



Trinh T. Minh-ha

VISTO PERO NO VISTO

Cineasta, escritora, crítica literaria y compositora, Trinh T. Minh-ha (Hanoi, 1952) es una de las voces clave para entender el devenir de las prácticas fílmicas contemporáneas. Sus películas cuestionan la mirada exotizante del documental antropológico tradicional e introducen la experimentación vanguardista y la poesía. Esta es su primera exposición retrospectiva en el Estado español.

29.10.2025 – 01.03.2026

VISTO PERO NO VISTO

Manuel J. Borja-Villel

Todo empieza con dos —nos dice Trinh T. Minh-ha—. ¹ Pero no hay binarismo en su práctica, porque esta no es excluyente, sino relacional. Es abierta y se conforma en una multiplicidad de saberes y relatos. Texto e imagen, sonido y silencio, testimonio e invención, se pliegan y despliegan sin quedar reducidos los unos a los otros. Sus películas no proponen una narración única ni se enmarcan en una estructura cerrada.

No responden los filmes de Trinh a las características del documental. La voz en off no necesariamente explica lo que descubren las imágenes. Unas veces, estas confluyen con la locución; otras, divergen, estableciéndose un doble movimiento, de fuera hacia dentro (lo que se captura de la realidad) y de dentro afuera (lo que se podría calificar de fabulación). Ambas categorías no son estancas, se entrelazan. *Surname Viet Given Name Nam* (Apellido Viet Nombre Nam, 1989) sería una clara instancia de ello. La identidad del país en el que nació Trinh se presenta aquí como una construcción. Lo real y lo ficticio se confunden, haciendo patentes las fisuras del lenguaje y su carácter artificial. Trinh no pretende convencernos de la autenticidad de lo que se muestra. Sus películas no describen o representan al otro. No son «sobre» los demás, están hechas con o cerca de ellos. ² Ese «cerca de» requiere reconocer la distancia que se establece entre la cineasta y aquellos que aparecen en sus filmes. La autora nunca habla en su nombre.

Trinh T. Minh-ha trabaja desde el feminismo. La presencia de las mujeres, que reivindican una visión no heroica de nuestras relaciones, es inherente a su práctica. En *Forgetting Vietnam* (Olvidando Vietnam, 2015), se cuestiona la reducción de la historia a una dialéctica de vencedores y vencidos. Feminismo es tomar conciencia de todos aquellos sujetos que han sido silenciados e intentar que sus palabras se hagan oír. No desde la imposición a los demás, sino a través de la escucha compartida.

Feminismo es también enfatizar lo cotidiano, un lugar donde el tiempo se superpone en capas y en el que no hay cabida para el «yo

¹ Trinh T. Minh-ha, *The Twofold Commitment*, Nueva York, Primary Information: 2023, p. 71.

² «I do not intend to speak about; just speak nearby», *Reassemblage*, 1982, 40 min, 16 mm, color.

lingüístico», esa figura de autoridad asociada a la razón eurocentrada, que reclama la universalidad y veracidad del conocimiento abstracto. No hay en los filmes de Trinh una narrativa lineal. Su tiempo es circular. Lo pretérito puede ser lo que todavía está por venir. Existe una memoria del pasado, tanto como una del futuro. Pero evocar no reside solo en recuperar lo ya acaecido. Radica en excavar en la historia, traerla a la actualidad y ser consciente de la unión tan estrecha que existe entre recuerdo y olvido.

Los sonidos de trenes y tambores protagonizan *The Fourth Dimension* (La cuarta dimensión, 2001), una película dedicada a la cultura de Japón. El ritmo de ambos apunta a aquello que ocurre cada día y, sin embargo, no advertimos. Para Trinh, el encuentro que acontece entre los instrumentos tradicionales y las máquinas contemporáneas, su cadencia, es un modo como la sociedad nipona negocia las tensiones que se producen entre el mundo de sus ancestros y el presente. Es una forma de trascender las ataduras de lo rutinario, de descubrir lo infinito en lo finito.

Trinh T. Minh-ha usa el color de forma muy consciente. Sabe que este mantiene un componente simbólico. El rojo se asocia a la vida y a la alegría. Es asimismo el color del antagonismo y la revolución. El blanco encarna el duelo, además de la pureza. Existen tantos colores como gradaciones contienen sus tonos, o usos se hayan hecho de ellos. Trinh se mueve en esos matices, en los intersticios situados entre las definiciones y las cosas. Su labor se ubica en una encrucijada permanente, que obliga al espectador a elegir.

El cine de Trinh es expandido. Se proyecta en un teatro o en un espacio expositivo, indistintamente. La experiencia sensorial es, en ambos casos, clave. La densa combinación de texto e imágenes envuelve al espectador. No obstante, este no queda atrapado en la totalidad de la obra, ya que la distancia entre el autor, la pantalla y el espectador se mantiene. El medio no se desvanece. Todo comienza con el cine, mas no termina en él. Este se «descrea» en el acto de creación. De ahí que a Trinh le importe adentrarse en el proceso de recepción de la obra con el objetivo de que el espectador se la haga suya, transformándola.

Sus filmes son anticlimáticos. Da la impresión de que nada ocurre en ellos. No hay una historia principal que module el relato, ni una jerarquía que lo ordene. No prevalece un sentido por encima de otro. En sus propias palabras, se ve con los ojos abiertos tanto como con

los ojos cerrados.³ El cometido del sonido tampoco consiste en darle un sesgo realista a la imagen. Sus películas no son nunca ilustrativas. El silencio es tan elocuente como el sonido y se rige por una lógica autónoma. No hay «vacíos»; en ellas, todo es sustantivo. En esa paradoja habita su belleza. *Visto pero no visto* es el título escogido por la propia artista para esta exposición. En el juego entre lo que se revela y lo que permanece oculto surge otra manera de mirar.

La función de cualquier ideología en el poder es mostrar el mundo unificado de una forma positiva. Interpelar los regímenes de representación que gobiernan la sociedad es concebir una política que sea capaz de alterar la realidad y no solo ideologizarla. El conflicto que ello ocasiona hace que las subjetividades y las prácticas se reposicionen. Trinh siempre ha dudado del autodenominado *arte político*, porque al final este no cambia nada. Para efectuar una subversión radical, es imprescindible mutar la forma en que percibimos el mundo.

Aunque estén estrechamente relacionados con sus filmes, sus escritos tienen una vida propia. Por ello, hemos decidido incluir en esta publicación tres ensayos: *Outside In Inside Out* (De fuera a dentro, de dentro a fuera, 1988), *She, of the Interval* (Ella, del intervalo, 1987) y *Don't Stop in the Dark* (No te detengas en la oscuridad, 2009). Estos textos recogen algunas de las líneas de fuga de su trabajo. Se refieren al cuestionamiento del enfoque antropológico del documental, al feminismo y a la pulsión poética de su cinematografía.

³ *The Twofold Commitment*, p. 109.

DE FUERA A DENTRO, DE DENTRO A FUERA

Trinh T. Minh-ha

Ponencia presentada en el congreso «Third Cinema: Theories and Practices», del Festival Internacional de Cine de Edimburgo, en agosto de 1986. Publicada por primera vez en *Questions of Third Cinema*, ed. J. Pines and P. Willemsen (Londres: British Film Institute, 1988).

Un objetivo que reivindican constantemente quienes «pretenden revelar una sociedad a otra» es «comprender el punto de vista del nativo» y «darse cuenta de su visión de su mundo». Este objetivo, que ha suscitado mucha discordia, en cuanto a metodología y enfoque, entre expertos en los ámbitos de la antropología y el cine etnográfico de la última década que están directamente relacionados, también nos lo hemos tomado muy en serio muchos de nosotros, que consideramos que nuestra misión es representar a los otros y ser sus fieles intérpretes. El mandato de ver las cosas desde el punto de vista del nativo aboga por una ideología definida de la verdad y la autenticidad; radica en el centro de toda discusión polémica sobre la «realidad» en relación con la «belleza» y la «verdad». Plantear la cuestión de la representación del Otro es, entonces, reabrir constantemente la cuestión fundamental de la ciencia y el arte, el documental y la ficción, lo universal y lo personal, la objetividad y la subjetividad, lo masculino y lo femenino, el *outsider* (el foráneo) y el *insider* (el miembro de la comunidad).

Tener conocimientos de algo crea a menudo la ilusión de saberlo.

