Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Biblioteca Nacional de Chile
Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 -1/13 pp.- ISSN 2452-5189

Experimentación en el cine etnográfico: una aproximación a la obra de Chick Strand

Antonia Leiva[1]

Resumen: Este artículo analiza la obra de Chick Strand desde el cruce entre antropología, cine etnográfico y cine experimental, con el propósito de explorar cómo su propuesta audiovisual cuestiona las formas tradicionales de representación antropológica. A partir de una revisión del desarrollo del cine etnográfico y las críticas de Strand hacia las prácticas de la disciplina, examino el cortometraje *Angel Blue Sweet Wings* (1966) como una expresión temprana de su búsqueda por desarrollar nuevas formas de aproximación a la experiencia humana. El análisis se centra en recursos como la cámara danzante, el montaje-afecto y el uso de la impresora óptica. Sostengo que estas estrategias desplazan el conocimiento antropológico desde una mirada distante hacia una experiencia sensorial, corporal y afectiva. De este modo, propongo comprender el cine de Strand como una práctica antropológica alternativa y colaborativa, que cuestiona las jerarquías coloniales de representación y amplía las posibilidades de la etnografía mediante la experimentación cinematográfica.

Palabras clave: Chick Strand, cine experimental, cine etnográfico, antropología visual.

Experimentation in ethnographic cinema: an approach to the work of Chick Strand

Abstract: This article analyzes Chick Strand's work at the intersection of anthropology, ethnographic cinema, and experimental film, with the aim of exploring how her audiovisual approach challenges traditional forms of anthropological representation. Based on a review of the development of ethnographic cinema and Strand's critiques of the discipline's practices, I examine the short film Angel Blue Sweet Wings (1966) as an early expression of her search for new ways of approaching human experience. The analysis focuses on techniques such as the dancing camera, affective montage, and the use of the optical printer. I argue that these strategies shift anthropological knowledge away from a distant gaze toward a sensory, embodied, and affective experience. In this way, I propose understanding Strand's cinema as an alternative and collaborative anthropological practice that challenges colonial hierarchies of representation and expands the possibilities of ethnography through cinematic experimentation.

Keywords: Chick Strand, experimental cinema, ethnographic cinema, visual anthropology.

[1] Estudiante de Antropología. Universidad Alberto Hurtado. ORCID ID: 0009-0002-4466-6587
Email: antonia.svl3@gmail.com

Recibido: 21/01/26 Aceptado: 13/08/26 http://doi.org/10.47725/RAV.034.03

Introducción

La obra de Chick Strand se sitúa en un cruce fértil entre antropología, cine experimental y cine etnográfico, desde el cual propone una mirada crítica a las formas tradicionales de representación. Su cine cuestiona las pretensiones de objetividad de la etnografía clásica y del documental, al apostar por un enfoque sensorial, afectivo y abierto a la interpretación. En este marco, analizo su cortometraje *Angel Blue Sweet Wings* (1966) como una obra que permite repensar el cine etnográfico y, más ampliamente, las formas de hacer antropología.

A partir de su formación inicial en Antropología y posterior especialización en Cine Etnográfico, Strand experimentó un profundo desencanto hacia las prácticas tradicionales de la etnografía. Para ella, este método solía carecer de sensibilidad y no lograba dar vida a las personas, presentándolas como sujetos distantes bajo un microscopio o animales en un zoológico, en lugar de seres humanos completos. Esta crítica se extendía a la falta de involucramiento de sus colegas, quienes, bajo el escudo de la objetividad científica, contribuían a que la disciplina se estancara en descripciones fragmentadas y abstractas. Frente a ello, examino cómo Strand explora vías alternativas de representación a través del cine etnográfico.

En este texto analizo cómo la experimentación de la cineasta funciona como una alternativa frente a la rigidez de la antropología tradicional, tomando como eje su cortometraje *Angel Blue Sweet Wings*, una de sus primeras obras audiovisuales. Mediante el uso de técnicas como la cámara danzante, el *collage*, la doble exposición y el montaje-afecto, considero que Strand construye una propuesta no solo estética, sino también política, la cual cuestiona las jerarquías impuestas por su disciplina. Desde esta perspectiva, propongo entender su cine como una construcción colaborativa, capaz de transmitir la esencia y singularidad del espíritu humano.

Para desarrollar este análisis, divido el texto en cuatro apartados. Primero entrego una definición de cine etnográfico y examino el contexto en que surge. Luego, posiciono el discurso de Strand y analizo su crítica a la antropología, así como su concepción del cine y la etnografía. Posteriormente, analizo el cortometraje *Angel Blue Sweet Wings* como un ejemplo de su experimentación y búsqueda de nuevas formas de representar la otredad. Por último, presento las conclusiones.

