondería a la modalidad reflexiva descrita por Nichols (1997), en la que el director no retrata el mundo histórico, sino que se cuestiona cómo se habla acerca de este mundo histórico.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.4)

³¹<<utiliza sus documentales para cuestionarse la validez de la imagen y para “jugar” con el lenguaje audiovisual buscando en él nuevos límites, nuevos usos de lo convencional, para poder dotar de un nuevo significado al relato audiovisual, ya que “al significado aparentemente completo y concluso del discurso científico, Trinh contrapone signos despojados de significado, o, mejor dicho; de significado oscilante, resbaladizo”>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.6)

³² <<Trinh T. Minh-ha utiliza, además, su propia voz como hilo narrativo a modo de meta-comentarios, como el que realiza en el inicio, cuando introduce el tema de estudio, o el que hace cuando se muestran los pechos de la mujer senegalesa, por ejemplo. El hecho de utilizar su propia voz en el documental, algo habitual en los últimos años en las narrativas subjetivistas (PIE-DRAS, 2012, p. 39), hace que este pueda ser encuadrado en la modalidad reflexiva realizada por Nichols9 (1997). Sus preguntas y reflexiones en torno al tema tratado logran que se incluya la crítica, pero no solo la de la autora, sino que busca, a través de la formulación de preguntas y respuestas, la reacción del espectador, el cuestionamiento de este sobre la realidad, o la aparente realidad, sobre el tema en el que la directora ha centrado su atención, buscando también esa mirada reflexiva en el espectador midiendo el impacto en la audiencia.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.7)

³³<<Sobre este aspecto, el cuestionamiento de la veracidad de los documentales que se produce de forma generaliza en el mundo académico y también entre los autores de documentales, Trinh T. Minh-ha (2007, p. 223) indica que “la verdad, aunque “se pille al vuelo”, no se manifiesta en nombres ni en imágenes (fílmicas), y no deberíamos dar por sentado que el significado queda cerrado con lo que se dice o se muestra”.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.8)

Y si el documental durante mucho tiempo se ligó con una representación directa de la realidad, erróneamente. Ahora los nuevos documentalistas como Trinh cuestionan esto señalando que el cine no puede ocultar ni excluir aquello que se considera NO OBJETIVO porque comprende que la filmación combina realismo y artificio ³⁴.

No tiene sentido preguntarse si lo que vemos es verdadero o una construcción ni de suponer que los testimonios son más auténticos por aparecer en un documental que en una película de ficción. La cuestión central no es el formato, sino ser conscientes de que la imagen nunca es realidad en sí, sino una construcción. Por ello, no tendría sentido medir el grado de verdad de lo mostrado según si pertenece al cine documental o al cine de ficción ³⁵.

Feminismo y etnografía crítica

El cine de Trinh ha sido fundamental para la reconfiguración del cine etnográfico desde una perspectiva feminista. En “Reassemblage” (1982) pone en crítica muchas de sus críticas al cine etnográfico clásico como cuando inició menciona “Apenas veinte años fueron suficientes para que dos millones se definan así mismo como subdesarrollados” pensamiento nacido del poscolonialismo africano que se dio entre 50-70, 20 años en el que los países africanos como Senegal fueron independizados y tipo con la independencia también se da la mano el pensamiento colonial de primer mundo y tercer mundo, , se introducen categorías como subdesarrollados y es que la cosa es que trint dice que "se definan a sí mismos" no es que lo defina otro, ellos lo internalizan pero Trinth nunca habla de esto solo lo menciona, no habla sobre el problema sino habla cerca del problema. Sin embargo, el tema es la representación del cuerpo femenino, la directora cuestiona el uso reiterado de la desnudez de mujeres africanas y que es un recurso visual que se usa insistentemente (cualquiera tiene en mente haber visto un documental antropológico y ver una negra desnuda) y convirtiéndola en objeto de observación ³⁶.

En “Reassemblage” Trinh evidencia como el cine etnográfico legitima el consumo visual del cuerpo negro femenino bajo el pretexto del conocimiento científico o cultural cuando se cita: “Un hombre asiste a una representación de diapositivas sobre África voltea hacia su esposa y le dice "he visto pornografía hoy". En parte así rompe con el pacto voyeurista del cine etnográfico tradicional y devuelve al espectador la conciencia de su propia posición, cosas que con Hitchcock por ejemplo no pasa ³⁷.

