

Rizomas etno-cinematográficos: un estudio de *Manta Ray* (Puttiphong Aroonpheng, 2018) y *Una tierra imaginada* (Yeo Siew Hua, 2018)

Álvaro Malaina Martín¹

Recibido: 8 de marzo de 2020 / Aceptado: 20 de abril de 2020

Resumen. El artículo introduce el concepto de “rizoma etno-cinematográfico”, construido a partir del marco conceptual de Gilles Deleuze. Se trataría de un modelo de conocimiento y presentación de un mundo etno-social construido con imagen y sonido, donde el eje vertebrador es el tiempo y que se expresa apelando a la percepción sensorial del espectador. Es un modelo caracterizado por la multiplicidad y no jerárquico que, mediante un agenciamiento de sensaciones, memorias, sueños, mitos, abre la subjetividad y el tiempo a potencialidades virtuales. Se pone el ejemplo de dos películas recientes: *Manta Ray* (*Kraben Rahu*, Puttiphong Aroonpheng, 2018) y *Una tierra imaginada* (*A Land Imagined*, Yeo Siew Hua, 2018) constituidas como rizomas etnográficos para el conocimiento de los refugiados rohingya en Tailandia y los trabajadores migrantes chinos en Singapur.

Palabras clave: Rizoma; Deleuze; Cine; Sudeste Asiático; Refugiados; Trabajadores Migrantes

[en] Ethno-Cinematographic Rhizomes: A Study of *Manta Ray* (Puttiphong Aroonpheng, 2018) and *An Imagined Land* (Yeo Siew Hua, 2018)

Abstract. The article introduces the concept of “ethno-cinematographic rhizome”, built on the conceptual framework of Gilles Deleuze. It would be a model of knowledge and presentation of an ethno-social world built with image and sound, where the backbone is time and that is expressed by appealing to the sensory perception of the viewer. It is a model characterized by multiplicity and non hierarchical that through an assemblage of sensations, memories, dreams, myths, opens the subjectivity and time to virtual potentialities. The example of two recent films is given: *Manta Ray* (*Kraben Rahu*, Puttiphong Aroonpheng, 2018) and *An imagined land* (Yeo Siew Hua, 2018) constituted as ethnographic rhizomes for the knowledge of Rohingya refugees in Thailand and Chinese migrant workers in Singapore.

Keywords: Rhizome; Deleuze; Cinema; Southeast Asia; Refugees; Migrant Workers

Sumario. 1. Bajo la estela de Apichatpong Weerasethakul. 2. La filosofía de Gilles Deleuze como brújula conceptual para explorar este nuevo cine. 3. Del concepto deleuziano de “rizoma” a nuestro concepto de “rizoma etno-cinematográfico”. 4. *Manta Ray*: un “rizoma etno-cinematográfico” en la frontera tailandesa-birmana 5. *Una tierra imaginada*: un rizoma etno-cinematográfico en las fábricas de arena de Singapur. 6. Conclusión 7. Bibliografía.

Cómo citar. Malaina Martín, Álvaro (2020). Rizomas etno-cinematográficos: un estudio de *Manta Ray* (Puttiphong Aroonpheng, 2018) y *Una tierra imaginada* (Yeo Siew Hua, 2018). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20 (2), 209-225, <http://dx.doi.org/10.5209/arab.68219>

¹ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: alvaromm@pdi.ucm.es

1. Bajo la estela de Apichatpong Weerasethakul

El cine independiente del sudeste asiático hace tiempo que es conocido por la crítica y público mundial en general y occidental en particular (Baumgärtel, 2012; Ingawanij y McKay, 2012). Ha conocido especial éxito y reconocimiento el cine independiente de autor de Tailandia, destacando la figura del cineasta Apichatpong Weerasethakul (Bangkok, 1970).

El cine independiente tailandés de autor se inicia con *Mystery Object at Noon* (*Dokfa Nai Meuman*, 2000) de Weerasethakul, una extraña mezcla de documental y ficción sobre un niño inválido con superpoderes y su maestra, y se consolida entre la crítica internacional especializada con las películas de Pen-Ek Ratanaruang *Last life in the universe –Ruang Rak Noi Nid Mahasan*, 2003– e *Invisible Waves* (2006). Se reconoce ya abiertamente en 2010 con la Palma de Oro del Festival de Cannes a *Tio Boonmee recuerda sus vidas pasadas –Lung Boonmee Raluek Chat*, 2010– de Weerasethakul y llega hasta nuestros días consolidando una especie de subgénero propio e identificable del cine mundial junto a otros directores como Sivaroj Kongsakul –*Eternity*, 2010–, Jakrawal Nilthamrong –*Vanishing Point*, 2015–, Prabda Yoon –*Motel Mist*, 2016– o Anocha Suwichakornpong –*By the time it gets dark, Dao Khanong*, 2016–. Una de sus últimas propuestas es la película *Manta Ray –Kraben Rahu*, 2018– de Phutti Phong Aroonpheng de la que aquí nos ocupamos. Sus características comunes son una extraordinaria simbiosis del realismo más naturalista con elementos oníricos, mágicos, míticos, místicos y fantásticos.

El cine de corte independiente de Singapur no ha llegado a alcanzar el éxito y reconocimiento del tailandés, pero en él destacan también cineastas como Eric Khoo –*My magic*, 2008; *Tatsumi*, 2011–, Daniel Hui –*Snakeskin*, 2014– o Boo Junfeng –*Apprentice*, 2016–, todos ellos de difícil clasificación y con trayectorias irregulares a ojos de la crítica especializada. El hecho de ser Singapur una pequeña ciudad-Estado con un crisol de culturas que le dan forma, empezando por la cultura china y con influencia también de la cultura india y malaya, ha desdibujado en parte la ubicación definida de su cinematografía (Kai Khiun y Teo, 2016). Por eso, la reciente película de 2018 de Yeo Siew Hua, *Una tierra imaginada* (*A land imagined*) despunta de forma brillante en su cinematografía y también se nutre de ese crisol, al estar rodada en lengua china mandarín y bengalí y ser una coproducción internacional con una parte de producción europea. Esta película, aunque con influencias también reconocibles del cineasta hongkonés Wong Kar Wai, conecta de una misteriosa forma con el cine de Weerasethakul y sus epígonos.