El cine etnográfico y la exploración humana

El mismo año que se estrena el primer documental de la historia —*Nanook of the North* (1922), realizado por Robert Joseph Flaherty—, Bronislaw Malinowski publica *Argonauts of the Western Pacific* (1922), libro clave en la disciplina antropológica, donde se da a conocer la observación participante como método. Flaherty y Malinowski viajan a lugares lejanos por un largo periodo de tiempo, evidenciando en sus obras tanto sus propósitos como las dimensiones colonialistas que habían detrás (Colombres, 1985). Considero que este carácter colonial, propio de la antropología, no puede separarse de los orígenes del cine etnográfico y, por ende, del cine documental.

En este sentido, Bill Nichols (1997) plantea que el documental no posee un territorio fijo. A partir de esta premisa, propone tres definiciones que ayudan a identificar los aspectos que lo componen. En primer lugar, aborda el documental desde la perspectiva del realizador, donde el estatus institucional adquiere un papel central, ya que quienes realizan documentales comparten el objetivo de representar el mundo histórico por sobre los mundos imaginados. En segundo lugar, desde el aspecto del texto, señala que el documental se sustenta en la argumentación y busca ser convincente, a diferencia de la ficción, que se construye en base a la trama y debe ser verosímil. Y, por último, el documental desde la perspectiva de los espectadores, quienes desarrollan capacidades de interpretación y comprensión que les permiten entender lo que ven. Este proceso activo se da mediante los apuntes que ofrece el texto, sobre los cuales los espectadores formulan hipótesis que pueden ser confirmadas o abandonadas a medida que avanza la película.

A pesar de los diversos debates que se mantienen hasta la actualidad, en este artículo consideraré el cine etnográfico como un derivado del cine documental "en cuanto arte de lo real, y no un mero intento de aplicar dicha técnica al registro de la investigación científica" (Colombres, 1985, p. 16). Marc Henri Piault (2002) señala que, en un comienzo, el cine y la etnografía fueron pensados como hermanos gemelos, que compartían "una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación y, quizá, de absorción y de asimilación del mundo y de sus historias" (p. 19). A través del tiempo, los relatos creados por distintas disciplinas e incluso pintores o fotógrafos buscaban retratar la linealidad de los hechos, la causa y efecto. Se perdían los gestos, los movimientos, los silencios. No obstante, las imágenes fílmicas surgieron como una respuesta a esto, permitiendo observar elementos que solo eran perceptibles mediante una película. El autor señala que estas imágenes en movimiento "renuevan el trabajo de la antropología y de la historia" (p. 40), logrando que la labor audiovisual se transformara en una manera de explorar las relaciones humanas.

Jean Rouch (1985), antropólogo francés fundamental para el desarrollo del cine etnográfico y pionero del *cinéma vérité*, establece una comparación entre el trabajo de un cineasta y el de un etnólogo, señalando que:

> Cuando el cineasta registra en la película los gestos o los hechos que le rodean se comporta como un etnólogo que registra en su cuadernillo de apuntes las observaciones; cuando a continuación los monta es como el etnólogo que redacta su informe; cuando los difunde hace como el etnólogo que entrega su libro para ser publicado y difundido... En todo ello aparecen unas técnicas muy similares, y en dichas técnicas ha encontrado realmente su camino el film etnográfico. (pp. 73-74)

Esta relación entre ambas prácticas ha despertado un amplio interés tanto entre quienes se dedican a la antropología y al cine, como en teóricos dedicados a reflexionar sobre las imágenes y sus potencialidades. Piault (2002) afirma que, desde sus inicios, antropólogos y cineastas buscaban captar lo mismo: sociedades aún no occidentalizadas, concebidas entonces como "puras". Esta idea de "primitivo" le permitía al hombre blanco observarse a sí mismo a través de una sociedad considerada "exótica", en una suerte de rememoración prehistórica. El autor sostiene que "tanto el cine como la antropología, a causa de su espíritu de recopilación, de identificación y sin duda de apropiación, característico del desarrollo europeo, contribuyeron juntos a la tentativa de asimilar cualquier historia a la historia de Occidente" (p. 25). Desde este objetivo común, propongo pensar ambas prácticas como formas de búsqueda e identificación de lo humano, de las diversas condiciones que lo configuran y de las maneras en que comprenden el mundo.

Llegada la década de 1950, los procesos tecnológicos de la posguerra permitieron que el cine etnográfico se institucionalizara como una disciplina (De Brigard, 1995). Las prácticas cinematográficas comenzaron a despertar interés en la comunidad científica, así como las cuestiones antropológicas en los espectadores. A pesar de nacer con un afán colonialista, son los grandes cambios y transformaciones sociales los que permitieron que se estableciera como un campo disciplinar, sirviendo como una herramienta para registrar culturas que, desde la perspectiva de esa época, amenazaban con "desaparecer".