Hace años, Zora Neale Hurston escribió lo sorprendida que estaba por la falta de curiosidad que mostraban los anglosajones por la vida interior y las emociones de los negros, y, en términos más generales, por cualquier pueblo no anglosajón. Aunque ahora esto sigue siendo en gran parte cierto, se tiende más a reformularlo de otra manera, diciendo que actualmente sorprende más la afirmación general de los «expertos» occidentales que solo muestren interés en este aspecto de la vida del Otro y poco más. Ahora el objetivo final es «descubrir el sentido del yo de los javaneses, balineses o marroquíes», supuestamente a través de las definiciones que estos pueblos dan de sí mismos. A menudo parece que las cosas han cambiado radicalmente, pero solo han adoptado un aspecto opuesto, como suele suceder, para barajar las cartas y desviar la atención de la gente. Pasar de una exterioridad ofensiva a una interioridad intru-

siva, perseguir los llamados *valores ocultos* de una persona o una cultura, ha dado lugar a una forma de voyeurismo legitimado (pero no reconocido como tal) y una arrogancia sutil, es decir, la pretensión de mirar o poseer las mentes de los otros, cuyo conocimiento estos otros supuestamente no pueden tener, y la necesidad de definir, es decir, limitar, y por lo tanto proporcionarles un patrón de autoevaluación del que necesariamente dependen. Los *conflictos* psicológicos, entre otros elementos idiosincráticos, se equiparan así a la *profundidad* (una palabra clave en la metafísica occidental), mientras que la experiencia *interior* queda reducida a la subjetividad como sentimientos y opiniones *personales*.

¿Qué se siente al ser mestizo como yo?¹

¿Qué se siente al ser blanco como tú?

Una buena película sería sobre el Otro debe mostrar un cierto conflicto, ya que así es como occidente suele definir las identidades y las diferencias. Para muchos cineastas con orientación científica, ver sigue siendo, irónicamente, creer. Mostrar no es mostrar cómo puedo verte yo, cómo puedes verme tú y cómo somos percibidos los dos (el encuentro), sino cómo te ves a ti mismo y cómo representas a tu propio grupo (en el mejor de los casos, a través del conflicto): el hecho en sí. La autenticidad fáctica se basa sobre todo en las palabras y el testimonio del Otro. Con el fin de autenticar una obra, es muy importante demostrar o poner de manifiesto cómo ha participado este Otro en la elaboración de su propia imagen; es decir, por ejemplo, la importancia del estilo de entrevistas en cadena y los tertulianos, la estrategia de los testimonios orales en las prácticas de cine documental. Eso normalmente se llama «dar voz», aunque estas voces «dadas» no constituyen nunca realmente la Voz de la película, ya que se utilizan sobre todo como dispositivos de legitimación, cuya autoridad aleatoria, convenientemente dada por sentada y aceptada sin reservas, sirve a menudo de compensación por una carencia filmica (la falta de imaginación o de credibilidad, por ejemplo). El poder crea sus propias limitaciones, ya que el poderoso también es definido necesariamente por el impotente. Por lo

¹ Título de un artículo escrito por Zora Neale Hurston. Debía ser seguramente una respuesta a una pregunta que Hurston sentía que sus conocidos blancos se morían por plantearle. En Alice Walker, ed., *I Love Myself* (Old Westbury, NY: The Feminist Press, 1979), p. 152-155.

tanto, el poder debe compartirse («antropología compartida» es un concepto que se ha tenido en cuenta para probarlo), para que su efecto pueda seguir circulando, pero se compartirá solo en parte, con mucha cautela, y con la condición de que la parte se dé, que no se tome. Un famoso antropólogo expresó así la crisis existente en su campo cuando escribió: «¿dónde nos encontramos cuando ya no podemos reivindicar una forma única de proximidad psicológica, una especie de identificación transcultural con nuestros sujetos?».² Sin duda, el hombre debe mantener vivo su papel. Y, al fin y al cabo, en cualquier error siempre existe una cierta verdad.

Se trata de una cuestión de grado, no de oposición antagónica... Limitarse a conceptos cercanos a la experiencia deja al etnógrafo inundado de immediateces, y al mismo tiempo enredado en lo vernáculo. Limitarse a conceptos alejados de la experiencia le deja atascado en abstracciones y asfixiado en tecnicismos. La pregunta real y la única... en el caso de los «nativos», no hace falta que lo seas para conocer a uno; se trata de qué papel desempeñan los dos tipos de conceptos en el análisis antropológico.³

De todos modos, «ponerse en la piel de otra persona» no está exento de dificultades. El riesgo que el hombre teme para sí mismo y para sus semejantes es el de «desaparecer de repente». Por eso, asume la tarea de asesorar y formar a sus seguidores para que mantengan la distancia sobre el terreno, de modo que todos puedan permanecer en el bando ganador. En este contexto, dar debería estar determinado siempre «en relación con aquello que, teniendo en cuenta el conocimiento y la experiencia occidentales matizados por consideraciones locales», creemos que es lo mejor para ellos.⁴ Por lo tanto, asegúrate de asimilar sus secretos, pero nunca renuncies a los nuestros.

El truco es no entrar en una correspondencia espiritual interna con tus informantes. Si prefieren, como el resto de nosotros, considerar que sus almas les pertenecen, no estarán muy dispuestos a realizar ningún esfuerzo. El truco es averiguar qué demonios creen que hacen.⁵

² Clifford Geertz, *Local Knowledge* (Nueva York: Basic Books, Inc., 1983), p. 56.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Evelyn Baring, Lord Cromer, *Political and Literary Essays, 1908-1913* (1913 reimpr., Freeport, NY: Books for Library Press, 1969).

⁵ Geertz, *ibid.*, p. 58.

El resultado natural de este razonamiento es el matrimonio concertado entre «lo alejado de la experiencia» y «lo cercano a la experiencia», entre la objetividad del científico y la subjetividad del nativo, entre lo que aporta el *outsider* y lo que produce el *insider*. Para llegar a las nociones más íntimas y ocultas del yo del Otro, hay que recurrir a una forma de interdependencia (neo)colonial. Y como compartir en este marco siempre significa dar poco y tomar aún menos, la necesidad de informantes se convierte en una necesidad de discípulos. Debemos formar a los de dentro para que se ocupen de nuestras preocupaciones y se hagan útiles formulando las preguntas adecuadas y proporcionando las respuestas adecuadas. Por lo tanto, el *insider* ideal es el sujeto psicológicamente capaz de detectar conflictos y solucionar problemas que representa fielmente al Otro para el Amo, o que, más concretamente, reconforta la relación entre el yo del Amo y el Otro en su representación de las relaciones de poder, recopilando datos útiles, ocupándose de sus propios asuntos, y aun así ofreciendo la diferencia esperada.

EL SISTEMA DEL «NEGRO MASCOTA»

(por Zora Neale Hurston)

| | |
|--|---|
| Y cualquier hombre blanco podrá tener a un negro como mascota. Sí, tomará a un hombre negro para acariciarlo y arroparlo, y ese negro será perfecto a sus ojos. Ni el odio entre las razas de los hombres, ni las condiciones de conflicto en las ciudades amuralladas, harán que mengüe su orgullo y su placer por su propio negro... | cuando se descarta todo, sigue siendo cierto que los blancos del norte y del sur han promocionado a los negros —normalmente en calidad de «representantes de los negros»— sin tener demasiado en cuenta las capacidades de la persona promocionada, sino en sintonía con el sistema de «mascotas». ⁶ |
|--|---|

El apartheid impide todo contacto con personas de otras razas que pueda socavar el supuesto de una diferencia esencial.⁷

⁶ Hurston, *I Love Myself*, p. 156, 160.

⁷ Vincent Crapanzano, «A Reporter At Large», en *The New Yorker*, 18 de marzo, 1985, p. 99.

La opinión de un *insider*: la palabra mágica que lleva en sí misma un sello de aprobación. ¿Qué puede ser más auténticamente «otro» que la alteridad del propio Otro? Sin embargo, cada trozo de pastel que ofrece el Amo tiene un doble filo. Los afrikáners no dudan en afirmar: «Puedes sacar a un hombre negro de la selva, pero no puedes sacar la selva del hombre negro».