Manta Ray y *Una tierra imaginada* son dos películas exponentes muy recientes del cine independiente de autor del Sudeste de Asia que inaugura Weerasethakul (Bordeleau, Pape, Rose-Antoinette *et. al*, 2017) y que parece apuntar hacia territorios estéticos muy interesantes e innovadores, al combinar de forma inédita y propia el naturalismo más socio-realista con elementos oníricos y surrealistas. Esta combinación del realismo más descarnado y del surrealismo más desafortunado es muy difícil de encontrar en el cine norteamericano o europeo, que se inclina o por una opción o por otra: o realismo social como Ken Loach o surrealismo como David Lynch, por ejemplo. Constituye un cine muy interesante a seguir de cerca, siempre que como observadores occidentales no caigamos en el riesgo siempre presente del orientalismo (Said, 2007) a la hora de valorar estas obras estéticas venidas de regiones culturales lejanas. El orientalismo nos haría caer en la cosificación exotizante y las lecturas

estereotipadas de realidades antrosociales de Asia que en realidad no serían sino otros prismas y reflejos de nuestras propias realidades antrosociales, especialmente en la era global actual (Malaina, 2015).

Las dos películas que nos ocupan, dentro de este cine independiente asiático, abordan en concreto uno de los temas sociales más candentes de nuestra era de globalización: la migración y los dramas personales que a menudo trae consigo, la migración tanto de migrantes por motivos laborales como la de refugiados que huyen de la violencia y la persecución. En concreto, *Manta Ray* aborda el tema de los refugiados rohingyas de Myanmar y *Una tierra imaginada* de los trabajadores migrantes chinos y bengalíes de Singapur. Y nos interesa aquí la combinación del tema que abordan con el cómo lo abordan, combinando un extremo naturalismo con elementos surrealistas y oníricos, aportando un nuevo paradigma fílmico aplicado en este caso a grupos étnicos desarraigados y desplazados por imperativos de supervivencia, sea por buscar un trabajo para poder vivir o por huir del genocidio o la represión extrema de su pueblo.

Siguiendo la filosofía no representacional de Gilles Deleuze y su concepto de “rizoma”, los entendemos como ejemplos de un cine “no representacional” (Anderson y Harrison, 2010) de profundidad etnográfica, y que proponemos describir como “rizomas etno-cinematográficos” a modo de hipótesis explicativa de su significado profundo. Este cine “no representacional” no buscaría desde un punto fijo racional representar el mundo sino presentar un mundo. Valiéndose de la libertad expresiva que aporta el arte, se abre a la exploración de dimensiones ocultas, oníricas y místicas, de realidades sociales tan objetivables como la migración. Sería así a nuestro entender una novedosa y poderosa variante de la antropología visual y el cine etnográfico (MacDougall, 2006; Grimshaw y Ravetz, 2009). El “rizoma” para Deleuze es una imagen del pensamiento tomada de la botánica, un modelo de conocimiento y realidad no jerárquico ni vertical que se opone al modelo del árbol-raíz, no subordinado a principio alguno trascendente, que se ramifica por todas partes y donde “todo punto conecta con cualquier otro” (Deleuze y Guattari, 1988: 25). El “rizoma” se caracteriza por la multiplicidad, es un ensamblaje de heterogeneidades. Como modelo cognitivo en vez de ser un calco de la realidad dada, es un mapa de realidades potenciales que desborda los confines autolimitativos de los modelos trascendentes, abriéndose a lo virtual. Concebido como modelo epistemológico, puede también encontrarse en el arte –Pollock–, en la música –Boulez– o en la literatura –Joyce–.

En cine, un “rizoma etno-cinematográfico” sería un modelo de conocimiento y presentación de un mundo etno-social construido con la materia del cine, con imagen y sonido, donde el eje vertebrador es el tiempo y que se expresa mediante perceptos de la misma forma que la filosofía se expresa mediante conceptos, es decir, apelando a la percepción sensorial del espectador más que a sus concepciones racionales. En vez de constituir una estructura cerrada que represente o calque de forma objetiva la realidad, como es predominante en el cine tradicional, es un mapa que carece de estructura, aunque sí de mesetas, pero que abre la subjetividad y el tiempo a potencialidades virtuales. El cine de Weerasethakul y las dos películas que nos ocupan serían ejemplos de “rizomas etno-cinematográficos”, que, sin perjuicio de que existan también en otras regiones culturales, se dan de forma muy especial en un tipo particular de cine producido en países de Asia Oriental. Nos muestra las vidas y mentalidades de personas y pueblos considerados otros y a menudo ignorados, pero

sin restringirse a un territorio racional y objetivo claramente demarcado, sin un modelo a priori prefijado, sino abriéndose a una multiplicidad de sensaciones, visiones, sueños, leyendas, elementos naturales y sobrenaturales, humanos y no-humanos, y desterritorializándose sin cesar a sí mismo. Estas películas carecen de una estructura lineal convencional y crean ensamblajes complejos estéticos/narrativos donde convergen identidades y subjetividades, tiempos y sueños de los personajes, creando artefactos perceptuales de difícil aprehensión desde una mirada estrictamente racional y al mismo tiempo buscando explorar no tanto fantasías surrealistas como realidades sociales tangibles y concretas.

El ejemplo paradigmático del “rizoma etno-cinematográfico” sería el cine de Weerasethakul, que busca reflejar la vida de las capas populares –prescindiendo incluso de actores profesionales– en su caso de la región rural tailandesa de Isan, una de las más pobres del país, mostrando su vida cotidiana, pero abriendo sus voces y miradas a dimensiones metaracionales, mitológicas e incluso sobrenaturales, que proceden en gran parte de las creencias animistas locales. Produce así un género híbrido que parece mezclar el documental más realista con la ficción más fantástica (Teh, 2011).

Pongamos algunos ejemplos de su filmografía. En *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004) el romance gay entre un soldado y un campesino de tratamiento hiperrealista deriva en la segunda mitad en una fábula mitológica en la que el soldado se pierde en la jungla buscando a un chamán que se ha transformado en un tigre. En *Tio Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (Lung Bunmi Raluek Chat, 2010), un campesino moribundo al que vemos en su vida cotidiana en sus relaciones con sus familiares y con los emigrantes laosianos que trabajan con él, es visitado por el fantasma de su antigua mujer y por un hijo que se ha convertido en una especie de híbrido de mono y humano. En *Cementerio de Esplendor* (Rak Ti Khon Kaen, 2015), una solitaria ama de casa de mediana edad comienza a atender a un soldado aquejado de una misteriosa enfermedad del sueño que le hace dormir constantemente, mientras los cuidados y la rutina naturalistas de la clínica van derivando hacia un espacio liminal donde sueños, alucinaciones y realidad se confunden y que parece tener relación con un antiguo cementerio de reyes en cuyas ruinas se construyó el hospital.