La experimentación como una respuesta a la objetividad

Formada inicialmente en Antropología en la Universidad de California en Berkeley y posteriormente en Cine Etnográfico en UCLA, Mildred "Chick" Strand (1931-2009) fue una figura clave del cine experimental estadounidense. A comienzos de la década de 1960, junto con Bruce Baille,

Larry Jordan y Ernest Callenbach, fundan *Canyon Cinema*[2], una distribuidora y plataforma de exhibición dedicada al cine experimental, vigente hasta la actualidad. Su trayectoria estuvo atravesada por la tensión entre su interés por conocer otras culturas y el avance de los procesos de aculturación, así como por el desencanto que le provocaron las formas tradicionales de hacer etnografía, catalogándolas de poco sensibles a la experiencia humana (Strand, 1978). En este sentido, interpreto su distanciamiento de las prácticas antropológicas convencionales como un punto de partida para comprender su incursión en el cine, el cual se transforma en una vía alternativa para aproximarse al mundo, especialmente mediante la experimentación.

En sus propias palabras:

> Amaba la antropología. Amaba leer sobre las culturas y las distintas formas de estudiarla, y la posibilidad de hacer algo significativo más allá del estudio, más allá de la documentación. Sobre todo, estaba fascinada con la oportunidad de conocer a estas personas en sus propios términos, conocerlos como seres humanos. Pero las etnografías fueron muy decepcionantes. Era poco común que se les diera vida a las personas de la cultura porque no se las presentaba como alcanzables o accesibles. Pensé que quizás en la escuela de posgrado, de alguna manera, se me entregaría la llave dorada para desbloquear la puerta de sus vidas y sentimientos, y así poder entender su cultura en profundidad. (...) No se me entregó esa llave, y luego de un año en la escuela de posgrado, me desencanté porque los antropólogos no le prestaban mucha atención al corazón y alma de la cultura que se manifestaba en las propias personas (Strand, 1978, p. 46).

Estas reflexiones sobre la etnografía y el carácter hegemónico y colonial de la antropología de esos años (mediados de 1950) entregan antecedentes importantes para comprender su posterior giro hacia el cine. Strand también dirige su crítica hacia sus propios colegas: "Los antropólogos creían que habían encontrado sus técnicas y metodologías, se encerraron en sí mismos y se autodenominaron científicos. Seguros y protegidos en sus puestos académicos, permitieron que el campo [de la antropología] se estancara y se secara" (Strand, 1978, p. 46). Argumenta que el método de los antropólogos consistía en entrar y salir rápidamente de terreno, para volver a organizar la información recopilada y publicarla. Desde su perspectiva, este proceso dejaba de lado la emoción y el inconformismo que habían impulsado importantes descubrimientos en el pasado.

Esta decepción con la disciplina también se extendió al cine etnográfico, tal como ella menciona:

> Quería hacer películas experimentales. En orden de aprender nuevas técnicas, entré a UCLA (...). Cuando supe que la universidad estaba ofreciendo un programa de cine etnográfico, me inscribí en las clases y empecé a ver películas etnográficas. Me senté en la oscuridad retorciéndome de rabia y frustración. Con muy pocas excepciones, estas películas mostraban la misma falta de involucramiento y sensibilidad que las etnografías, como animales en un zoológico, como cultivos preparados para ser observados bajo un microscopio, con un escudo invisible puesto entre ellos y la vista del antropólogo. Las películas están hechas con una fría indiferencia hacia las personas vivas, que respiran. Son fragmentadas y abstractas, porque rara vez muestran a la persona completa, al individuo relacionándose con su sociedad. Presentan a las personas como masas, incomprensibles como individuos y sin profundidad, como marionetas en una obra de teatro de sombras javanesa. Muestran a las personas participando en la cultura, usualmente en súper eventos, como uno de muchos clones (Strand, 1978, p. 47).

A partir de sus reflexiones y críticas, considero que, para Strand, resultaban problemáticos tanto los temas abordados por la antropología como sus métodos y formas de aproximación a las

[2] Para ver la historia completa sobre Canyon Cinema sugiero revisar MacDonald, S. (2008). *Canyon Cinema. The Life and Times of an Independent Film Distributor. University of California Press.*

personas que buscaban estudiar. De esta manera, cobra sentido que en su obra desarrolle una aproximación antropológica cercana y consciente con las personas que retrata. Un cine que no pretende entregar toda la información al espectador de forma explícita y evidente, tal como lo hace una etnografía clásica, caracterizada por su visión positivista. En este sentido, sus planteamientos dialogan con Ingold, al señalar que "observar no es objetivizar; es prestar atención a las personas y a las cosas, aprender de ellas y seguirlas tanto por principio como en la práctica" (2017, pp. 149-150). Para Strand (1978), el rol del antropólogo se encuentra en darle vida a la cultura, más allá de solo resumirla. Esta concepción se aprecia a través de toda su producción cinematográfica, donde su mirada va guiando cada obra, cada imagen filmada y cada montaje que realiza.