El lugar del nativo siempre está bien delimitado. El cine cultural «correcto» suele implicar que los africanos muestren África; los asiáticos, Asia, y los buroamericanos... el mundo. La alteridad tiene sus leyes y prohibiciones. Como «no puedes sacar la selva del hombre negro», la selva se le devuelve constantemente, y, como suele ocurrir, es también esta misma selva lo que el hombre negro convierte en su territorio exclusivo. Y puede hacerlo con plena conciencia de que una tierra árida no es precisamente un regalo, puesto que, en el desarrollo de las desigualdades de poder, los cambios a menudo requieren que se reapropien las reglas de modo que el Amo sea derrotado en su propio juego. Al dador presuntuoso le gusta dar sabiendo que está en condiciones de recuperar lo que da cuando quiera y siempre que el receptor se atreva a traspasar sus límites. Pero este último no ve ningún regalo (¿os imagináis un regalo que se devuelva?), sino solo deudas que, una vez devueltas, deberían seguir siendo de su propiedad, aunque la posesión (de tierra) es un concepto que le es ajeno desde hace tiempo y que se ha negado a asimilar.

A través de las respuestas y expectativas del público hacia sus obras, se suele informar y recordar a los cineastas no blancos los límites territoriales en los que deben permanecer. Un/a *insider* puede hablar con autoridad de su propia cultura, y se considera una fuente de autoridad en esta materia —no necesariamente como cineasta, sino meramente como alguien de dentro—. Esta dotación automática y arbitraria de un/a *insider* con un conocimiento legitimado de su entorno y patrimonio cultural solo ejerce su poder cuando se trata de validar el poder. Es un giro paradójico de la mente colonial: lo que el *outsider* espera del *insider* es, en realidad, una proyección de un sujeto omnisciente que este *outsider* se atribuye normalmente a sí mismo y a los de su especie. Pero en esta relación no reconocida entre el yo y el otro, el otro siempre seguiría siendo la sombra del yo y, por lo tanto, no sería realmente ni siquiera «omnisciente». Que una persona blanca haga una película sobre los goba del Zambeze o sobre los tasaday de la selva tropical filipina no sorprende a nadie, pero que un miembro del Tercer Mundo haga una película sobre otros pueblos del

Tercer Mundo siempre resulta cuestionable para muchos. Enseguida surge la cuestión sobre la elección del tema, a veces por curiosidad, pero normalmente por hostilidad. El matrimonio no es consumible, ya que el binomio ya no es «fuera-dentro» (objetivo *versus* subjetivo), sino algo entre «dentro-dentro» (subjetivo en lo que ya se designa como subjetivo) y «fuera-fuera» (objetivo en lo que ya se reivindica como objetivo). No hay conflicto real.

Diferencia, sí, pero diferencia
dentro de las fronteras de vuestras patrias, dicen
el gobierno blanco y la política de las divisiones étnicas.

Todo intento de difuminar la línea divisoria entre el *outsider* y el *insider* provocaría, con razón, ansiedad o incluso rabia. Aquí los derechos territoriales no se respetan. Las violaciones de las fronteras siempre han comportado desplazamiento, porque las zonas intermedias son el terreno inestable por donde caminan los (doblemente) exiliados. No tú / como tú. La subjetividad del *insider* (entendida como un horizonte afectivo limitado, lo personal) es aquella área sobre la cual el *outsider* objetivo (entendido como un horizonte imparcial ilimitado, lo universal) no puede reclamar autoridad plena, pero gracias a la cual puede seguir validando su papel imprescindible, reclamando ahora lo que le corresponde a través del conocimiento científico «interpretativo», pero aun así totalizador.

La antropología es la ciencia de la cultura vista desde fuera.
(Claude Levi-Strauss)⁸

Por lo tanto, si los nativos se dedicaban a estudiarse a sí mismos, se decía que producían historia o filología, no antropología.⁹

Solo un representante de nuestra civilización puede documentar con suficiente detalle la diferencia y ayudar a crear una idea de lo primitivo que normalmente no construirían los propios primitivos.¹⁰

⁸ Claude Levi-Strauss, «Anthropology: Its Achievements and Future», en *Current Anthropology*, 7 (1966): p. 126.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Stanley Diamond, «A Revolutionary Discipline», *Current Anthropology*, 5 (1964): p. 433.

La interdependencia no puede reducirse a una simple cuestión de esclavitud mutua, sino que también consiste en crear un terreno que no pertenece a nadie, ni siquiera al «creador». La alteridad se convierte en diferencia crítica empoderadora cuando no se da, sino que se recrea. Cuando se define con los criterios que acaban de formarse del Otro. El cine imperfecto es subversivo, no porque la ciencia contribuya a la «purificación» del arte al «permitirnos liberarnos de tantas películas fraudulentas, ocultas detrás de lo que se ha dado en llamar mundo de la poesía»;¹¹ no porque «cuanto mayor sea el grano, mejor es la política»; ni porque una toma borrosa, temblorosa y mal encuadrada sea más verdadera, más sincera y auténtica que una presa «hermosa» y técnicamente magistral —sacudir la cámara también puede ser una técnica, pero más, diría yo, porque no hay algo tal como una imperfección (absoluta) cuando la perfección solo puede construirse a sí misma a través de la existencia de su Otro imperfecto. En otras palabras, la perfección se produce, no se da simplemente. Los valores que mantienen en el poder el conjunto de criterios dominantes son simplemente ineficaces en un marco en el que ya no se respetan.

Es posible que los alcaldes no occidentales no quieran realizar películas sobre sus propias sociedades. Sea cual sea su decisión, la cuestión no es, en ningún caso, oponerse a las prácticas dominantes, puesto que «oponerse» en el contexto unidimensional de las sociedades modernas normalmente significa hacerle el juego al Amo. Durante años, han ido diciendo, con un tono muy condescendiente: «África, para los africanos»; «debemos animar a la gente del Tercer Mundo a hacer películas sobre su propio pueblo»; «nos gustaría ver a los asiáticos explicados por asiáticos», o «queremos enseñar a personas de otras culturas distintas a la nuestra a hacer películas en las que se muestren a sí mismas y su cultura de la manera que consideren adecuada» (para que nosotros podamos recoger información sobre el proceso de realización de películas etnográficas indígenas, y mostrar a los navajos a través de los ojos de los navajos a nuestra gente sobre el terreno).¹² Una vez más, esto equivale a decir que es deseable un punto de vista no blanco porque contribuiría a llenar un agujero que

los blancos están ahora dispuestos a dejar más o menos vacío para reducir la presión crítica y para alimentar la ilusión de una cierta inconclusión que necesita la aportación de los nativos para ser más completa, pero que en última instancia depende de la autoridad blanca para alcanzar una conclusión «real». Muchos siguen defendiendo con gran rectitud esta misión tan «caritativa», y pese a los numerosos cambios que ha experimentado a lo largo de los años, la imagen del salvador colonial blanco parece más pernicioso que nunca, puesto que opera a través del consentimiento. La antropología indígena permite a la antropología blanca antropologizar aún más al hombre.

La antropología es hoy la base de todos los discursos pronunciados por encima de la cabeza del nativo.

Los «retratos» de un grupo producidos por el observador como *outsider* y por el observador como *insider* serán distintos, ya que serán relevantes en contextos distintos. Esta conciencia está detrás del clamor actual que dice que «debes ser uno para entender a uno».¹³

La cuestión tampoco es simplemente «corregir» las imágenes que los blancos tienen de los no blancos, ni reaccionar a la mentalidad territorial colonial invirtiendo la situación y ya está y creando una oposición que, en el mejor de los casos, servirá para ser un reflejo de las actividades y las preocupaciones del amo. (Por ejemplo, no hace mucho, algunos antropólogos franceses hablaban de formar y llevar a unos cuantos antropólogos-discípulos africanos para estudiar los aspectos culturales de aldeas remotas de Francia. De nuevo, dejamos que ellos, a quienes nosotros hemos enseñado, nos estudien, porque eso también es información, y así es como sigue girando la rueda de la antropología.) La cuestión es más bien rastrear y exponer la voz del poder y la censura en el momento y lugar en que aparezca. La diferencia esencial permite a quien se basa en ella descansar tranquilamente en su gama de nociones fijas. Cualquier mutación en la identidad, en la esencia, en la regularidad e incluso en el sitio físico plantea un problema, si no una amenaza, en términos de clasificación y control. Si no puedes localizar al otro, ¿cómo te localizarás a ti mismo?

¹¹ Julio García Espinosa, «For an Imperfect Cinema», en Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of the New Latin American Cine* (Londres: BFI and Channel 4 Television, 1983), p. 28-33.