Trinh rechaza ser reducida a una etiqueta como “cineasta feminista” pero no es que rechaze el feminismo sino que Trinh sostiene una práctica crítica constante frente a las formas de opresión social y cultural que atraviesan la representación y el poder ³⁸.

³⁴<<Si tradicionalmente se ligaba documental con realidad, los nuevos documentalistas cuestionarán esta analogía e indicarán que “no funciona para ocultar o excluir lo que se normaliza como “no objetivo”, porque comprende la dependencia mutua de realismo y “artificiosidad” en el proceso de filmación.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.7)

³⁵<<Así, volviendo a la idea originaria con la que Minh-ha realiza su documental –conocer Senegal- quizás se deba cuestionar qué realidad de Senegal nos ha mostrado la directora vietnamita: si es realidad o una restitución de esta. Si el Senegal y, por extensión, sus gentes, mostrados son menos reales si son recreados o si lo que los lugareños nos cuentan es más real por estar recogido en un documental o si tal vez fuera menos real en una película de ficción, o quizá no. Quizás no se deba prestar tanta atención al medio como a lo mostrado, es decir, no debería cuestionarse si lo representado en imagen es más o menos real si se trata de cine documental o de cine ficcional.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.7)

³⁶<<En Reassemblage (1982) Trinh T. Minh-Ha ya se plantea todos estos temas y los aplica para, por ejemplo, cuestionar el uso que tradicionalmente ha hecho el cine etnográfico de los desnudos de las mujeres filmadas, donde se abusa de enseñar cuerpos desnudos, especialmente de mujeres. Tal y como indica Vega Solís,>><<más que la desnudez, es el espectáculo de cubrir y descubrir el cuerpo, el deseo del espectador occidental de comprobar cómo son desnudas, lo que tematiza el cuerpo de la mujer. Una actividad que si estuviera protagonizada por mujeres blancas sería inmediatamente tachada de pornográfica.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.5)

³⁷<<Trinh hace alusión a esto en un comentario que realiza a modo de voz en Reassemblage: “un hombre asistiendo a una presentación de diapositivas sobre África se dirige a su esposa y le dice con culpa en la voz: He visto pornografía esta noche”. El modo en que filma el cuerpo femenino está marcado por el uso de encuadres fragmentados, en el que no aparece nunca el cuerpo femenino entero. La cámara, además, no permanece estática. Ella se mueve por el encuadre para que en ningún momento la imagen esté fija, para que no haya una recreación en la mostración del cuerpo desnudo. La imagen está acompañada por sonido que “establece una serie de paralelismos con situaciones que no están ilustradas en la imagen,>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.6)

³⁸<<Sin embargo, a pesar de que la mujer es un tema central en sus documentales, Trinh T. Minh-ha ha indicado que a veces me molesta que me llamen cineasta feminista, según quién me lo llame y en qué contexto lo haga. (...) Por otra parte, las etiquetas circulan siempre en nuestro mundo y a veces son simplemente un modo de conocernos. Ser feminista significaría entonces sostener esas acciones, esa conciencia crítica respecto a la sociedad y sus opresiones. (Susana BLAS, 2006, p. 28-29)>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.2)

Podemos hacer un cierre conceptual de todo esto, pues “Nanook of the North” y Reassemblage” se llevan 70 años de diferencia. Periodo en el que se transformó el mundo y la manera en que el cine se aproxima a él. Los cambios no afectan únicamente a la tecnología cinematográfica sino a los modos de uso de la técnica y a las concepciones mismas de lo que significa representar la realidad.

Un ejemplo de la transformación es Rouch, cuya filmografía reconfigura el cine etnográfico desde los 50 hasta los 80, como una de las figuras centrales del cinema verité pero como se a formulado antes, Rouch dejo muy de lado durante toda su filmografía los colonialismos cuando estaba caliente la situación de áfrica al dejar de ser colonia europea durante esos anos y se transformaron en Estados Independientes. Y si Rouch problematiza la forma de la verdad pero Trinh va más alla donde Rouch no fue y problematiza el poder no solo hace visible el dispositivo sino que desmonta su autoridad, descoloniza la voz, rompe el espectáculo, desarma el deseo visual, cuestiona la ciencia antropologica y niega la verdad como propiedad.