La realizadora también cuestiona el modo en que los antropólogos han empleado el cine, señalando que lo han utilizado con los mismos propósitos y bajo las mismas lógicas que las etnografías escritas. Desde su punto de vista, el campo de estudio se ha limitado a darle relevancia a patrones de comportamiento colectivos, creando una especie de personalidad generalizada que termina extrapolándose a todos los individuos de una sociedad, en vez de ampliarse y enriquecerse con las diversas experiencias humanas individuales. Afirma que solo podemos saber lo que el antropólogo decide contar, generalmente mediante la voz de un narrador distante y desinteresado, donde no se incorporan las palabras de quienes son representados (Strand, 1978). Interpreto esta falta de involucramiento, tanto del investigador como de quienes aparecen en pantalla, como uno de los principales motivos que impulsan a Strand a explorar nuevas formas de creación mediante técnicas experimentales, sin abandonar su mirada antropológica.

Esta exploración también se encuentra vinculada con la importancia que tiene para ella el rol de la mujer. Al respecto, la cineasta menciona que la mayoría de los antropólogos eran hombres y acostumbraban a realizar películas sobre hombres, dejando a la mujer en un papel secundario. Para la realizadora, no es solo que los hombres no consideraran hacer películas sobre mujeres; más aún, las concebían como menos relevantes. Asimismo, sostiene que el trabajo de campo sobre mujeres era frecuentemente relegado a la esposa del antropólogo, quien también ocupaba una posición subordinada respecto del trabajo de su marido (Strand, 1974). Considero que esta preocupación hizo que las experiencias de las mujeres se convirtieran en un eje central de su filmografía.

Para comprender el desplazamiento en las formas de representación, es necesario situarlo dentro de las transformaciones que experimentó la antropología audiovisual durante el siglo XX. De Brigard (1995) sostiene que, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, las formas de representar a "los otros" se encontraban en constante transformación. Al respecto, señala:

> Un mismo filme puede ser utilizado en una gran variedad de formas, dependiendo de las convenciones que se adopten y del contexto en que se inscriba. Cuando una película representa la confrontación entre "nosotros" y "ellos" (europeos y nativos; científicos y profanos) es relativamente sencillo para el realizador y el espectador negociar las convenciones, pero después de la Segunda Guerra Mundial (e incluso antes), la cuestión sobre quiénes forman el "nosotros" y quiénes son "ellos" está sometida a un proceso constante de transformación (p. 56).

En este contexto, para Strand, resulta relevante tanto lo que se filma como la manera en que se filma. Si bien su trayectoria profesional comienza con un interés en culturas que estaban siendo absorbidas por sociedades modernas, la incomodidad que le provocaban las formas en que estas eran estudiadas la llevó a iniciar su formación cinematográfica. Más tarde, se dará cuenta que el cine etnográfico estaba permeado con concepciones etnocentristas y coloniales, al igual que la antropología. Desde mi perspectiva, tiene sentido que su búsqueda derive en el cine experimental, en un intento de alejarse de las contradicciones que le provocaba su propio campo de estudio.

En la misma década en que surgieron el cine documental y el cine etnográfico —la década de 1920—, el cine experimental comenzó a desarrollarse en Europa occidental, particularmente en Francia y Alemania. También denominado *avant-garde* o cine de vanguardia, este movimiento utilizó el medio cinematográfico como una herramienta para que los artistas de las bellas artes pudieran expandir su repertorio, y así atraer más público. Diversas obras audiovisuales que surgen en esos años (1920-1929) confrontan una de las hipótesis claves del cine convencional: la noción de que la personalidad singular y las relaciones sociales y políticas entre las personas podían ser comprendidas de manera racional. Estos cineastas buscaron romper con la complacencia producida por esta hipótesis, que, según MacDonald (1993), continúa siendo reafirmada por el cine de masas contemporáneo. Es por esto que, al ver estos filmes, los espectadores los consideran igual de inusuales que en la época en que fueron estrenados.

En la Unión Soviética, la revolución impulsó una cinematografía que se oponía al cine comercial de masas, particularmente por sus vínculos con la propaganda capitalista y los sistemas políticos que lo respaldaban. Gran parte de las películas de los cineastas soviéticos pioneros —tales como Eisenstein o Vertov— fusionaban lo político con recursos experimentales para criticar las condiciones sociales de la época y la necesidad de un sistema político más humano. Al igual que los primeros filmes *avant-garde*, las películas soviéticas no lograron visibilidad en el público de masas occidental, pero inspiraron a cineastas y espectadores, siendo una influencia formativa en muchos sectores de la cultura contemporánea. En Estados Unidos, durante la Gran Depresión (1929-1939), esto produjo una escuela de narrativa y documental experimental con inspiración soviética, que puede considerarse la primera corriente cinematográfica alternativa estadounidense. Al igual que con el cine etnográfico, la revolución tecnológica y de las comunicaciones de la posguerra fue la responsable del gran surgimiento del cine experimental en este país, debido al bajo costo de las cámaras analógicas de 16mm (MacDonald, 1993). Justamente en ese contexto es que Strand comienza a desarrollarse como cineasta, siendo parte de un movimiento de vanguardia que recién estaba comenzando a ganar notoriedad en América.