¹² Ver Sol Worth and John Adair, *Through Navajo Eyes* (Bloomington: Indiana University Press, 1972). Las líneas citadas están en la p. 11.

¹³ Diane Lewis, «Anthropology and Colonialism», en *Current Anthropology*, 14 (1973): p. 586-587.

El sentido del yo siempre está mediado por la imagen que uno tiene del otro. (A veces me he preguntado si un conocimiento superficial del otro, en cuanto a algún estereotipo, no es una forma de preservar una imagen superficial de uno mismo.)¹⁴

Además, ¿dónde debería trazarse la línea divisoria entre el *outsider* y el *insider*? ¿Cómo debería definirse? ¿Por el color de la piel (los negros no deberían hacer películas sobre los amarillos)? ¿Por el idioma (solo los fulani pueden hablar de los fulani, aquí un basari es un extranjero)? ¿Por la nación (solo los vietnamitas pueden producir obras sobre Vietnam)? ¿Por la geografía (en el contexto norte-sur, el oriente es el oriente y el oriente no puede encontrarse con occidente)? ¿O por afinidad política (el Tercer Mundo sobre el Tercer Mundo contra el Primer y el Segundo Mundo)? ¿Qué ocurre con los que tienen identidades mestizas y realidades híbridas? (Aquí vale la pena mencionar un reportaje periodístico publicado recientemente en la revista *Time* titulado «A Crazy Game of Musical Chairs» [Un loco juego de las sillas]. En este reportaje breve pero conciso, se llama la atención sobre el hecho de que los sudafricanos, que son clasificados por raza y asignados a una de las nueve categorías raciales que determinan dónde pueden vivir y trabajar, pueden cambiar su categoría si pueden demostrar que los habían colocado en el grupo equivocado. Por lo tanto, en un anuncio de reclasificación racial por parte del ministro del Interior, se descubre que: «nueve blancos se convirtieron en mestizos, 506 mestizos se convirtieron en blancos, dos blancos se convirtieron en malayos, catorce malayos se convirtieron en blancos... 40 mestizos se convirtieron en negros, 666 negros se convirtieron en mestizos, 87 mestizos se convirtieron en indios, 67 indios se convirtieron en mestizos, 26 mestizos se convirtieron en malayos, 50 malayos se convirtieron en indios, 61 indios se convirtieron en malayos...», y la lista sigue. Sin embargo, dice el ministro, ningún negro solicitó convertirse en blanco, y ningún blanco se convirtió en negro.)¹⁵

En el momento en que una *insider* sale de dentro, deja de ser una simple *insider* (y viceversa). Necesariamente mira adentro desde fuera y al mismo tiempo mira afuera desde dentro. Como la *outsider*, da un paso atrás y registra lo que a ella, la *insider*, no se le ocurriría nunca que vale la pena o que haya que registrar. Pero, a diferencia de la *out-*

sider, también recurre a estrategias no explicativas y no totalizadoras que suspenden el significado y se resisten al cierre. (Las *outsiders* suelen considerar esto estrategias de ocultación y revelación parciales destinadas a preservar secretos que solo deberían revelarse a personas iniciadas.) Se niega a reducirse a sí misma como a Otra, y sus reflexiones como un simple razonamiento objetivo de *outsider* o como un sentimiento subjetivo de *insider*. Sabe, seguramente como también lo sabía la antropóloga-*insider* Zora Neale Hurston, que ella no es una *outsider* como la *outsider* extranjera. Sabe que es diferente y, al mismo tiempo, es Él. Ni del todo Igual, ni del todo Otra; se encuentra en ese umbral indeterminado en el que entra y sale constantemente. Socavando la oposición dentro/fuera, su intervención es necesariamente la de una persona engañosa tanto desde dentro como desde fuera. Es esta Otra/Igual inadecuada que se mueve siempre con al menos dos/cuatro gestos: el de afirmar «soy como tú» mientras persiste en su diferencia, y el de recordar «soy diferente» mientras desestabiliza todas las definiciones de alteridad a las que se ha llegado.

Es emocionante pensar/saber que por cualquier acto que haga, recibiré el doble de elogios o el doble de críticas. Es muy emocionante ocupar el centro del escenario nacional, y que los espectadores no sepan si reír o llorar. (Zora Neale Hurston)¹⁶

Las personas mestizas son gente muy emocional, y no puede confiarse en los bantúes. Un día, un granjero de aquí pidió a su capataz bantú: «Dime, Johnny, ¿me dispararías?» «No, baas, no le dispararía», respondió Johnny. «Iría a la casa del vecino y dispararía al baas de allí. Y su hombre le dispararía a usted.» (Un afrikáner)¹⁷

La teoría que hay detrás de nuestra táctica: «El hombre blanco siempre intenta estar al corriente de los asuntos ajenos. Muy bien, pondré algo fuera de la puerta de mi mente para que él juegue y la manipule. Puede leer lo que escribo, pero seguro que no puede leerme la mente. Le pondré ese juguete en la mano, y él lo agarrará y se marchará. Luego diré lo que tengo que decir y cantaré mi canción». (Zora Neale Hurston)¹⁸

¹⁴ Crapanzano, «A Reporter At Large», p. 96.

¹⁵ *Time*, 9 de marzo de 1987, p. 54.

¹⁶ Hurston, *I Love Myself*, p. 153.

¹⁷ Dora Hertzog, citada en Vincent Crapanzano, «A Reporter at Large», II, *The New Yorker*, 25 de marzo de 1985, p. 93.

¹⁸ Hurston, *I Love Myself*, p. 83.

La única etnología posible es la que estudia el comportamiento antropófago del hombre blanco. (Stanislas S. Adotevi)¹⁹

Tanto si vuelve lo de dentro hacia fuera como lo de fuera hacia dentro, ella es, como las dos caras de una moneda, la misma persona impura, que es a la vez *insider* y *outsider*. Porque difícilmente puede haber nada como un dentro esencial que puedan representar de manera homogénea todos los *insiders*; un auténtico *insider* dentro, una realidad absoluta fuera, o un representante incorruptible que no pueda ser cuestionado por otro representante incorruptible.

La razón más poderosa por la que los negros no hacen más sobre la falsa «representación» de las mascotas es que saben por experiencia que el tema está demasiado arraigado para cambiarlo. El que designa tiene sus motivos, personales o políticos. Siempre puede señalar al beneficiario y decir: «Mirad, negros, se han ocupado de vosotros. ¿Acaso no le he dado a un miembro de vuestro grupo un puesto de trabajo importante?». Los funcionarios blancos dan por hecho que los negros están satisfechos y no saben qué pensar cuando más tarde descubren que un grupo de negros tan numeroso les acusa de indiferencia y doble juego. El amigo blanco de los negros susurra algo sobre la ingratitud y decide que a los negros, simplemente, no se les puede entender... son como niños.²⁰

En el contexto de este Otro inadecuado, preguntas como «¿Hasta qué punto es un/a representante fiel de su pueblo?» (el/la cineasta como *insider*) o «¿Hasta qué punto es auténtica su representación de la cultura observada?» (el/la cineasta como *outsider*) tienen poca relevancia. Cuando la magia de las esencias deja de impresionar e intimidar, ya no existe una posición de autoridad desde la que se pueda juzgar con certeza el valor de verosimilitud de la representación. En la primera pregunta, el sujeto que pregunta, aunque sea un/a *insider*, no es más auténtico ni tiene más autoridad sobre el tema que el sujeto al que se refieren las preguntas.

Esto no significa que el «yo» histórico pueda ocultarse o ignorarse, y que no pueda hacerse una diferenciación, sino que ese «yo» no es unitario, la cultura nunca ha sido monolítica, y más o menos

¹⁹ *Négritude et négrologues* (París: Union Generale d'Editions, 1972), p. 182 (traducción propia).

²⁰ Hurston, *I Love Myself*, p. 161.



Surname Viet Given Nam, 1989





Naked Spaces – Living is Round, 1985



What About China?, 2021



Reassemblage, 1982



Forgetting Vietnam, 2015

Shoot for The Contents, 1991





What About China?, 2021



A Tale of Love, 1995

siempre está más o menos en relación con un sujeto que juzga. Las diferencias no solo existen entre *outsider* e *insider* (dos entidades), sino que también están presentes en el/la *outsider* o el/la *insider* (una sola entidad). Esto nos lleva a la segunda pregunta, en la que el/la cineasta es un/a *outsider*. Siempre que el/la cineasta adopte una actitud positivista y opte por eludir las intersubjetividades y realidades implicadas, la verdad basada en hechos seguirá siendo el criterio dominante para evaluar y la cuestión de si su obra representa con éxito la realidad que afirma seguiría ejerciendo su poder. Cuanto más se inclina la representación hacia la verosimilitud, más sujeta está a la verificación normativa.