Sus películas constituyen documentos para-etnográficos que sin embargo no se ajustan a un molde predeterminado, sino que dan plena voz y creatividad a sus genes. En la misma línea cinematográfica, podemos situar además de los ya citados directores tailandeses Kongsakul, Nilthamrong, Suwichakornpong, y Yoon, también al director chino Bi Gan –*Kaili Blues, Lu bian ye can*, 2015; *Largo viaje hacia la noche, Di qiu zui hou de ye wan*, 2018–, a la directora indonesia Kamila Andini –*The seen and unseen, Sekala Niskala*, 2017– o al director vietnamita Phan Dang Di –*Big father, small father and other stories, Cha và con và*, 2015–. Dentro de este subgénero tan particular destacan estas dos joyas filmicas recientes de 2018, *Manta Ray* y *Una tierra imaginada*, que vamos también a analizar a partir de nuestro modelo explicativo del “rizoma etno-cinematográfico”.

La metodología que vamos a seguir es la siguiente: en la primera parte vamos a presentar las ideas fundamentales del filósofo Gilles Deleuze y en especial su concepto de “rizoma”, a partir del cual elaboraremos nuestro propio concepto de “rizoma etno-cinematográfico”. En la segunda parte del artículo, vamos a explorar a nivel formal y narrativo *Manta Ray* y *Una tierra imaginada*, a partir de nuestro modelo conceptual, siguiendo una metodología deleuziana que busca abrirse a la multiplici-

dad de estas obras siguiendo una lógica conceptual no lineal, abierta y expansiva que busque reflejar el “rizoma estético” que constituyen estas películas y su aplicación a realidades sociales concretas como las que abordan.

2. La filosofía de Gilles Deleuze como brújula conceptual para explorar este nuevo cine

La aproximación a este nuevo cine que proponemos es a partir de la filosofía de Gilles Deleuze, que siguiendo su principio de que la filosofía es el arte de crear conceptos, nos lleva a crear nuestra propia conceptualización de este nuevo cine practicado por Weerasethakul y afines como “rizomas etno-cinematográficos” en el sentido de que se caracterizan por la multiplicidad –de voces, de narrativas, de géneros, de recursos visuales– en vez del uno en su observación/estudio de un grupo humano –los refugiados rohingya en el caso de *Manta Ray*, los migrantes chinos en Singapur en el caso de *Una tierra imaginada*–. Constituyen “rizomas” que brotan de un plano de immanencia en vez de un punto trascendente, que abren “líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 1988) –oníricas, fantásticas, mitológicas, sexuales incluso– en las “líneas de segmentaridad” (Deleuze y Guattari, 1988) impuestas por los regímenes políticos de sus países –sistemas políticos no democráticos o no plenamente democráticos– y por el capital global que en la era de la globalización también les cruza (Hardt y Negri, 2000). Para Deleuze y Guattari (1988: 214), toda la vida social e individual está constituida por segmentos o líneas de segmentos que la estratifican y estructuran de forma binaria, circular o lineal, pero siempre existe el potencial de su desborde mediante líneas de fuga que se abren a despliegues creativos de nuevos segmentos. Las películas que abordamos se componen de una mezcla de realidad y sueño, documental y ficción, donde se abren líneas de fuga en las líneas de segmentaridad, y por donde deambulan sus personajes y de donde extraer, de forma siempre muy personalizada en sus autores, visiones o mundos asiáticos y no representaciones del mundo asiático, mapas y no calcos para explorar los “ensamblajes globales” (Collier y Ong, 2005) que operan en países de Asia Oriental. Estas películas constituyen sin pretenderlo documentos etnográficos de alto valor sociológico y antropológico, pero operando mediante percepciones y sensaciones en lugar de mediante análisis racionales.

Estas películas operan líneas de fuga constantes y constituyen “rizomas” tanto en el plano formal como en el plano narrativo. Rompen con las líneas de segmentaridad clásicas de la narrativa filmica convencional: se desmarcan de la estructura de tiempo lineal y presentan una estructura de tiempo circular. Se desligan de los moldes fijos de la subjetividad e identidad que es una de las ideas centrales de Deleuze desde su obra *Empirismo y subjetividad* (1981): los personajes de *Manta Ray* y *Una tierra imaginada* se desdoblan en otros, o mezclan sus identidades con las de otros. Se desvinculan de toda trascendencia de la razón, clave del empirismo trascendental deleuziano y se abren a dimensiones oníricas e irracionales que se sitúan en el mismo plano que las racionales hasta confundirse con ellas: los personajes sueñan y sus sueños son tanto o más reales que lo real racional. Se constituyen como ejemplos paradigmáticos del “cine-tiempo” (Deleuze, 1987) que Deleuze contrapone al “cine-movimiento” (Deleuze, 1984), donde lo que se recrea es el tiempo como creador y destructor de mundos a partir de la diferencia en vez del movimiento senso-motriz y su linealidad narrativa a partir de la identidad: estas películas carecen así de una

historia o un guión fijo: son una multiplicidad de perceptos –el lenguaje del cine, así como el concepto es el lenguaje de la filosofía de acuerdo a Deleuze– en vez de uno narrativo racionalizado trascendente.

Desde un plano de immanencia que sustituye entes/sustancias por procesos/devenires, rechazan toda jerarquía arborescente –linealidad narrativa, realismo, sujetos con identidades fijas– que acaso sea la jerarquía del poder global y local constituido por autoridades gubernamentales y empresas capitalistas transnacionales, que deslocaliza el poder de un centro decisor o cúspide diseminándolo por todo el cuerpo social bajo formas combinadas de saber y poder (Foucault, 1976), un poder que se tiende a basar en “tecnologías del yo” (Foucault, 1990) consagradas a la formación de sujetos. Siguiendo la filosofía de Deleuze y Foucault, el capitalismo global o el nacionalismo que impone el poder local serían así fuentes de segmentación y estructuración de la realidad y la subjetividad al servicio de los poderosos; son formas actuales que se pretenden como las únicas posibles para enmascarar la explotación y la opresión: la creación/cosificación en nuestro caso del sujeto refugiado rohingya o del sujeto migrante chino. Y de forma indirecta, ya que estas películas en principio no se plantean como películas políticas, ese poder basado en la creación/fijación de identidades es cuestionado con los dispositivos rizomáticos y horizontales de las obras que estudiamos, convirtiéndose así también en aparatos políticos de liberación (Mackris, 2017; Marrero-Guillamón, 2018), que plantean alternativas virtuales abriendo las subjetividades de los personajes y los mundos en los que habitan. En *Manta Ray*, el refugiado rohingya se transmuta en el pescador tailandés que lo acoge e incluso al final de la película en la raya gigante que le da título. En *Una tierra imaginada*, el migrante chino se conecta con identidades virtuales en un cibercafé, entra en trance con la danza bengalí de sus compañeros de trabajo y parece transmutarse incluso en el mismo detective que lo está buscando. Son ejemplos de la idea central de Deleuze, según la cual las identidades y subjetividades son construcciones sensoriales y perceptivas siempre abiertas y contingentes, donde “lo virtual no se opone a lo real, sino tan solo a lo actual” (Deleuze, 2006: 314).