³⁹<<En los sesenta años que separan Nanuk, el esquimal de Robert Flaherty y Reassemblage de Trinh T. Minh-ha, el mundo y el modo que un director tiene para aproximarse a él se ha transformado mucho. No solo ha cambiado la técnica, que ha evolucionado significativamente, sino también la forma en que se utiliza. Sirva de ejemplo la filmografía de Jean Rouch que, sin duda alguna, reconfigura el cine etnográfico desde los años 50 hasta los años 80. Rouch, uno de los máximos exponentes del cinéma verité, hace presente en su forma de hacer cine a dos de los grandes documentalistas, como son Dziga Vertov y Robert Flaherty. Del primero adopta la libertad de movimientos de la cámara y del segundo su metodología participativa para conseguir la verdad de la ficción que, como señala CANALS (2011, p. 76) “para Rouch la objetividad no se debe entender como una adecuación del filme a una supuesta verdad inherente al mundo, sino, sobre todo como una consecuencia de la reflexividad, es decir, de hecho de hacer manifestos los mecanismos utilizados durante el rodaje así como el carácter esencialmente interpretativo de toda la película etnográfica”. Los intereses de los documentalistas son otros, pues mostrar algo, documentar algo, ya no es solo el único objetivo de los directores sino que también importa cómo se muestra, cómo se codifica ese mensaje. El cine etnográfico ha cambiado mucho desde sus orígenes, a pesar de que conserva esa esencia que le hace único y particular: mostrar al mundo cómo viven sociedades diferentes a la nuestra.>> (María Marcos Ramos (???)) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). p.3)

CONCLUSION

En conclusión, el cine antropológico no puede entenderse como un simple registro neutral de OTRAS culturas, pues desde su origen se inserto en la lógica del espectáculo y la industria cultural, en parte “Nanook of the North” fue una ficción para entretener y exotizar a un pueblo en extinción. Asi bajo el discurso de la ciencia, el cine antropológico establece una jerarquía de ver y del saber donde el europeo ocupa el lugar de quien interpreta y da sentido, mientras el sujeto colonizado queda reducido a cuerpo, gesto y escena. Así, el placer visual no desaparece en el documental antropológico sino que remite a la “escoptofilia” y “narcisismo” vista en películas de hitchcock solo que esta se reinterpreta en el contexto antropológico, reforzando una superioridad simbólica que legitima el voyeurismo y la exotización, especialmente cuando el cuerpo negro femenino es presentado como culturalmente justificable en el cine antropológico.

Desde la colonialidad del poder, se evidencia que el cine antropológico reproduce una matriz que atraviesa trabajo, sexo, subjetividad, naturaleza y autoridad. Al extraer valor simbólico del trabajo del indígena, erotizando y objetualizando sus cuerpos, silenciando sus voces, olvidando su contexto para fusionarlos con el paisaje y concentrando el control en la cámara y el montaje.

Incluso cuando el documental moderno está en crisis y así el cinema verité cuestiona la verdad aun con las grietas abiertas de la representación, aun así exponentes como Jean Rouch no evidencian los problemas de colonialismo de su época.

El giro de esto aparece con Trinh T. Minh-ha, cuyo cine no solo problematiza la verdad sino la autoridad que la enuncia, hablando cerca de , introduciendo dudas, fracturando el discurso explicativo y devolviendo al espectador la conciencia de su propia posición. Así rompe el pacto cómodo del espectáculo y desarma la mirada colonial.

Por ello, el recorrido de Flaherty con el cine antropológico a Rouch con los problemas de la colonialidad y a Trinh como contrapunto muestra que la cuestión central no es si el documental “dice la verdad”, sino quién tiene derecho a mirar, a nombrar y a representar. El cine antropológico sólo comienza a descolonizarse cuando deja de hablar por encima del otro y se enfrenta, de forma explícita, a la violencia de su propia mirada.

BIBLIOGRAFIA

- Max Horkheimer y Theodor Adorno. (1944). Dialéctica de la Ilustración
- Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.
- Laura Mulvey: (???). Placer Visual y cine narrativo
- Agustina Funari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagues Silva.(???) Cine Antropológico: Propositiones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual
- Trinh T. Minh-ha. (1989) Woman, native, other.
- Adolfo Colombres. (1985).Cine, antropología y colonialismo
- John Berger. (1972). Modos de ver.
- Walter D. Mignolo.(2009). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad
- Miriam Cervantes. (2021, 22 enero). La teoría de la colonialidad de Aníbal Quijano [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=jibL9q4BW4Q>.
- Isabel Valverde. (???) Los encantos del paisaje y el malestar de la representación. El paisaje y sus expresiones contemporáneas
- María Marcos Ramos (???) La mirada femenina al cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982)