Sin embargo, para el Otro inapropiado, las preguntas antes mencionadas parecen poco adecuadas; el criterio de autenticidad ya no resulta pertinente. Es como decirle a un ateo: «¿Cuán fieles son tus palabras a la palabra de Dios?» (entendiendo que el ateo no se opone, sino que es *in-diferente* al creyente). La que sabe que no puede hablar de los demás sin hablar de sí misma, de la historia sin incluir su historia, también sabe que no puede hacer un gesto sin activar el movimiento de ida y vuelta de la vida. La subjetividad que opera en el contexto de este Otro inapropiado difícilmente puede someterse al antiguo paradigma de subjetividad/objetividad. La aguda conciencia política del sujeto no puede reducirse a una cuestión de autocritica para la superación personal ni de autoelogio para una mayor autoconfianza. Esta diferenciación es útil, puesto que la comprensión de la subjetividad como «ciencia del sujeto» hace que el temor a la autoabsorción etnográfica parezca absurdo. La conciencia de los límites en los que se trabaja no tiene por qué conducir a ninguna forma de indulgencia en la parcialidad personal, ni a la estrecha conclusión de que es imposible entender nada sobre los demás pueblos, puesto que la diferencia es de «esencia».

Al negarse a naturalizar el «yo», la subjetividad desvela el mito del núcleo esencial, de la espontaneidad y de la profundidad como visión interior. Por lo tanto, la subjetividad no consiste simplemente en hablar de uno/a mismo/a, ya sea de manera indulgente o crítica. Muchos de quienes están de acuerdo con la necesidad de la autorreflexividad y la reflexividad en el cine piensan que basta con mostrarse a uno/a mismo/a trabajando en pantalla, o señalar de vez en cuando su papel en la película, y sugerir alguna mejora futura para convencer al público de la propia «honestidad» y rendir homenaje al pensamiento liberal. Así pues, cada vez hay más películas en las que

los espectadores ven al narrador narrando, al cineasta filmando o dirigiendo, y, como era de esperar, a los nativos —a quienes se entrega temporalmente una pequeña cámara (normalmente una súper-8) o una grabadora— contribuyendo supuestamente al proceso de producción. Lo que aquí se presenta como autorreflexividad no es más que una pequeña facción —la más convenientemente visible— de las muchas posibilidades que ofrece esta «ciencia del sujeto». En resumen, lo que está en juego es una práctica de la subjetividad que todavía no es consciente de su propia naturaleza constituida (de ahí la dificultad de superar ese binomio simplista, subjetividad y objetividad); no es consciente de su papel continuo en la producción de significado (como si las cosas pudieran «*tener sentido*» por sí mismas, de modo que la función del intérprete consistiera solo en elegir de entre las muchas lecturas existentes); no es consciente de la representación como representación (las interrealidades culturales, sexuales y políticas que intervienen en la creación: la del cineasta como sujeto; la del sujeto filmado, y la del aparato cinematográfico), y, por último, no es consciente del Otro inapropiado dentro de cada «yo».

Mi certeza de que algún día voy a ser excluido por los negros no es lo suficientemente fuerte como para impedirme luchar a su lado. (Escritor sudafricano)²¹

Lo que sí es un reto es una organización que consista en una asociación o estrecha alianza entre negros, blancos, indios y mestizos. Un organismo así constituye una negación de la teoría de la separación de los africanos, su clanismo medieval. (Ezekiel Mphahlele)²²

²¹ Breyten Breytenbach, «L'Aveuglement des Afrikaners», en *Le Nouvel Observateur*, 20-26 de junio, 1986, p. 48 (traducción propia).

²² *The African Image* (1962; reimpr., Nueva York: Praeger, 1966), p. 73.

Las formas de comportamiento estereotipadas japonesas, tranquilas, obedientes y conformistas, chocaban con las expectativas de los blancos como pensadores motivados, independientes y ambiciosos. Cuando estaba con blancos, sufría por si no hablaba lo suficientemente fuerte; cuando estaba con japoneses, sufría por si hablaba demasiado fuerte. (Uoanne Harumi Sechi)²³

Caminando de pie y hablando con voz inaudible, he intentado convertirme en una mujer estadounidense. La comunicación china era ruidosa, pública. Solo las personas enfermas tenían que susurrar. (Maxine Hong Kingston)²⁴

Cuando oigo decir a mis alumnos: «No estamos en contra de los iraníes que se ocupan de sus asuntos; estamos en contra de los desagradecidos y los que abusan de nuestra hospitalidad manifestándose y despotricando de nuestro gobierno», sé que hablan de mí. (Mitsuye Yamada)²⁵

²³ «Being Japanese-American Doesn't Mean 'Made In Japan'», en Dexter Fisher, ed., *The Third Woman* (Boston: Roughton Mifflin Cie, 1980), p. 446.

²⁴ *The Woman Warrior* (Nueva York: Vintage Books, 1977).

²⁵ «Asian Pacific American Women and Feminism», en Cherrie Moraga and Gloria Anzaldúa, eds., *This Bridge Called My Back* (Watertown, MA: Persephone Press, 1981), p. 75.

ELLA, DEL INTERVALO

Trinh T. Minh-ha

Ponencia presentada en el congreso «Viewpoints: Women, Culture & Public Media», en Hunter College, Nueva York, noviembre de 1986. Publicada por primera vez en *The Independent* (Film & Video Monthly), vol. 10, núm. 4 (mayo de 1987).

Permitidme empezar preguntándome a mí misma: ¿qué espero de una película? Lo que espero se refleja en lo que intento plasmar en mis propias películas. En otras palabras, las películas que hago están pensadas para contribuir al conjunto de obras cinematográficas que me gustan y que me gustaría ver.

A través de la forma en que se hace una película, la manera en que se relaciona con su tema, así como a través de la recepción de los espectadores, espero que estimule mis capacidades críticas y agudice mi conciencia sobre cómo funcionan el patriarcado ideológico y la hegemonía.

Los hábitos comerciales e ideológicos de nuestra sociedad favorecen las narrativas con un cierre lo más definido posible, de modo que una vez consumida la narración, se puede descartar y pasar a comprar otra.

clara, lineal y totalmente digerible.

Cada vez es más necesario hacer películas políticamente (a diferencia de hacer películas políticas). Estamos pasando de la realización de un género cinematográfico a la realización de una amplia gama de géneros cinematográficos en los que la propia realización es política. Dado que las mujeres llevan décadas trabajando duramente para ampliar la definición de «político»; dado que no hay ningún tema que sea «apolítico» o demasiado limitado, sino que solo hay representaciones limitadas y apolíticas de los temas, una película no tiene por qué atacar necesariamente a las instituciones y personalidades gubernamentales para ser «política». Diferentes ámbitos y niveles de valores institucionales rigen nuestra vida cotidiana. Al trabajar para sacudir cualquier sistema de valores, una película realizada políticamente debe empezar sacudiendo primero el sistema de valores cinematográficos del que depende totalmente su política.

nunca instalada en la transgresión nunca habita en otro lugar

Patriarcado y hegemonía. No son realmente dos, ni tampoco uno. Mi historia, mi relato, es la historia de la relación entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo, entre dominadores y oprimidos, entre hombres y mujeres. Cuando hablo del Amo, necesariamente hablo tanto de Él como de Occidente. Patriarcado y hegemonía. Desde el patriarcado ortodoxo hasta el progresista, desde la colonización directa hasta la hegemonía indirecta y sutilmente omnipresente, las cosas se han refinado mucho, pero el camino aún es largo y la lucha continúa.

La hegemonía es muy difícil de abordar porque realmente no nos deja a nadie al margen. La hegemonía se establece en la medida en que la visión del mundo de los gobernantes es también la visión del mundo de los gobernados. Llama la atención sobre las estructuras rutinarias del pensamiento cotidiano, hasta el propio sentido común. Al lidiar con la hegemonía, no solo estamos cuestionando el predominio de las culturas occidentales, sino también sus identidades como culturas unificadas. En otras palabras, llamamos la atención sobre el hecho de que hay un Tercer Mundo en cada Primer Mundo y viceversa. Se hace reconocer al amo que su cultura no es homogénea ni monolítica, que él es solo uno más entre otros.