Angel Blue Sweet Wings: adentrándonos en el cine de Chick Strand

Angel Blue Sweet Wings (1966), uno de los primeros trabajos audiovisuales de la antropóloga, evidencia su búsqueda de un lenguaje cinematográfico que se alejara de los esquemas positivistas propios de la época, que habían dominado tanto la etnografía escrita como el cine etnográfico temprano. Definido como un poema fílmico experimental que celebra la vida y las visiones (Canyon Cinema, s.f.), el cortometraje yuxtapone una serie de imágenes —un hombre danzando con una tela al viento, animales, agua— mediante un montaje frenético sostenido por la voz de Aretha Franklin con su canción *Dr. Feelgood (Love Is A Serious Business)*. Fue filmado en 16mm, utilizando técnicas como la doble exposición, el uso de la impresora óptica y la cámara danzante. Los tonos azules y morados predominan hasta que un quiebre cromático introduce luces rojas y naranjas, dejando ver ese erotismo y sensualidad propios de su filmografía. En su circuito de distribución, este cortometraje fue parte de festivales como el *New York Film Festival, Arles, France Film Festival* y el *Canadian Women's Film Festival* (Canyon Cinema, s.f.).

Lejos de ofrecer información explícita, descripciones analíticas o una narración lineal, Strand propone un acercamiento sensorial que abre un mundo de interpretaciones. Vertov lo describe muy bien: "montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, 'escribir' el film mediante las imágenes rodadas y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas 'escenas' (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria)" (1985, pp. 63-64). Luego añade, "No existen obras cinematográficas. Existe una combinación de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con todo lo que

se quiera, durante todo el tiempo que se quiera" (p. 67). En este caso, las cine-ilustraciones se complementan entre imágenes en movimiento, imágenes fijas y luces. Se rompe con lo que anteriormente el cine etnográfico buscaba mostrar y generar en el espectador.

Marc Henri Piault (2002) destaca cómo las imágenes fílmicas capturan gestos, silencios y movimientos que escapan del registro textual. Esta potencialidad atraviesa toda la obra de la cineasta y, en particular, este cortometraje es un ejemplo claro: no hay linealidad ni un significado único; en su lugar, las imágenes se presentan como si de un sueño se tratase. Recuerdos que se mezclan, ensoñaciones, casi como una fiebre visual. Al respecto, Piault señala que:

> Las imágenes fílmicas, por el contrario, dejan ver los movimientos contradictorios, los gestos no dirigidos, las intenciones que no encuentran audiencia ni mirada. (...) Su presencia como objetos de una atención particular, de una intención de saber, condujo hacia una nueva modalidad, que busca la captación de las formas de la realidad, su puesta en forma y, por último, su cuestionamiento dinámico: la aprehensión audiovisual se convirtió progresivamente en una formulación exploradora e intencional de las relaciones de los seres humanos entre sí, una puesta en situación concreta del proceso de conocimiento. En aquellos tiempos iniciales, la fabricación de las imágenes no se concebía necesariamente en una perspectiva de testimonios para el futuro. Por el contrario, se situaba en una dinámica de descubrimiento, de exploración (p. 40).

Desde esta perspectiva, *Angel Blue Sweet Wings* se sitúa en la dinámica de exploración, buscando nuevas formas de entendimiento de las relaciones humanas. Piault (2002) profundiza estas ideas bajo el nombre de montaje-afecto, el cual define como "La relación establecida por el choque de las imágenes y de los encuadres, entre los movimientos, los climas, las luces, los colores o los sonidos, [el cual] debe de impresionar al espectador, transmitirle y hacerle sentir emociones" (p. 46). Así también, este cortometraje puede entenderse como un ejemplo de este tipo de montaje, ya que todo lo que nos muestra hace que el espectador se involucre en el desarrollo de la obra de principio a fin. Las imágenes que vemos provocan diversas sensaciones, es un proceso corporal antes que racional.