Siguiendo con la terminología deleuziana, frente a las realidades molares (sólidas, organizadas, duras) que fija el poder, las películas de Weerasethakul y otros presentan realidades moleculares (fluidas, desorganizadas, blandas). Frente a lo actual, resultado de la lógica del uno que se impone, estas películas presentan lo virtual que bebe de la multiplicidad, como colapso alternativo de sensaciones y perspectivas. En lugar de representar un mundo creado –generalmente por el poder, insistamos en ello–, estas películas crean y presentan sus propios mundos a partir de líneas de fuga o desterritorialización en las territorializaciones fijas –sea la región tailandesa de Isan en el cine de Weerasethakul, la zona industrial de Singapur donde se agrupan los migrantes en *Una tierra imaginada* o la frontera tailandesa-birmana en *Manta Ray*, y todas las subjetividades étnicas en ellas implicadas–. Esa creación de un mundo es tanto estética como política, pues hace colapsar la realidad en formas alternativas a las impuestas, desvelando cómo detrás de todo espacio estriado –homogéneo, centrado, delimitado– hay un espacio liso –heterogéneo, acentrado, ilimitado– originario, por seguir usando la terminología deleuziana.

3. Del concepto deleuziano de “rizoma” a nuestro concepto de “rizoma etno-cinematográfico”

Uno de los conceptos centrales de Deleuze es el ya referido concepto de “rizoma”. El modelo del “rizoma” se contrapone al modelo del árbol-raíz. Es un modelo del pensamiento, que en filosofía desde Platón hasta Hegel ha sido dominado por el trascendentalismo de un punto fijo exógeno del que se deriva todo lo real/racional. Es un modelo de un pensamiento que nace de un empirismo trascendental. Pero es también un modelo de la sociedad, del poder. El modelo del “rizoma” es el de la multiplicidad de las redes acéntricas auto-organizadas frente al modelo de la unidad del árbol-raíz que es el de las jerarquías hetero-organizadas. “El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple... No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades” (Deleuze y Guattari, 1988: 25). Es un agenciamiento de multiplicidades siempre abierto y expansivo, en constante metamorfosis y adaptación. Identifica pensamiento no con representación objetiva de una realidad externa sino con experimentación subjetiva de realidades devenidas o potenciales. Pensar no es representar, no hay un punto originario del pensar, toda experimentación es posible y no solo la racional/representativa, que no es más que un corte en el caos como cualquier otro, un plano de inmanencia que sin embargo se erige como punto trascendente identificándose como el conjunto de todos los planos posibles. El caos pre-subjetivo es un espacio liso” impracticable ya que es diferencia y multiplicidad puras, pero el modelo del “rizoma” desterritorializa sin cesar el espacio estriado del poder en que es transmutado y confinado mediante artificios trascendentalistas. Es un modelo que partiendo de lo actual se aventura en lo virtual, que no se opone a lo real, sino que es potencia pura. Se abre finalmente a los flujos de deseo que constituyen la subjetividad humana, que Deleuze entiende como una “máquina deseante” (Deleuze y Guattari, 1985) que no constituye una identidad o substancia sino un devenir afectado por fuerzas sociales y deseantes, irreductibles una vez más a un punto fijo, sea la infancia en el psicoanálisis o el *cogito* en la filosofía cartesiana en la base de la epistemología moderna. Es un modelo que abre líneas anarquizantes de liberación de lo dado, que generalmente es oprimido por estructuras de poder capitalistas o gubernamentales, lo hace multiplicando heterogeneidades, dimensiones, potencialidades virtuales.

Pero el modelo de “rizoma” no quiere decir que todo sea posible en filosofía o arte. “No hay que dejarse engañar con el juego aparentemente gratuito al que llama el método del rizoma, como si se tratara de practicar ciegamente cualquier collage para obtener arte o filosofía, o como si toda diferencia fuera a priori fecunda” (Zourabichvili, 2007: 96). Por eso las películas de Weerasethakul o las aquí abordadas no son sin más collages de heterogeneidades sin un sentido común, que se hundan en agujeros negros de irracionalidad improductivos, son mundos posibles e inteligibles productivos en cambio, que incluso abordan realidades sociales concretas –por ejemplo: refugiados, migración–. En el “rizoma” no todo son líneas de fuga que disiparían el rizoma en una especie de nube sin orden interno alguno, en él hay mesetas, líneas de estabilidad y de reterritorialización, y al final el modelo árbol-raíz incluso está incluido en el modelo “rizoma”, pero siempre con la cualidad de desterritorializarse a sí mismo, porque “muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza” (Deleuze y Guattari, 1988: 20).

El rizoma “es el método del anti-método” (Zourabichvili, 2007: 95). Es un concepto o concepto de conceptos, que no es una metáfora, y que se mide por su utilidad para iluminar aspectos de lo real. Deleuze concibe la filosofía como el arte de crear conceptos, como una “caja de herramientas” que diría Foucault, para que pensadores posteriores filosofen. Por eso aquí tomamos el concepto de rizoma de Deleuze y lo reelaboramos de forma propia, creando el concepto de “rizoma etno-cinematográfico”.

Un “rizoma etno-cinematográfico” es un rizoma estético expresado con un agenciamiento o ensamblaje particular de imagen, sonido y tiempo, y que apunta hacia la presentación de un mundo social y etnológico de un grupo humano. Es un rizoma a la vez etnográfico y cinematográfico que combina cine y etnografía sin jerarquizar una dimensión sobre la otra y sin objetivarse a sí mismo como cine etnográfico. La etnografía es la ciencia social que estudia la cultura de un grupo humano particular a partir de una observación que busca reflejar cómo ese mismo grupo se ve a sí mismo, sin imponer una estructura deductiva o lógica previa. La cinematografía o cine es por su parte la técnica y el arte de crear y proyectar metrajes –películas–, y que deriva etimológicamente del griego *kine* y *grafos*, que vendría a significar imagen en movimiento. La etnografía o para-etnografía que aquí proponemos vendría vehiculada no por observación participante del grupo humano objeto de estudio, sino que vendría dada por la observación de productos cinematográficos surgidos en las realidades sociales sujeto de estudio y sin voluntad de constituir en sí mismos documentos etnológicos. Y el “método del no-método” que proponemos para aunar etnografía y cinematografía sería el rizoma de Deleuze con sus características de multiplicidad, no jerarquía, horizontalidad, ausencia de centro, apertura de líneas de fuga y desterritorialización, procesos/devenir en vez de substancias/identidades.