Todo cine feminista y comprometido políticamente se enfrenta inevitablemente a tres aspectos: 1) la posición de la cineasta, 2) la realidad cinematográfica y 3) las interpretaciones de los espectadores. En otras palabras, una película es un espacio en el que entran en juego una serie de subjetividades: las de la cineasta, las de los sujetos filmados y las de los espectadores (incluidos aquellos que tienen los medios o están en posición de distribuir, exhibir y difundir las películas).

La suposición de que el público ya existe, que es un hecho, y que la cineasta solo tiene que orientar su trabajo hacia las llamadas necesidades de este público, es una suposición que parece ignorar cómo se crean las necesidades y se construye el público. Lo ideológico se confunde a menudo con lo natural —o biológico, como se da a entender a menudo en el contexto de las mujeres—. El sistema mediático tal y como existe puede ser muy eficaz para llegar al público deseado, pero permite poca participación directa de este en el proceso creativo (por ejemplo, los críticos y los grupos de ciudadanos no se definen como parte del público).

Hoy en día, un trabajo responsable me parece, ante todo, aquel que muestra, por un lado, un compromiso político y una lucidez ideológica, y, por otro, es interrogativo por naturaleza, en lugar de ser meramente prescriptivo. En otras palabras, un trabajo que implique la

historia de la cineasta en la historia; un trabajo que reconozca la diferencia entre la experiencia vivida y la representación; un trabajo que tenga cuidado de no convertir una lucha en un objeto de consumo y que exija que tanto el creador como el público asuman su responsabilidad, sin cuya participación no surge ninguna solución, ya que ninguna solución existe como un hecho dado.

La lógica de llegar a «todo el mundo» a menudo fomenta una nivelación de las diferencias: un mínimo de elementos que puedan ofender al espectador medio imaginario y una estandarización del contenido y las expectativas. Trabajar contra esta nivelación de diferencias es también resistirse a la propia noción de diferencia, que, definida en términos del Amo, siempre recurre a la simplicidad de las esencias. Dividir y conquistar ha sido el credo del Amo durante siglos, su fórmula de éxito. Pero desde hace unas décadas, se ha empezado a explorar un terreno de conciencia distinto entre los grupos marginados. Un terreno en el que las divisiones claras y las oposiciones dualistas —como el cine alternativo frente a Hollywood, la ciencia frente al arte, el documental frente a la ficción, la objetividad frente a la subjetividad, lo masculino frente a lo femenino— pueden servir como puntos de partida para fines analíticos, pero ya no son satisfactorias, o son completamente insostenibles, para la mente crítica.

A menudo me han preguntado acerca de lo que algunos espectadores denominan la «ausencia de conflictos» en mis películas. Los conflictos psicológicos suelen equipararse con sustancia y profundidad. En el contexto occidental, los conflictos suelen servir para definir identidades. Mi sugerencia ante esta supuesta falta es: dejemos que la diferencia sustituya al conflicto. La diferencia, tal y como se entiende en muchos contextos feministas y no occidentales, la diferencia que se destaca en mi trabajo cinematográfico, no se opone a la igualdad ni es sinónimo de separación. En otras palabras, la diferencia no da lugar necesariamente al separatismo. Existen diferencias y similitudes dentro del concepto de diferencia. Se puede añadir que la diferencia no es lo que provoca los conflictos. Está más allá y a un lado del conflicto. Aquí es donde a menudo surge la confusión y donde puede plantearse el desafío. Muchos de nosotros seguimos aferrándonos al concepto de diferencia no como una herramienta de creatividad —para cuestionar múltiples formas de represión y dominio—, sino como una herramienta de segregación —para ejercer el poder sobre la base de esencias raciales y sexuales—. La diferencia de tipo apartheid.

Permitidme señalar algunos ejemplos de prácticas de tal noción de diferencia.

El posicionamiento de las voces en el cine: en la práctica documental, por ejemplo, estamos acostumbrados a oír una voz en off unificada o una serie de opiniones opuestas y contradictorias de testigos, organizadas de manera que se pongan de manifiesto objetivamente las dos caras de un acontecimiento o problema. Es decir, o bien en unificación o bien en oposición. En una de mis películas, *Naked Spaces*, utilizo tres voces distintas para resaltar tres modos de informar. Las voces son diferentes, pero no se oponen entre sí, y es precisamente aquí donde muchos espectadores tienen problemas de interpretación. Algunos tendemos a consumir las tres voces como una sola porque estamos entrenados para no oír cómo se posicionan las voces y para no tener que lidiar con la diferencia más que como oposición.

El uso del silencio: por un lado, nos enfrentamos al peligro de inscribir la feminidad como ausencia, como lapso y vacío al rechazar la importancia del acto de enunciación. Por otro lado, comprendemos la necesidad de situar a las mujeres del lado de la negatividad (Kristeva) y de trabajar en «subtonos» (Irigaray) en nuestros intentos de socavar los sistemas de valores patriarcales. El silencio se opone con frecuencia al habla. El silencio como voluntad de no decir o de retratarse, un lenguaje propio, apenas ha sido explorado.

El velo: si el acto de desvelar tiene un potencial liberador, también lo tiene el acto de velar. Todo depende del contexto en el que se lleva a cabo dicho acto o, más precisamente, de cómo y dónde las mujeres ven la dominación. La diferencia no debería definirse ni por el sexo dominante ni por la cultura dominante. De modo que, cuando las mujeres deciden levantar el velo, se puede decir que lo hacen desafiando el derecho opresivo de sus hombres sobre sus cuerpos. Pero cuando deciden dejárselo puesto o volver a ponérselo después de habérselo quitado, pueden hacerlo para reapropiarse de su espacio o para reivindicar una nueva diferencia, desafiando la estandarización hegemónica sin género. (La metáfora del velo se puede aplicar fácilmente al cine).

Hacer películas desde una postura diferente supone: 1) una reestructuración de la experiencia y una posible ruptura con los códigos y convenciones filmicas patriarcales; 2) una diferencia en la denominación: el uso de palabras e imágenes familiares y de técnicas familiares en contextos cuyo efecto es desplazar, expandir o cambiar sus significados preconcebidos y hegemónicamente aceptados; 3) una

diferencia en concebir la «profundidad», el «desarrollo» o incluso el «proceso» (los procesos dentro de procesos, por ejemplo, no son exactamente lo mismo que un proceso o varios procesos lineales); 4) una diferencia en la comprensión de los ritmos y las repeticiones: repeticiones que nunca se reproducen ni conducen a lo mismo («un otro entre otros»); 5) una diferencia en los cortes, las pausas, el ritmo, el silencio; 6) una diferencia, finalmente, en definir qué es «cinematográfico» y qué no.

La relación entre imágenes y palabras debería hacer visibles y audibles las «grietas» (que siempre han estado ahí, nada nuevo...) de un lenguaje fílmico que suele intentar unir las cosas con la mayor suavidad posible, desterrando así toda reflexión, apoyando una ideología que mantiene el funcionamiento de su propio lenguaje lo más invisible posible, mistificando así la producción cinematográfica, silenciando la crítica y generando autocomplacencia tanto entre creadores como entre espectadores.

Trabajar con las diferencias requiere afrontar los propios límites para evitar entregarse a ellos, confundiéndolos con los límites de otros; para asumir la propia capacidad y responsabilidad como sujeto que trabaja para modificarlos. La concepción patriarcal de la diferencia se basa en gran medida en esencias biológicas. Al rechazar tal contextualización de la diferencia, debemos ser conscientes de la necesaria dialéctica de cierre y apertura. Si, al romper con los cierres patriarcales, el feminismo nos lleva a una serie de imperativos, de lo que debemos y no debemos hacer, esto solo nos conduce a otros cierres. Y estos cierres tendrán que reabrirse para que podamos seguir creciendo y modificando los límites en los que solemos instalarnos.

La diferencia no es alteridad. Y si bien la alteridad tiene sus leyes e interdicciones, la diferencia siempre implica la interdependencia de estos gestos feministas de doble cara: el de afirmar «soy como tú» mientras se señala con insistencia la diferencia, y el de recordar «soy diferente» mientras se cuestiona toda definición de alteridad a la que se haya llegado.