Otra respuesta a esta búsqueda de emocionalidad por parte de la audiencia se puede ver en el uso de la técnica de videodanza —inspirada por Maya Deren y otras referentes de la época—, donde se explora una relación simbiótica entre la cámara y los movimientos del cuerpo. María Pramaggiore (2007) escribe sobre el cine de Strand mencionando que:

> En *Occidental College*, Strand le enseñaba a sus estudiantes a bailar con la cámara en sus manos, una práctica que resuena con el trabajo de muchas artistas feministas y críticas del 1960 y 1970, quienes idearon estrategias para intervenir en los procesos de objetivación de la cámara. La cámara danzante de Strand es evidente en *Angel Blue Sweet Wings* (1966), Anselmo, y Mujer de Milfuegos (p. 194).

El uso de esta técnica y, más importante aún, su relación con la cámara en sí es quizás una de las características centrales de su filmografía. Entender cómo la directora se relaciona con este aparato y a partir de eso con todo el universo que se presenta detrás de este mismo, es entender su obra como tal. Patricia Álvarez afirma que pensar la cámara como un objeto sin alma genera una distancia entre esta y el cuerpo, lo cual se ve reflejado en la manera de hacer cine. Menciona que "En este baile improvisado, la cámara y el cuerpo deben moverse como un solo organismo, no pueden sentirse ni reconocerse como dos cuerpos distintos. Es necesario entrar en un estado de simbiosis donde la cámara es parte orgánica del cuerpo" (2018, p. 117). En este caso, la videodanza es aplicada al protagonista del cortometraje (ver Imagen 1) y también a una pareja que aparece bailando por unos breves segundos. En ambas escenas nos sentimos parte de ellas, de ese movimiento continuo de la cámara que danza al ritmo de los personajes.

Imagen 1. Doble exposición del protagonista del cortometraje, jugando con su tela/túnica al viento, filmado con la técnica de videodanza (Captura de pantalla). *Angel Blue Sweet Wings*, 1966.

Esta relación cercana y corporal con la cámara se traduce también en los encuadres y planos que realiza la directora. En su cine predominan los primeros planos incómodos, donde muchas veces se ven solo algunas partes de la cara. Encuadres asfixiantes que te hacen sentir una cercanía casi íntima con las personas que vemos en las imágenes. En sus propias palabras, la directora sostiene que:

> Filmar es una herramienta inmediata, íntima y reveladora en términos de intentar entender la experiencia humana. Pero los antropólogos son reacios a usarla en su máximo potencial. "Sin primeros planos, por favor" dicen. "No es la manera normal de mirar". Pero es normal para un niño estar cerca de la cara de su mamá, es normal para un amante estar cerca del cuerpo del que ama (...). "Sin fragmentos de movimiento" dicen. Pero es normal para un niño solo ver los movimientos de la mano si está sentado al lado de una mujer que muele maíz, es normal ver con el rabillo del ojo fragmentos del disfraz que usa la persona que baila al lado tuyo, es normal ver solo el costado de una vaca si la estás ordeñando. Tal vez es normal para los antropólogos estar tan alejados, pero no para las personas que viven en la cultura. "Sin plática superficial" dicen. "No te lleva a ninguna parte" ¿Qué hablan las personas en situaciones cotidianas? ¿Quién sabe? No nos han contado (Strand, 1978, p. 50).

La cercanía que genera con los sujetos que retrata, también lo genera con sus espectadores. El hombre de *Angel Blue Sweet Wings* es el hilo conductor que da vida a esta obra. Es el ángel azul de dulces alas y también el *Dr. Feelgood* sobre el que canta Aretha Franklin. La elección de imágenes no pareciera ser azarosa, busca transmitir algo. Imágenes de un hipopótamo bostezando, pájaros volando y un tigre, contrastado por las luces de la ciudad y la vida nocturna. Utilizando la técnica de *collage* y la doble exposición, todo apunta a interpelar nuestra sensorialidad, más allá de la vista. Son justamente las imágenes cotidianas que lo acompañan las que nos hacen aproximarnos de forma sensible al cortometraje. Nos recuerdan algo. Todos hemos

mirado al cielo siguiendo el rastro de los pájaros (ver Imagen 2). Nos remiten a un momento específico o una sensación particular. El carácter experimental de su obra trasciende el recurso formal y constituye, desde mi punto de vista, un posicionamiento político que busca escapar de las estructuras coloniales de representación y propone nuevas formas de aproximarse a la alteridad. Es un cine que no deja indiferente.

Imagen 2. Pájaros volando (Captura de pantalla). *Angel Blue Sweet Wings*, 1966.

El uso de estos elementos cotidianos hace que nos relaciones de manera cercana con la obra, a diferencia de una etnografía clásica. Esta búsqueda por interpelar los sentidos y lo afectivo, se distancia de lo que la antropología proponía en sus inicios. Pramaggiore (2007) identifica algunos elementos que caracterizan la cinematografía de Strand: imágenes de animales, paisajes áridos y movimientos orgánicos, tanto de la cámara como de las imágenes. Las técnicas que utiliza incluyen el sonido asincrónico, el *found footage*, las superposiciones, las imágenes negativas y los primeros planos. En su conjunto, estos elementos y técnicas ya se vislumbran al inicio de su trayectoria audiovisual.