Vamos a continuación a aplicar nuestro modelo conceptual del “rizoma etno-cinematográfico” a los largometrajes *Manta Ray* y *Una tierra imaginada*.

4. *Manta Ray*: un rizoma etno-cinematográfico en la frontera tailandesa-birmana

Es una película de 2018, una coproducción chino-francesa-tailandesa dirigida por el director tailandés Phuttiphong Aroonpheng. Es el primer largometraje de Aroonpheng, que hasta entonces había dirigido cortometrajes, destacando los dos últimos, *Chingcha-sawan* (2015) sobre la migración birmana en Tailandia y *A tale of heaven* (2011) sobre la vida después de la muerte, que parecen dos ensayos previos sobre las dos dimensiones realista y sobrenatural que se cruzaran y fusionarán más tarde en *Manta Ray*. La película se presentó en 2018 en el Festival de Cine de Venecia y ganó el premio Orizzonti. También ganó la pirámide de plata en el Festival de Cine de El Cairo. La idea del proyecto surgió ya en 2009 y el director buscó de primera mano información sobre la crisis de los refugiados rohingya, viajando a la región tailandesa de Ranong y logrando entrevistarse con decenas de rohingyas a pesar del oscurantismo de las organizaciones locales de acogida. Una investigación de índole cuasi etnográfica preludeó a la ficción cinematográfica misma.

La película trata sobre Nobi –interpretado por Wanlop Rungkumjad–, un pescador que vive en una localidad de la costa de Tailandia. Se dedica a cazar rayas gigantes usando unas piedras preciosas de colores que lanzadas al agua atraen a esas bellas y misteriosas criaturas. Estas piedras las encuentra en un bosque cercano donde a

veces se encuentran también cadáveres de seres humanos ahogados que ha traído la corriente; se trataría, aunque no son mencionados, de refugiados rohingyas, la minoría étnica musulmana perseguida por el gobierno budista birmano y que no son reconocidos como nacionales del país. Sujetos a discriminación y persecución, desde 2017, Naciones Unidas y otros organismos internacionales denuncian un genocidio contra este pueblo que hizo huir a buena parte de esa población, cerca de un millón de personas, en ocasiones por mar, pereciendo muchos en su huida. Un día, Nobi encuentra que uno de esos cuerpos semienterrados en el bosque está aún vivo, resultando ser un refugiado rohingya superviviente de un naufragio que no es capaz de hablar –interpretado por Aphisit Hama– aunque en ningún momento se menciona su procedencia, buscando universalizar el drama que refleja la película. Nobi lo lleva a la precaria choza de madera donde vive, lo cura y acoge como si fuera un hermano [Imagen 1]. Le pone un nombre, Thongchai. Esta es la línea de territorialización inicial de la película, con guión y personajes bien definidos, a partir de la cual se desterritorializa en la segunda parte del metraje.



Imagen 1. *Manta Ray* (2018)
[Fuente: Captura de pantalla]

En un giro sorprendente del guion, el pescador Nobi, que parece también involucrado en turbios asuntos, desaparece en el mar, resultado de un aparente ajuste de cuentas y el refugiado se encuentra solo en su choza, comienza así un proceso de asunción de la identidad de su salvador: se corta y se tiñe el pelo como él, trabaja en la pesca como él, utiliza su misma motocicleta, hasta su ex mujer vuelve a casa y lo acepta como su pareja identificándolo como una transmutación de su antiguo novio.

En la película se percibe la influencia de Weerasethakul, especialmente en sus imágenes y sobre todo sonidos de la selva, donde el zumbido de los insectos evoca la naturaleza animal del ser humano, tan bien abordada por dicho cineasta. También en las escenas de cura de Thongchai en la choza que remiten al tratamiento de diálisis del enfermo Boonmee en *Tio Boonmee recuerda sus vidas pasadas* y en los neones de colores en el pueblo que remiten a los tubos luminosos de la máquina de inducir buenos sueños en *Cementerio de esplendor*.

Un artículo del diario francés *Libération* (Péron, 2019) sugiere que la película desvirtúa el drama de los rohingya con un espectáculo pirotécnico meramente esteticista, un juicio en nuestra opinión equivocado, pues lo que hace es más bien dignificarlos en la complejidad de su humanidad. Más bien desde una antropología profunda de corte deleuziano, les saca de su cosificación, de su estigmatización, de su inserción en arbitrarias jerarquías arborescentes, los convierte en auténticos sujetos, es decir en sujetos-devenir, anula por completo todo constructo prefijado del otro, de la alteridad pura, que es el germen de toda xenofobia nacionalista, lo identifica en cambio con el nosotros por completo, por eso al final Thongchai el refugiado y Nobi el autóctono parecen convertirse en el mismo ser. Tanto en esta película como en *Una tierra imaginada* hay una preocupación social reconocida por sus autores por las situaciones trágicas de los trabajadores migrantes en condiciones de explotación laboral o de los refugiados que huyen de un genocidio sin países que les acojan – aunque en *Manta Ray* el término “rohingya” no es pronunciado ni una vez, aparece como dedicatoria de la película al comienzo y en el final el sonido ambiente está hecho con susurros grabados a rohingyas entrevistados por el director–. La elección del tema de sus películas no es una casualidad, sino que surge de un reconocido fondo ético. Lo que cambia es la forma de su abordaje: no es a través de documentales realistas, ni tampoco extraviándose en sueños alucinatorios sin más. Es combinando las líneas de territorialización y segmentaridad que imponen tanto el capital global como los aparatos estatales, mostrando en este caso a sus muchos damnificados y explotados, con las líneas de fuga de esos mismos sujetos “subalternos” (Spivak) como el migrante chino en Singapur o el refugiado rohingya en Tailandia, entrando en las líneas de desterritorialización de sus sueños, fantasías o mitos. Es dando voz absoluta al sujeto subalterno que se caracteriza por estar siempre privado de voz (Spivak, 2011), como el personaje de Thongchai. En lugar de cosificar su subjetividad o su drama existencial en un documental o en una película realista que no deja de engarzarse sin problemas en el espacio estriado por capital y estado por muy buena intención que lo alimente, se trata aquí de dar vida y subjetividad plenas a esos damnificados, dejarles que se embriaguen de éxtasis como en la danza bengalí en *Una tierra imaginada* o que se sueñen o transmuten en rayas gigantes bajo el mar como en la escena final de *Manta Ray*. Se dignifica a esos colectivos convirtiéndolos por una vez en sujetos absolutos, sujetos-devenir en vez de sujetos-identidad, a través de productos cinematográficos con interés etnográfico, que son por supuesto productos estéticos, pero que en su misma estética se convierten también en dispositivos políticos de liberación de los oprimidos a pesar de no ser un programa político o quizá por eso mismo.