NO TE DETENGAS EN LA OSCURIDAD

Trinh T. Minh-ha

Publicado por primera vez en *Printed Project*, núm. 11, 2009. («Farewell to Post-Colonialism: Querying the Guangzhou Triennial 2008»), ed. S. Maharaj & D. Albrecht.

Trans-evento, evento límite: tal vez así es como podría situar mi obra. Para mí, lo cinematográfico, lo poético y lo político *prospera* en los límites del cine, la poesía y la política. Sin embargo, pocas obras de arte tratan los límites del arte más allá de ser un mero instrumento para la autoexpresión o la información. Las películas y las instalaciones, tal y como yo las concibo, son experiencias de límites, o de lo ilimitado dentro de lo limitado. Cada una se realiza en las fronteras de varias culturas, géneros o ámbitos (visual, musical o verbal, por ejemplo); cada una constituye a su manera un cuestionamiento de estas fronteras.

La política de las formas y las fuerzas

Las relaciones de poder constituyen el núcleo de las representaciones normativas.

La política de la forma no puede reducirse a la serie de «-ismos» que caracterizan los movimientos sociales y artísticos, ni equipararse a cuestiones de géneros, estilos y composición, o representación. La forma, en su sentido más radical, debe abordar lo informe, ya que en última instancia se refiere a los procesos de la vida y la muerte. Afir-mar la forma es reconocer la importante contribución de cada vida vibrante como un proceso creativo continuo. Al mismo tiempo, dejar ir la forma es reconocer nuestra propia mortalidad, o la necesidad de trabajar con los límites de cada instancia de la forma.

En estos tiempos de luchas poscoloniales que acaban y regresan, de recuperación posmoderna y «sostenibilidad ecológica» (por usar algunos términos de moda), los artistas que trabajan en terceros intervalos, al margen de la productividad dominante, tendrían que ser a la vez muy primitivos y muy cultos. Torpemente, eficientemente «bajos», y competentemente, inadecuadamente «altos»; desplazándose sin esfuerzo entre la vanguardia y la retaguardia, y navegando dentro y fuera del centro, entre todos los extremos fijos. Los grupos

socialmente marginados podrían así ser a la vez provocativa y desafiantemente vernáculos.

«Recuerda las reglas del paso nocturno. No te detengas en la oscuridad o te perderás. Muévete al ritmo de tus sentidos. Ve donde la carretera está viva», decía un personaje de *Night Passage*, un largometraje que codirigí con Jean-Paul Bourdier en 2004. Las encrucijadas son donde reside la dinámica de los acontecimientos cinematográficos. Son centros vacíos gracias a los cuales un número indefinido de caminos pueden converger y separarse en una nueva dirección. *Inter-*, *multi-*, *post-* y *trans-*: estos son los prefijos de nuestra época. Definen el antes, el después, el durante y el entre de la conciencia social y ética. Cada uno tiene una historia y un momento aparentemente preciso de aparición, des-aparición y re-aparición. Aunque están ligados a aspectos específicos, en realidad todos están relacionados como trans-eventos.

En las antiguas «artes» africanas y asiáticas, si la composición, la legibilidad o la semejanza nunca constituyen realmente los criterios de una verdadera obra artística, es principalmente porque, en lugar de ceñirse a la forma o al contenido, se hace hincapié en el «aliento» que anima una obra y le da vida. En mi práctica, este tipo de obra permanece atenta a su propia «naturaleza», al movimiento de sus corrientes subterráneas invisibles y a sus continuos procesos de formación y de-formación. Muy en sintonía con los momentos de transición y con la fugacidad de las realidades visibles, es libre de moverse entre géneros, entre el realismo fotográfico de las películas convencionales, la materialidad de las películas experimentales y lo antifotográfico de la realidad virtual.

Como se desprende de los análisis del mundo cinematográfico, existen dos vanguardias occidentales distintas: una basada en la tradición de las artes visuales y otra en la tradición del teatro y la literatura. Las narrativas convencionales, al ocultar el escenario, son todas teatrales, y es con el poder del dinero (en la compra de localizaciones y conocimientos expertos) como naturalizan sus artificios. (Basta con escuchar estas narrativas sin mirar las imágenes para darse cuenta de lo mucho que siguen arraigadas en la «actuación» y la interpretación teatral). Por su parte, las películas experimentales toman prestado tanto de la pintura y las artes plásticas que a menudo se conciben como una reacción negativa contra todo lo que se considera impuro a su visión, como la dimensión verbal y otras cuestiones no visuales.

Al jugar con ambas tradiciones vanguardistas, mi obra sigue planteando preguntas sobre la dimensión social y política de la forma. No solo entra en conflicto con clasificaciones como documental, ficción o arte cinematográfico, sino que también explora explícitamente la relación fluida con lo infinito en lo finito. Por usar una imagen, no solo importan la forma o las flores y frutos de una planta, sino también la savia que la recorre.

Cada manifestación visual se experimenta como algo definido en su condensación estructural e indefinido en la fluidez de su espíritu. Al sintonizar con las fuerzas de un acontecimiento vital, se puede decir que la forma se alcanza solo para abordar lo informe. Trabajar con el oído y la vista atentos al campo vacío de posibilidades y potencialidades permite permanecer en contacto con la infinitud de una forma que también es ausencia de forma. En lugar de limitarse a hablar de la producción de imágenes o de significado, se puede abordar la creación de imágenes como una red de corrientes subterráneas y transversales, una manifestación de fuerzas.

Cuando la realidad comienza a hablarnos de manera distinta, nos lleva a lo que yo he denominado «otro lugar dentro de aquí». Mis películas e instalaciones están concebidas para cambiar nuestra percepción de la realidad y experimentar las imágenes como si estuviéramos inmersos en ellas con todo nuestro cuerpo. Esta es la fuerza radical de la estética. De hecho, sin una conciencia de su dimensión social y existencial, la estética sigue siendo en gran medida convencional y normativa. Al realizar una instalación o un evento cinematográfico, no trabajo tanto con lo digital en sí sino con la forma de lo digital. No se trata de producir una visión no humana y automatizada, ni de convertir cada imagen de acción en vivo en datos para manipularlos y crear efectos especiales. Comprender lo que es radical en la imagen digital permite trabajar de forma diferente con la experiencia del cine y la imagen, al tiempo que se solicita al espectador una *nueva forma de ver*.

Ver sonidos, oír imágenes

Al experimentar con palabras, imágenes y sonido, me encuentro constantemente luchando con los límites tanto del lenguaje como de la imagen. Algunos espectadores se han identificado con mis películas e instalaciones como si fueran partituras musicales, mientras que

otros han utilizado repetidamente los términos «poética», «escultórica», «espacial y arquitectónica» para describirlas. La película *Naked Spaces: Living is Round* (1985), por ejemplo, se ha comparado con un raga musical indio, mientras que se ha dicho que *Reassemblage* (1983), con su uso de los silencios, induce en los espectadores un estado en el que «ven sonidos y oyen imágenes». En mi obra, la forma y el contenido son inseparables, ya que *ambos* son igualmente históricos y plásticos. Aquí, la realidad en su dimensión social e histórica no es un material para la reflexión artística o el compromiso político; es lo que genera una poderosa atracción hacia el cine y, sin embargo, no puede captarse sin disolverse en su frágil esencia cuando se aborda sin sutileza y vulnerabilidad. Como se afirma en *Reassemblage*, pero se materializa en todos los aspectos de mi práctica cinematográfica, «no pretendo hablar de ello, solo [hablar] cerca de ello».

La creación de cada obra transforma la manera en que me veo a mí misma y al mundo que me rodea. Cuando me embarco en el proceso de hacer una película o en cualquier excursión artística, también me embarco en un viaje cuyo destino me es desconocido. La obra es un regalo. Que merezca la pena transmitirla o no depende de si consigo llevarme a otro lugar distinto al de partida. Dado que mi obra a menudo ha resultado perturbadora por la forma en que altera los viejos hábitos de visión y pensamiento, y debido a la hostilidad que ha despertado, he tenido que aprender a hablar de ella con lucidez. Pero, para mí, las intenciones y las ideas preconcebidas tienen un papel muy limitado en el proceso creativo. Lo más fascinante son los callejones sin salida, los procedimientos a ciegas, los accidentes mágicos, los descubrimientos no deseados, así como el tiempo perdido, los movimientos inútiles, las resonancias generadas a pesar de los deseos propios y desconocidas de antemano, por lo tanto imprevisibles para los intérpretes y los espectadores durante el transcurso del tiempo en la pantalla (película o vídeo).

En estas obras, en las que se traspasan los límites del cine y del arte, los espectadores suelen sentirse perdidos, como en una tierra extraña que les sumerge en una gran incertidumbre sobre lo que *realmente* están viendo u oyendo. Por ejemplo, el tiempo, las relaciones espaciales, la voz y el ritmo son para mí algunos de los elementos más reveladores en las obras de imagen y sonido. Seamos conscientes de ello o no, el ritmo marca nuestra experiencia cinematográfica. Un comentario, un diálogo en una película, se ven y se sienten primero como un ritmo, un sonido y un color antes de adquirir un significado.

Por lo tanto, al concebir una imagen, un plano o una secuencia, se trabaja sobre todo con el ritmo. Sin embargo, para mí el ritmo tampoco es sinónimo de acción o edición, ni es un mero recurso estético. Gertrude Stein escribió sobre la adquisición del ritmo de la personalidad de una persona mediante la escucha, la vista y el tacto. El ritmo es lo que determina de forma no verbal la calidad de una relación, entre y dentro de cada componente de la imagen sonora. Debe transmitir una multiplicidad de experiencias entre lo que se ve y lo que se oye; experiencias en las que ni la palabra está dominada por la imagen, ni la imagen por la palabra; y, por lo tanto, experiencias que pueden cambiar continuamente la base de la percepción que uno tiene de las personas y los acontecimientos.

La multiplicidad y lo transcultural

En el proceso de visualizar la realidad, si bien las diversidades culturales, de género, sexuales y raciales siempre han sido una parte importante de los criterios para seleccionar al equipo y al reparto, la historia y el tema, la localización y el contexto geopolítico, no se sostenían por sí mismas. Lo que me resulta infinitamente más complejo es trabajar sobre y desde la multiplicidad. El término, tal y como se utiliza aquí, no debe equipararse al pluralismo liberal ni confundirse con el multiculturalismo que ridiculizan los medios de comunicación dominantes. Al normalizar la diversidad, el multiculturalismo sigue siendo engañosamente desprejuiciado en lo racial y totalmente divisivo. Su anodina lógica del crisol niega el racismo y el sexismo que se encuentran en el núcleo del biopoder y la biopolítica. En lugar de tratar la diferencia como un mero conflicto, en mi obra la diferencia viene acompañada del arte del espaciado y es creativamente trans-cultural.

Aquí, *trans-* no es solo un movimiento entre entidades separadas y fronteras rígidas, sino uno en el que el viaje es el lugar mismo donde se vive (y viceversa), y marcharse es una forma de volver a casa, al yo más íntimo. La diferencia cultural no es una cuestión de acumular o yuxtaponer varias culturas cuyas fronteras permanecen intactas. El cruce que requiere lo transcultural socava las nociones fijas de identidad y frontera, y cuestiona la «cultura» en su especificidad y en su propia formación.

La multiplicidad define aún más el espacio-tiempo en el que se entrelazan los diferentes elementos del tejido visual y sonoro (imá-

genes, gráficos, palabras, música y sonidos ambientales). Su relación expansiva en mis obras no es de dominación y subordinación. El oído y la vista, por ejemplo, nunca se duplican entre sí. Interactúan en contrapuntos, síncopas, contratiempos y polirritmos, por utilizar algunos términos musicales. El ritmo es la base a partir de la cual se crea y se deshace la forma. Determina tanto las relaciones sociales como las sensuales. En el juego del oído y la vista, el silencio y el sonido, la quietud y el movimiento, el ojo que oye y el oído que habla participan constantemente, y la forma y la ausencia de forma son las dos facetas de un único proceso, o de la vida y la muerte.

La aguja sismográfica

Un viaje creativo no puede repetirse de ninguna manera. Este es el dilema al que siempre me he enfrentado en cada proyecto. Uno experimenta una micro-muerte con la finalización y el nacimiento de cada obra. Y es esta muerte la que permite ir hacia las cosas siempre como si fuera la primera vez.

Además de querer transformar y ser transformada al crear —sensibilizar a la gente sobre otras formas de experimentar el cine y el arte, y así dejar que la realidad hable por sí misma—, también espero que la difusión y exposición de mi obra contribuya a redefinir el concepto de «público», con el que la gente suele confundir el poder del marketing y la estandarización de las necesidades con la capacidad de hablar más allá de las fronteras del idioma, la clase social, el género y la cultura, por ejemplo. Para las personas que trabajan en redes de medios de comunicación, el concepto de «público en general» carece de realidad; todo es una cuestión de orientación al público en el proceso de mercantilización. Por lo tanto, hay más de una forma de entender lo que es un «público amplio»: en términos de cantidad (según las oportunidades de venta) o en términos de capacidad para ofrecer diferentes experiencias a diferentes grupos sociales entre los espectadores, por ejemplo. Es esta última la que sigo explorando, ya que, en el contexto de la experimentación, saber o no saber a quién nos dirigimos con nuestra obra puede dejarnos atrapados en una forma de escapismo; a pesar de nuestra resistencia a la mainstreamización del arte, no podemos seguir protegiéndonos permaneciendo a salvo dentro de los límites identificados.

Cada obra que realizo es, para mí, una botella lanzada al mar. Al traspasar los límites de un público conocido y desconocido, me veo obligada a modificar esos límites, cuyas demarcaciones cambian con cada obra y siguen siendo impredecibles para mí. A diferencia de la obra comercial o de la obra de oposición directa, la obra artística crítica no ofrece soluciones inmediatas ni gratificaciones inmediatas. No son útiles ni eficaces de inmediato, pero pueden actuar a largo plazo, persiguiendo a sus espectadores y cambiando su percepción de la vida. Como bien dijo el cineasta Robert Bresson, «ser original es desear hacer lo mismo que todos los demás sin lograrlo nunca».

Se dice que el artista es como la aguja de un sismógrafo: alguien que siente con gran intensidad los más mínimos cambios que se producen a su alrededor; alguien que permanece muy atento a lo que suele pasar desapercibido o darse por sentado en la vida cotidiana. Los artistas se ven a menudo amenazados por la opinión generalizada de que una sociedad puede prescindir perfectamente del arte y que sus actividades en situaciones políticas urgentes tienen poco valor. Pero a lo largo de la historia, en todas las culturas y naciones, también se sabe que la actividad del artista se considera sospechosa porque perturba el *statu quo* o la comodidad y la seguridad de los significados estabilizados y las prácticas normalizadas.

Creo que debemos luchar en el frente en el que mejor nos envolvamos. El arte es una forma de producción. Sin embargo, un arte crítico con la realidad social, consciente de que la opresión puede encontrarse tanto en la historia que se cuenta como en la forma de contarla, no se basa en el mero consenso ni pide permiso a la ideología. Las obras que he producido pueden considerarse, en general, diferentes intentos de abordar de forma creativa la diferencia cultural (tanto *entre* culturas como *dentro* de una misma cultura). Buscan mejorar nuestra comprensión de las sociedades heterogéneas en las que vivimos, al tiempo que invitan al espectador a reflexionar sobre la relación convencional entre proveedor y consumidor en la producción mediática y la condición de espectador.

Comisario: Manuel J. Borja-Villel

PROGRAMA EN ZUMZEIG COOPERATIVA:

Lunes 27 de octubre, 19:30 h

What About China?

Proyección y coloquio con Trinh T. Minh-ha y Manuel Borja-Villel.

Martes 4 de noviembre, 19 h

Reassemblage

Martes 11 de noviembre, 19 h

Naked Spaces - Living is Round

Martes 18 de noviembre, 21:45 h

Surname Viet Given Name Nam

Martes 25 de noviembre, 21:30 h

Shoot For The Contents

Martes 2 de diciembre, 19 h

A Tale of Love

Martes 9 de diciembre, 19 h

The Fourth Dimension

Martes 16 de diciembre, 19 h

Night Passage

Martes 23 de diciembre, 19 h

Forgetting Viet Nam

C/ Béjar, 53. 08014 Barcelona

Entradas disponibles en www.zumzeigcine.coop

La Virreina Centre de la Imatge

Palau de la Virreina

La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario:

de martes a domingo y festivos, de 11 a 20 h

Festivos cerrado: 25 y 26 de diciembre

y 1 de enero

Entrada gratuita



#TrinhTMinh-ha

@lavisreinaci

barcelona.cat/lavirreina