Otra herramienta central dentro de su obra es el uso de la impresora óptica (ver Imagen 3). Julia Cortegana (2023) lo define como "un proyector mecánicamente enlazado a una cámara para copiar película o crear efectos especiales" (s.p.). La investigadora afirma que:

> El uso de la *optical printer* en el trabajo de Chick Strand es bien conocido. En gran parte de su filmografía, hace un uso de la máquina de manera innovadora, creando composiciones visuales complejas y vibrantes a partir de imágenes capturadas en distintos contextos. Estas innovaciones le permitieron crear un estilo único y personal, explorando temas relacionados con la identidad, el cuerpo y la naturaleza. Su uso empezó a raíz de su encuentro con el cineasta Pat O'Neill durante sus estudios en UCLA (Universidad de California). O'Neill le enseñaría varias técnicas de tratamiento de material fílmico, como el solarizado y el uso de la *optical printer*. *Angel Blue Sweet Wings* fue de sus primeras películas, y fue también parte de los primeros experimentos con estas técnicas, marcando el comienzo de una filmografía extensa, en la que el papel de la *optical printer* es fundamental (s.p.).

Imagen 3. Uso de la impresora óptica para deformar la imagen (Captura de pantalla). *Angel Blue Sweet Wings*, 1966.

Imagen 4. Fotograma de la serie de imágenes fijas de cabaret que se muestran en el cortometraje (Captura de pantalla). *Angel Blue Sweet Wings*, 1966.

Imagen 5. Modelos posando, técnica de *collage* (Captura de pantalla). *Angel Blue Sweet Wings*, 1966.

Su sello característico en cuanto a estilo, técnicas y temáticas ya es reconocible en este cortometraje, donde se establece una contraposición entre naturaleza —imágenes de este protagonista en lo que pareciera ser un campo abierto— y modernidad —imágenes de modelos posando y mujeres en cabarés— (ver imágenes 4 y 5), retomando una temática clásica de la etnografía, pero desde una mirada crítica y sensible. Al ser de sus primeros trabajos audiovisuales, nos deja ver todas las inquietudes que le generaba tanto la antropología como el cine etnográfico, plasmadas en una obra exploratoria y libre, que juega con elementos sencillos y paisajes del día a día. La línea entre ficción y documental se desdibuja, porque esas definiciones no son atingentes a lo que su cine busca transmitir. Strand abandona estas concepciones formales y restrictivas, formando un territorio híbrido, donde cine experimental y etnografía dialogan para cuestionar los modos de ver, registrar y relacionarse con los otros. Esta obra nos llama a pensar el cine como una construcción constante y colaborativa, donde la mirada del espectador y la del sujeto filmado es igual de importante que la del realizador detrás de la cámara.

Conclusiones

La obra de Chick Strand, más conocida en el campo del cine experimental que en el de la antropología, nos invita a explorar nuevas formas de acercarnos a las personas que queremos retratar. En particular, *Angel Blue Sweet Wings* genera una experiencia sensible que sitúa al espectador en la dimensión afectiva de la alteridad. A través del montaje-afecto, la cámara danzante, el uso expresivo del color y el sonido, Strand construye un lenguaje audiovisual que privilegia la emoción, la corporalidad y la interpretación abierta. Esta forma de "etnografiar" mediante imágenes busca mantener abiertos los sentidos y las interpretaciones, activando la participación del espectador en la creación del significado y desplazando el foco del conocimiento objetivo hacia la experiencia compartida.

El cine de Strand puede ser entendido como una propuesta política que cuestiona las lógicas coloniales de mirar, registrar y representar a los otros, rechazando la distancia analítica y reivindicando el valor de los fragmentos, los primeros planos y la cercanía corporal. Desde esta perspectiva, el cine etnográfico deja de ser un instrumento de clasificación cultural para convertirse en un espacio de encuentro sensible, donde la afectividad y la imaginación juegan un rol central. La experiencia audiovisual se convierte así en una forma de aproximación sensorial, capaz de transmitir aspectos de la vida social y cotidiana —gestos, ritmos, silencios, afectos— que suelen quedar fuera del registro textual. Al cuestionar la distancia entre observador y observado, y promover la identificación del espectador con las personas y paisajes filmados, su obra se desmarca de las jerarquías impuestas por las prácticas antropológicas clásicas.

Quizás se considera que las técnicas del cine no son pertinentes en el quehacer antropológico, pero es justamente en esos cruces, en esa interdisciplinariedad, donde radica su riqueza. El cine en sí mismo es profundamente antropológico, y el hecho de apropiarse de sus técnicas y combinarlas con herramientas propias de la etnografía, nos ayuda a pensar estas dos disciplinas en conjunto. Explorar las posibilidades que el arte nos entrega nos acerca más a lo humano, a la conexión con otros. Conexión que debiese ser el foco central cuando hablamos de hacer antropología. Tal como postula la directora: "Las películas etnográficas pueden y deben ser obras de arte, sinfonías sobre la esencia de un pueblo, celebraciones de la tenacidad y la singularidad del espíritu humano" (Strand, 1978, p. 51).

En su obra podemos ver el camino de una antropóloga inconformista, decidida a encontrar y crear vías alternativas para acercarse al mundo que quiere conocer. Su motivación por querer "conservar" culturas que podían diluirse debido al avance de la aculturación es lo que la lleva a estudiar antropología en primer lugar, dejando clara su visión sobre las sociedades modernas y su sensibilidad ante diversos grupos humanos. Una vez egresada, el cine etnográfico parece ser la respuesta a la llave dorada que nunca consiguió, pero nuevamente se desilusiona. Toda esta trayectoria decantará en una carrera cinematográfica tardía —tenía 34 años cuando comenzó a estudiar cine— pero no por eso menos fructífera. Si bien la posiciono como una figura clave dentro del cine experimental, su obra es reconocida tímidamente dentro de la historia de este género, y nunca dentro del cine etnográfico. Quizás su labor como una de las creadoras de *Canyon Cinema* es lo que más se ha destacado dentro de su carrera, pero considero importante poder darle más visibilidad a su obra y su discurso.

Si bien existen diversas etnografías que escapan de lo que Strand critica, hago énfasis en la objetivación y el positivismo de las etnografías clásicas para ejemplificar el discurso de la cineasta y el contexto en que surge su carrera cinematográfica. Considero que, dentro de las limitaciones de este texto, se encuentra el no generar un contrapunto crítico al trabajo de Strand, ya que me centro en valorizar su obra. Para futuras investigaciones, sería relevante poder visibilizar otras miradas sobre su cine. Por último, menciono brevemente la importancia de lo femenino en la obra de la autora. A pesar de que esta temática se ha trabajado en mayor profundidad en otros textos sobre ella, considero relevante seguir profundizando en esta temática.

En última instancia, este artículo busca ser un aporte para la escasa bibliografía existente en español sobre Strand, así como el análisis de *Angel Blue Sweet Wings* desde una perspectiva antropológica, que es algo que no se ha hecho anteriormente. También, con este texto busco formular no solo una invitación a revisar su filmografía, sino a dejarse inspirar por las diversas formas, técnicas y herramientas con las que contamos hoy en día para acercarnos a otras personas y expandir las posibilidades de la etnografía. Desde la academia se nos enseña una manera específica de hacer antropología, pero los tiempos cambiantes y la inmediatez de la modernidad nos exige buscar otras maneras, otros caminos para aproximarnos al mundo y relacionarnos con los demás. En la experimentación, diría Chick Strand, quizás puede estar la respuesta.

Bibliografía

Alvarez, P. (2018). Por una cámara animista: manifiesto sobre la simbiosis en el cine documental sensorial y afectivo. *Conexión* 9, 109-122. doi: 10.18800/conexion.201801.006.

Colombres, A. (Comp.). (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol-CLACSO.

Cortegana, J. (2023). Volver a mirar tocando la película: las cineastas y la *optical printer*. Una selección de películes del Archivo Xcèntric. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Recuperado de CCCB: Volver a mirar tocando la película.

De Brigard, E. (1995). Historia del cine etnográfico. En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 31-73). Granada: Diputación Provincial de Granada.

Ingold, T. (2017). ¡Suficiente con la etnografía! *Revista Colombiana de Antropología* 53(2), 143-159. doi: 10.22380/2539472X.120.

MacDonald, S. (1993). *Avant-garde film/motion studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2008). *Canyon Cinema: The life and times of an independent film distributor*. Berkeley: University of California Press.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona: Paidós.

Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.

Pramaggiore, M. (2007). Chick Strand's experimental ethnography. En R. Blaetz (ed.), *Women's experimental cinema: Critical frameworks* (pp. 188-210). Durham: Duke University Press.

Rouch, J. (1985). ¿El cine del futuro? En A. Colombres (comp.), *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 69-78). Buenos Aires: Ediciones del Sol-CLACSO.

Strand, C. (1974). Woman as ethnographic film maker. *Journal of the University Film Association* 26(1/2), 16.

_____ (1978). Notes on ethnographic film by a film artist. *Wide Angle* 2(3), 45-51.

Vertov, D. (1985). El "cine ojo" y el "cine verdad". Extracto documental. En A. Colombres (comp.), *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 61-68). Buenos Aires: Ediciones del Sol-CLACSO.

Filmografía

Strand, C. (1966). *Angel Blue Sweet Wings.* https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=2258