Cabría destacar varias secuencias en la película que la constituyen como un rizoma etno-cinematográfico tanto en el plano formal como en el narrativo: en una escena, Nobi decide decorar su choza con unas luces fluorescentes y empieza a bailar. Nobi y Thongchai se miran el uno al otro sin mediar palabra y es cómo si el rizoma que forman pudiera visualizarse en esos planos hipnóticos acompañados de una música de percusión. Los dos sujetos parecen fundirse en un mismo plano inmanente. En otra secuencia, Nobi y Thongchai visitan el centro de la ciudad. Se suben a una noria. Uno mira al otro y por momentos parecen fundirse en un mismo ser, comunicar de uno a otro sin necesidad de pronunciar palabra alguna, solo con su mirada. Cierran los ojos y parecen fundirse en un mismo plano. Los personajes salen entonces de las líneas de segmentaridad étnicas y las jerarquías arborescen-

tes nacionalistas, de sus mismas identidades fijas y de todo punto fijo trascendente sea individual o colectivo, para conectar en la plena horizontalidad del rizoma [Imagen 2, 3].



Imagen 2. *Manta Ray* (2018)
[Fuente: Captura de pantalla].

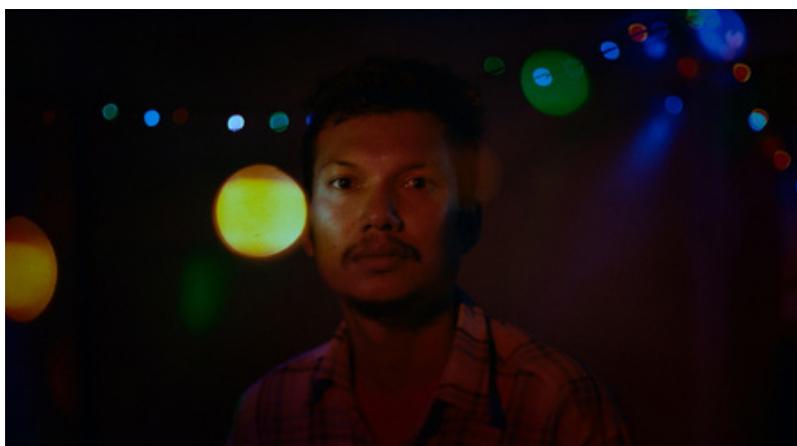


Imagen 3. *Manta Ray* (2018)
[Fuente: Captura de pantalla]

En otra escena más adelante, cuando Nobi ha desaparecido y Thongchai desesperanzado está solo por la noche en el puerto hundiendo sus pies en el agua, ve las gemas de colores brillando en el fondo del agua entre peces y es como si entonces su ser conectara con la naturaleza misma, más allá de Nobi, en una escena cuasi mística aderezada con un sonido hipnótico. En la escena inmediatamente posterior, vemos cómo todo el bosque de las gemas y los cadáveres se ilumina por el fulgor de las piedras preciosas, como en una alegoría total del rizoma en el que

todo punto conecta con todo punto. A partir de ahí Thongchai pasa a “transformarse” en Nobi: pesca como él, busca piedras preciosas en el bosque como él, busca rayas gigantes como él, entabla una relación con su ex mujer que vuelve un día a la casa, conduce la motocicleta como él, se tiñe el pelo como él. Es como si sus identidades se fusionaran, buscando anular por completo esa figura del “otro” y de la “alteridad” vinculada al fenómeno migratorio y siempre semilla de todas las violencias nacionalistas y las xenofobias. La metáfora total nos la aporta el título de la película y la escena final en la que vemos cómo una raya gigante nada hacia la superficie de luz, traspasando en libertad todas las ficticias fronteras y arborescencias construidas por el ser humano, germen a menudo de odio, intolerancia y sufrimiento².

5. Una tierra imaginada: un rizoma etno-cinematográfico en las fábricas de arenas de Singapur

Es una película también de 2018, una coproducción de Singapur, Francia y Holanda. La película obtuvo el Leopardo de Oro del Festival Internacional de Cine de Locarno y el Premio a la Mejor Película Asiática del Festival Internacional de Cine de Singapur. Su director es Yeo Siew Hua, realizador singapurense de la película *In the house of Straw* (2009), el documental *The Obs: A Singapore story* (2014), así como de dos cortometrajes, *Wormhole* (2012) y *The Minotaur* (2016).

La película trata la historia del detective Lok –Peter Yu– que investiga la desaparición de un trabajador emigrante chino llamado Wang Bicheng –Xiaoyi Liu– en una zona de reclamación de tierras. Estudia la situación de los obreros migrantes de origen chino y bengalí en la rica y próspera Singapur. Ese es el grupo humano sobre el cual la mirada del director busca realizar un estudio de índole a nuestro entender etnográfica, pero a partir de imágenes y sonido combinados de forma ficticia y tras dos años de convivencia del propio director con dichos migrantes, lo que constituye todo un trabajo de campo etnográfico en sí mismo, igual que hizo Aroonpheng con los refugiados rohingya. Wang, que sufre de insomnio, ha sufrido un accidente laboral y está ansioso por ser repatriado, empieza a sospechar que algo extraño ocurre en el lugar con los obreros que quieren repatriarse, desaparece un día misteriosamente y el detective Lok se propone encontrarlo [imágenes 4 y 5]. Ese es el relato o línea de territorialización inicial del “rizoma etno-cinematográfico” que es la película, que como en *Manta Ray* experimentará líneas de fuga en la segunda parte de la película.

² El director reconoce que busca hacer conscientes de problemas sociopolíticos a los espectadores, pero desde el arte y la imaginación. “Cuando viajé a la frontera, había un río que constituye una frontera entre Birmania y Tailandia. Personalmente, solo estaba tratando de encontrar un lugar sin nadie para tomar fotos. Vi a tres niños, dos tailandeses y uno birmano, y estaban jugando juntos. Esa frontera es una línea en el mapa que separa dos países. Pero es irreal. Es solo una línea que hemos pensado y creado. La identidad de esos niños es diferente, pero jugaban juntos. Y esa frontera no existe. Para mí, siempre hay algo detrás de lo que creemos que es real. Y puede ser lo imaginario” (Le Polyester, 2019).



Imagen 4. *Una tierra imaginada* (2018)
[Fuente: Captura de pantalla]

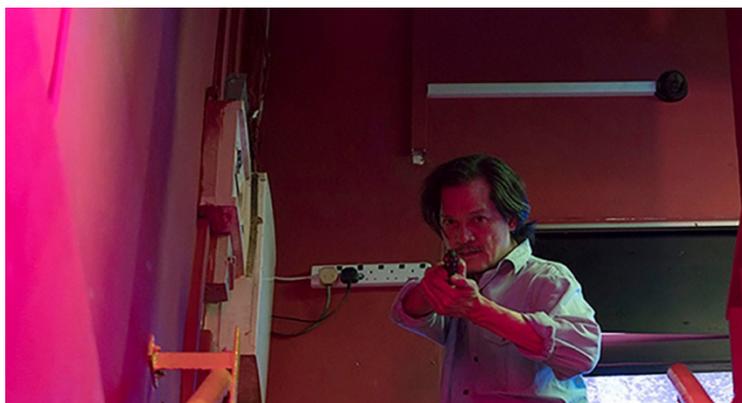


Imagen 5. *Una tierra imaginada* (2018)
[Fuente: Captura de pantalla]

La película muestra de forma cuasi documental y con gran realismo la vida de los migrantes en una zona industrial costera de Singapur donde “están ganando tierra” a otros países como Malasia. Nos muestra su vida en sórdidos barracones, cómo su único divertimento tras arduas jornadas de trabajo es bailar frenéticamente con otros migrantes o frecuentar un cibercafé anunciado con luces de neón que destacan en el monótono y lúgubre color gris que les rodea, jugar a videojuegos y tener amistades virtuales. Estos migrantes son explotados laboralmente por los capataces, que incluso retienen sus pasaportes para que no puedan regresar a sus países ni siquiera para visitar a su madre enferma.

Hay varias secuencias que nos muestran el rizoma etno-cinematográfico: en una escena nocturna, Wang y Mindy –Luna Kwok–, que trabaja en el cibercafé que frecuenta el obrero chino, nadan en el agua de la zona portuaria de Singapur donde trabajan. Empiezan a darse cuenta de que la tierra que pisan antes era agua y fue ganada al mar por Singapur, que la arena sobre la que están recostados es de Malasia, que hay zonas ganadas de Indonesia y Vietnam y que hasta los materiales de cons-

trucción con los que trabajan no son de allí sino de Camboya o incluso del mercado negro. Mindy se plantea entonces la pregunta: “¿Eso quiere decir que ya no estamos en Singapur? Estamos acostados en suelo malasio. En otras palabras, no necesito un barco ni un avión”. La escena visualiza la desterritorialización absoluta que hace honor al título de la película, una tierra imaginada que será donde se desplegará así el rizoma etno-cinematográfico conectando etnias con etnias, realidad y sueño, personajes con personajes en líneas de fuga constantes. Esto choca con la territorialización absoluta de todos estos personajes —el bengalí Ajit, Wang, Mindy, incluso el detective Lok— que parecen como encerrados en ese “no-lugar” (Augé, 2009) de la zona de construcción singapuresa. Ajit le confiesa a Wang que su madre está enferma, Wang le dice que tiene que ir a visitarla, pero Ajit le dice que la empresa no les deja repatriarse y que guardan sus pasaportes para que no se fuguen, equiparando ese lugar de trabajo a una especie de cárcel o lugar de confinamiento y disciplina total (Foucault, 1976). Solo a través de sus sueños o de sus fantasías inducidas por el insomnio, a través de sus juegos virtuales online, de sus danzas étnicas, los personajes son capaces de desterritorializarse a sí mismos del lugar de confinamiento y explotación laboral.



Imagen 6. *Una tierra imaginada* (2018)

[Fuente: Captura de pantalla]

Wang le dice a Ajit que al no dormir “no recuerdo muchas cosas, ni siquiera recuerdo lo que es soñar, ¿tú sueñas, Ajit?”. Ajit le responde: “sí, yo sueño. Aquí sueño todo el tiempo. Tú bailas, yo canto. Pero no soy yo. Ni tú eres tú”. Esta línea de fuga, ese deseo de desterritorialización, contrasta con el propio lugar de trabajo, encierro y explotación, una empresa que se dedica a ganar tierra del mar, capital que busca incorporarlo todo en su propia máquina. “Nunca dejamos de ganar tierras”, le dice uno de los capataces, Jason, el sobrino del jefe de la empresa, que es a su vez el encargado de guardar los pasaportes de los obreros migrantes: “lo haremos mientras podamos”.

Lok y Wang se encontrarán al final, aunque el espectador no sabe si es la realidad o un sueño. La narrativa de la película nos permite visualizar así el rizoma. Como en *Manta Ray*, las identidades y subjetividades de los dos protagonistas parecen fundir-

se en un mismo plano rizomático, donde todo punto conecta con todo punto, donde no hay principio ni fin, echando por tierra todo constructo artificial de la alteridad o la subalternidad, permitiendo al rizoma activar líneas de fuga en una especie de bucle circular. Wang parece salir del realismo sórdido y humillante de la explotación y el sinsentido existencial decidiendo ser “tragado” por el rizoma mismo, viviendo en el éxtasis permanente de la danza junto a los bengalís. Un nudo rizomático que también parece “tragar” al final al detective Lok, que acarrea la misma falta de sueños y el mismo sinsentido en su existencia solitaria de policía y que tal vez no sea quizá más que un producto de la imaginación de Wang. Ambos dicen ser capaces de soñar cosas que luego se dan en la realidad. La escena que marca la transición de la perspectiva de Wang a la de Lok, o mejor su identificación y fusión, es cuando Wang juega en el cibercafé tras la sesión de hipnosis con Mindy y dice a su amigo internauta invisible:

Hacía mucho que no dormía tan bien. Creo que fue un sueño. Soñé con mi propia muerte... Era como si algo me tragara. Me hundía lentamente. Es difícil de explicar. Fue como si... me olvidaran por una suerte de indiferencia. Al final me di cuenta de que había desaparecido en mi propio sueño. Soñé que dos detectives investigaban mi desaparición³.

6. Conclusión

Las dos películas aquí abordadas son ejemplos de un posible nuevo tipo de cine que se viene practicando muy recientemente en países de Asia y que podemos decir que quizá inaugura Weerasethakul en Tailandia, aunque luego se exprese de forma diferenciada y personal con cada cineasta y en cada entorno sociocultural.

Proponemos denominar a estas películas “rizomas etno-cinematográficos”, utilizando la filosofía de Deleuze, ya que abordan ensamblando imagen, sonido y tiempo, de forma “no-representacional”, problemáticas sociales de clases campesinas y populares desde un plano de immanencia cruzada de líneas de fuga constantes que al “otro subalterno” actual y reificado lo convierten en sujeto-devenir abierto a lo virtual, lo onírico, lo sobrenatural incluso. Se constituyen en documentos para-etnográficos que pueden constituir variantes posibles de enorme potencial para la antropología visual y el cine etnográfico.

El rizoma etno-cinematográfico desafía el lenguaje cinematográfico formal y las estructuras narrativas convencionales, presentando historias circulares y con multiplicidad de interpretaciones posibles. Desafía igualmente la etnografía al presentar realidades etnográficas desde la multiplicidad en fuga sin centro ni ordenación y sin voluntad de “representarlas” siguiendo una raíz lógica o racional y un despliegue arborescente.

³ El punto de encuentro entre ambos es en el sueño y en el trance inducido por la danza, no en la realidad. En palabras del director: “La idea era que dos individuos de orígenes y conciencias completamente diferentes terminarían reuniéndose a través de un sueño. Nunca se trató de si algo era menos real porque sucedía en un sueño. Creo que hay tanta verdad en el sueño como en la vigilia. También creo que las apariciones pueden transformar la conciencia de uno, permitiéndole imaginar radicalmente a un Otro fuera y más allá de las limitaciones del yo. Estas apariciones tienen lugar no solo en el sueño sino también en el baile, como he tratado de evocar en la película. Los trabajadores migrantes y yo nunca podemos entendernos completamente, pero los límites entre nosotros se hacen porosos a través de los sueños y el baile. Nuestras identidades fijas comienzan a desmoronarse” (Bomb Magazine, 2019).

Aun siendo obras de ficción, su base documental, su tratamiento naturalista y sus actores a menudo no profesionales, hace que se sitúen un paso más allá de la mera ficción cinematográfica con valor apenas subjetivo y estético, y sin llegar a constituirse como documentales filmicos etnográficos con pretensión objetiva, se mueven sin embargo a menudo en una zona liminal entre realidad y ficción, realidad y sueño, realidad y mito, que puede ser de gran provecho para la disciplina antropológica y la profundización abierta en realidades etnográficas no occidentales⁴.

En las dos películas tratadas se nos presenta la realidad antropológica profunda del refugiado rohingya en Tailandia y del obrero migrante chino en Singapur. Comienzan con un tratamiento hiperrealista, incluyendo muchos actores no profesionales y sonidos y voces ambientales, pero pronto se deslizan hacia territorios imaginarios y oníricos propios de la ficción filmica más surrealista constituyendo ensamblajes extraordinarios de realismo y ficción. Sus finales abiertos nos muestran la multiplicidad del rizoma, multiplicidad de realidades virtuales, multiplicidad de prismas y perspectivas que convierten las películas no solo en artefactos estéticos preciosistas sino en aparatos políticos de liberación, dando voz absoluta no impuesta ni prefijada a los moldes del observador occidental a los sin voz subalternos inmersos a menudo en situaciones de miseria, opresión e injusticia.

7. Bibliografía

- Anderson, B.; Harrison, Paul (eds.). (2010). *Taking-Place: Non-Representational Theories and Geo graphy*. Londres: Routledge.
- Augé, M. (2009). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Baumgärtel, T. (ed.). (2012). *Southeast Asian Independent Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Bomb Magazine. (2019). "Native Sand: Yeo Siew Hua Interviewed by Sihan Tan". Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/native-sand-yeo-siew-hua-interviewed> (Fecha de acceso: 04/03/2020).
- Bordeleau, É.; Pape, T.; Ronald R.A. et. al. (2017). *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Londres: Open Humanities Press.
- Carrion-Murayari, G.; Gioni M. (2011). *Apichatpong Weerasethakul*. Nueva York: New Museum.
- Collier, S.; Aihwa O. (2005). *Global Assamblages*. Malden: Blackwell.
- Deleuze, G. (1981). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1985). *El Antiedipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

⁴ Es difícil extrapolar a otros continentes este subgénero propio de cine independiente asiático que en cierta medida inaugura Weerasethakul. Se podrían rastrear conexiones y similitudes con el cine de autor de directores como el húngaro Béla Tarr, el portugués Pedro Costa o el mexicano Carlos Reygadas, entre otros. Aun así, el cine aquí abordado es por definición muy enraizado en el territorio etnográfico que describe, en concreto países y culturas del Sudeste de Asia, así como ya en cada caso concreto también a la personalidad del cineasta particular, por lo que su extensión a obras y cineastas de contextos culturales muy distantes resulta complicado y difícil, aunque siguiendo nuestro planteamiento teórico sería posible y terreno interesante para estudios e investigaciones.

- Deleuze, G.; Felix Guattari. (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos a fines*. Barcelona: Paidós.
- Furhmann, A. (2016). *Gothly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Grimshaw, A.; Ravetz, A. (2009). *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hardt, M.; Negri, A. (2000). *Empire*. Harvard: Harvard University Press.
- Ingawanij, M. A.; McKay, B. (eds.) (2012). *Glimpses of Freedom: Independent Cinema of Southeast Asia*. Ithaca, NY: Cornell Southeast Asia Program Publications.
- Kai Khiun, L.; Teo, S. (2016). *Singapore Cinema: New Perspectives*. Londres: Routledge.
- Le Polyester. (2019). "Entretien avec Aroonpheng, Phuttiiphong". Recuperado de <http://www.lepolyester.com/entretien-avec-phuttiiphong-aroonpheng> (Fecha de acceso: 04/03/2020).
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Malaina, A. (2015). "The Individual within the Asian Global Assemblages: A Symbolic Reading of Selected Asian Films", *Journal of Mekong Societies*, 11 (2), 45-59.
- Manta Ray (Kraben Rahu)*. 2018. Dirigida por Phuttiiphong Aroonpheng [película]. Tailandia, Francia, China: Diversion, Les Films de l'Étranger, Youku Pictures.
- Mackris, J. (2017). "The Intersection of Politics and Trauma in the Films of Apichatpong Weerasethakul", *Film Matters*, 8 (1), 35-38. doi: http://doi.org/10.1386/fm.8.1.35_1.
- Marrero-Guillamón, I. (2018). "The Politics and Aesthetics of Non-Representation: Re-Imagining Ethnographic Cinema with Apichatpong Weerasethakul". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 33, 13-32, doi: <http://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.02>.
- Péron, D. (2019). "Manta Ray aux petits soins". *Libération*, 23-07-2019.
- Russo, M. (2019). "Manta Ray". *Cineforum*, 589, 29-31.
- Said, E.W. (2007). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Madrid: Akal.
- Teh, D. (2011). "Itinerant Cinema: The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul". *Third Text*, 25(5), 595-609.
- Una tierra imaginada (A Land Imagined)*. 2018. Dirigida por Yeo Siew Hua [película]. Singapur, Francia, Holanda: Akanga Film Asia, mm2 Entertainment, Films de Force Majeure, Volya Films.
- Weerasethakul, A. (ed.). 2016. *Apichatpong Weerasethakul Sourcebook: The Serenity of Madness*. Nueva York: ICI y MAIIAM Contemporary Art Museum.
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel.