

Identidades feministas, cultura visual y narrativas

Identities feminists, visual culture and narratives

RESUMEN

El interés que anima este ensayo es el de situar un lugar de acción en la representación de las identidades globales en la cultura visual desde la perspectiva de los estudios de género. Un lugar que abra una posibilidad interpretativa sobre las estrategias narrativas de los argumentos de no-ficción en las prácticas fílmicas y videográficas feministas, que sitúe una reflexión, que proponga caminos abiertos, salidas relacionales a una definición cerrada en torno a las narrativas de género sociales, históricas y políticas.

Palabras claves: narrativas de género, cultura visual, teoría queer, documental film and video, performatividad y globalización.

ABSTRACT

The motivation that drives this essay is to situate a place of action in the representation of global identities in visual culture over gender studies. A place that will open up an interpretive possibility about the feminist narrative strategies of non-fiction storylines in film and video practices, that will situate a reflection and propose open paths, ways out related to a closed definition of gender as social, historical and political narrative.

Key words: gender narratives, visual culture, queer theory, film documental y video, performativity and globalization.

SUMARIO:

1. — A modo de introducción. 2. — Identidades versus el proyecto feminista queer. 3. — La producción del texto feminista queer en la cultura visual. 4. — Estrategias de representación. Imágenes documento performativas. 5. — La performatividad de la voz frente a las imágenes. 6. — El documental performativo y las estrategias de la no ficción. 7. — Conclusiones.

1 Universitat de València.

¿Qué sucede cuando en un viaje intentamos recoger lo que experimentamos en las carreteras y observamos en sus márgenes? ¿Es posible sacar una imagen de conjunto? [...] Algunas fotografías fijas intercaladas en la película se han sacado a través del parabrisas del coche en marcha.[...] El automóvil se convierte en extensión de la cámara y esto se ve en la falta de nitidez de las imágenes [...]. Hay que fotografiar [...] situaciones que desfilan a toda velocidad –precisas observaciones de la vida cotidiana borrosa en su fugaz desfile–.

Ulrike Ottinger, Pasaje sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa, 2002.

A modo de introducción

Al iniciar este ensayo, una de las genealogías de las que parto es la relación entre la cultura visual y su construcción desde la teoría crítica feminista, evidenciando las nociones de cultura, narración y género. Con ello, tendremos que referirnos a un hecho sin precedentes, la implosión en los años 90 del discurso crítico feminista en el «corpus» narrativo de la cultura visual, su articulación a través modos de producción desde la práctica artística y la crítica de la representación hacia los *mass media*. Al mismo tiempo, que se plantea la re-escritura y puesta o sistemas de representación dominantes sobre el género, la clase, la raza, y la diferencia. Hacia 1979 Laura Mulvey en su ensayo *Feminism, film and the Avant-Garde* arguyó que la teoría y la práctica dentro de la cultura feminista tuvo dos momentos sucesivos. En un primer momento, las realizadoras se movieron por impulsos políticos y sociales, es decir, las directoras narraban las inquietudes en el ámbito social y político del movimiento feminista. Un período caracterizado por la mezcla de autoconciencia y de propaganda. Y en un segundo momento, predominó la fascinación por el «hacer cinematográfico»; esto es, «hacia el uso y el interés por los principios estéticos con una referencia clara a la vanguardia» (Mulvey, 1979: 7)². Los años 70 representaron la irrupción de un gran número de documentales que intentaba privilegiar y representar las voces y las miradas de las minorías étnicas residentes en países de lengua anglosajona Estados Unidos y Gran Bretaña principalmente, y Canadá. Estos documentales, rodados por directores pertenecientes generalmente a la propia comunidad racial, tenían como objetivo «redefinir» la visión estereotipada de estos grupos culturales y raciales en el cine «oficial». Esta década propicia la aparición de una nueva estética cultural híbrida dentro del paisaje de las prácticas del vídeo y de las cinemato-

2 Véase también: Jay Ruby: «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film». En: Alan Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988, pp. 64-77.

3 Véase también: Villaplana, Virginia: «Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado». En *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad*. La Coruña: Fundación Seoane, Servicio de publicaciones, 2003. pp.156-179.

gráficas, en estos años surgieron «diferentes movimientos sociales, que tuvieron una estrecha conexión, primero con el cine feminista de esa misma década y, segundo, con el *New Queer Cinema*, el cine de orientación sexual de los noventa, que trató de modo preferente las cuestiones de identidad y autoexpresión» (Guardiola: 1995). Es interesante realizar esta puntualización, pues la teoría y crítica fílmica feminista como metodología interdisciplinar en el estudio de la narración como «corpus», se estructura como un nuevo y prolífico ámbito de trabajo y metodología de análisis³.

Identidades versus el proyecto feminista queer

El proyecto feminista queer, durante la década de los años 90, se fundaría a partir del cuestionamiento de las identidades sociales como construcciones nómadas, en términos de Rosi Braidotti⁴, y performativas, en términos de Judith Butler, manifestando diferentes vías de pensamiento y representación. Sin embargo, la reflexión sobre las distintas políticas de la representación, que han desarrollado los estudios de género y los estudios culturales, tiene su origen en las reflexiones previas que plantearon los estudios sobre la cultura y la representación mediática, un discurso crítico que nos ayuda a situar en sintonía y no dejar al margen las condiciones sociopolíticas a las que se enfrentan las narraciones, los procesos de producción del conocimiento, los relatos y testimonios de la globalización.

Las narraciones vídeo y cinematográficas que presento en este texto inciden en la idea de la construcción de las identidades, más exactamente en la redefinición de las categorías y los sujetos que rigen el intercambio cultural en las sociedades postindustriales. Se trata de documentos audiovisuales, ficciones y documentales que cuestionan los roles o las categorías de clase, raza y sexo trazando una trama sobre los procesos sociales: genéricos, antiglobalizadores, migratorios, desjerarquizando de esta forma posiciones de poder a través de la mirada y las representaciones narrativas que construyen hoy la idea de sujetos y cultura mediática como nómadas y performativos.

4 Braidotti, Rosi: *Sujetos Nómadas*. Barcelona: Paidós, 2000, En *Sujetos Nómadas*, Rosi Braidotti, uno de los nombres centrales del actual feminismo europeo, despliega un nuevo estilo de pensamiento filosófico donde lo conceptual, lo cultural y lo político aparecen estrechamente ligados. Alejado de toda idealización romántica, de la táctica evasiva que puede implicar ser «un ciudadano del mundo» o del relativismo de ciertas posiciones posmodernas, el sujeto nómada es una conciencia crítica y una posición epistemológica en movimiento con la que es posible ir más allá de los mandatos conceptuales dualistas. Como ficción política, el sujeto nómada atraviesa categorías y niveles de experiencia, deambula entre lenguajes pero acepta con responsabilidad las contingencias de sus recorridos, es decir, está anclado en una posición histórica. A la vez que es sensible a la dimensión estética de la vida asume la identidad múltiple del deseo y persigue, en vertiginosa progresión, nuevas figuraciones subjetivas. De esta manera, afirma Braidotti, la noción de sujeto nómada traza un itinerario (intelectual, pero también existencial) en el que se desdibujan las fronteras sin quemar los puentes.

Las distintas estrategias políticas de la representación fueron teorizadas desde diferentes perspectivas. Hacia 1973, Claire Johnston en su ensayo *Notes on Women's cinema*, planteaba la necesidad de realizar un cine que implicara en sus contenidos una estética feminista como modo de crear un «contra-cine», lo cual supone en palabras de esta autora una «estrategia revolucionaria» que deje al descubierto cómo el cine responde a una producción ideológica. Por eso un contra-cine feminista, en palabras de Claire Johnston, debería golpear las conciencias del público. La «estrategia revolucionaria» de un «contra-cine» (Johnston, 1973: 4) de mujeres debía descubrir y desenmascarar la ideología sexista que ha permitido perpetuar la representación de la mujer y lo femenino como categorías negativas dentro del sistema sexo-género. Las teorías de Teresa de Lauretis pusieron el acento sobre la noción de «des-estética feminista» con el que definir la práctica cinematográfica feminista, a esto añadiríamos las prácticas que desde los *media* enmarcadas en la cultura visual que en una amplia cartografía problematizan la misma noción de historia, tal y como Marita Sturken (1990)⁵ planteaba en los inicios de la década de los 90. La puesta en escena política de la mirada fue desenmascarada por Laura Mulvey, al considerar la noción de *un cine alternativo* que debería proporcionar «la destrucción del placer como arma radical tanto en un sentido político como estético» (Mulvey, 1975: 4). Si bien durante los años setenta y parte de los años ochenta la vigencia de esta estrategia y posicionamiento político se planteó como efectiva, no es menos cierto que en la práctica se han realizado diversas revisiones desde el ámbito de la representación en relación con el placer de mirar. En este sentido, se puede decir que los análisis de los textos fílmicos realizados desde la «perspectiva feminista» no sólo se interrogan sobre el modo en que la institución cinematográfica perpetúa un modelo de representación del sistema sexo-género y de la mujer enmarcada dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, sino que, además, proponen la construcción de un nuevo marco de visión tanto en el ámbito de la praxis cinematográfica (crear un «contra-cine», una «des-estética feminista»), como en el ámbito teórico (articular «otros» sentidos a la lectura de los textos tanto teóricos como fílmicos). Precisamente, tal y como apuntaba Teresa de Lauretis⁶ hacia 1985 al considerar que el cine realizado desde una óptica feminista debe encontrar un nuevo lenguaje del

5 Para las distintas ampliaciones de esta cartografía véase: Sturken, Marita: «La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo». *El Paseante* n° 12, Madrid: Ediciones Siruela, 1989. pp. 67-78. Versión revisada del artículo publicado en Bellour, R, y Duguet, A.: «Les grandes éspérances et la construction d'une histoire». En: *Vidéo, Communications* n° 48, Paris: (ed.) Seuil, 1988. Publicado posteriormente en: Hall, D., Sally J.F.: *Illuminating Video. An essential guide to Video Art*, Ed. Aperture/BAVC, 1990.

6 de Lauretis, Teresa: «Aesthetics and feminist theory: rethinking women's cinema». En *Wide Angle*, vol. 6, n° 3, January 1985, págs. 154-175. Véase también de esta misma autora: «Rethinking Women's Cinema», en *Technologies of Gender*, Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1987.

deseo, donde se construyan relatos marcados por la diferencia y la diversidad; esto es, relatos múltiples y donde la experiencia esté marcada por la diferencia de raza, clase social, edad, etc. Una «des-estética feminista» que consistiría en representar a la mujer como un sujeto complejo y múltiple, no como una figura onírica construida a través de los prismáticos voyeuristas del discurso patriarcal.

La producción del texto feminista queer en la cultura visual

El texto queer feminista en la cultura visual, a partir de la década de los 90 retomará algunas estrategias de representación adoptadas en la década de los 70 que se oponen a la clausura del texto. Esto produce una ruptura en el espectador, se establece de este modo una relación diferente entre el lector y el texto. Una relación que privilegia la «voz femenina», que crea formas de representación de la cultura radicalmente antagonistas. Films como *Thriller* (Sally Potter, 1979), *Lives of Performers* (Yvonne Rainer, 1972)⁷, *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978), *Jeanne Diezman. 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976) son ejemplos que enuncian estas posiciones. Añadido que las áreas del discurso cultural antagonista y la representación desde los dispositivos cine y videográfico de la ficción en hibridación a la no-ficción supondrán una apertura en oposición a la noción de clausura y en consecuencia a las formas de interpelación de la mirada que rompen con el referente conceptual de la imagen documental, pues si bien tradicionalmente la palabra sugería algo pleno y completo, hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban, desde la *Postmodernidad* las narraciones se articulan hacia estrategias de representación vinculadas a la *Postverdad* y en este sentido aporotan, la representación de la *Postrealidad*.

Estrategias de representación. Imágenes documento performativas.

La anterior propuesta fílmica citada, sin embargo, necesita de una contextualización histórica, no puede ser presentada de forma aislada a la producción de los films documentales llevados a cabo por diferentes directoras en los años setenta. Esta década fue testigo de la irrupción de un conjunto de nuevas miradas e imaginarios fílmicos que buscaban no sólo contraatacar los estereotipos, las imágenes configuradas por el cine dominante⁸, sino también tratar los

7 De la amplia filmografía de Yvonne Rainer extraemos: 1967: *Volley ball*; 1968: *Hand movie*; 1969: *Rodhe Island Red*, *Trio film*, *Line*; 1972: *Lives of Performers*; 1974: *Film about a Woman Who...*; 1976: *Kristina Talking Pictures*, *Journeys from Berlin/71*; 1980: *Journeys from Berlin*; 1985: *The Man Who Envied Women*; 1990: *Privilege*.

8 Mayne Judith: «Feminist film theory and criticism». En: Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsh (ed.): *Multiple voices in feminist film criticism... op. cit.*, pág. 49. Mayne comenta que «el movimiento de mujeres y la realización feminista parecían sugerir un punto clave en la agenda de la crítica feminista: desmitificar las imágenes “negativas” de Hollywood y crear imágenes “positivas” ofrecidas por las realizadoras feministas».

problemas estéticos, políticos y sociales que preocupaban al movimiento feminista. Algunos estudiosos como Michael Renov piensan que la novedad de esta forma personalizada de abordar la no-ficción consiste en que la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso es el filtro a través del cual *lo Real* entra en el discurso, así como una especie de oscilación sobre la experiencia que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado. Precisamente éste sería el núcleo teórico sobre el que descansa este ensayo, el paso mediante la yuxtaposición de las nuevas subjetividades enunciativas de la *Postverdad* planteada por Michael Renov a la *Postrealidad*. Un contexto enunciativo en el que las fronteras entre lo real y lo simbólico, entre la representación y lo representado, entre el signo y el índice, entre *lo Real* y la producción de lo Real se ponen en evidencia. Lo Real en la enunciación y su retorno implica una de las concepciones que Hal Foster desarrolló en el ensayo *El retorno de lo real*. En una socio-realidad entendida como un nuevo campo del arte, en el que lo Real funciona como identidad, como comunidad, como «specificity site» y en el que el papel protagonista lo asume el/la artista como etnógrafo/a. En este sentido, Michael Renov sitúa el período post-verdad entre 1970-1995 para exponer la performatividad del yo a través de las estrategias documentales, en definitiva la aparición de *New subjectivities* en las enunciaciones documentales. La *Postrealidad* define los tiempos actuales que nos ocupan y definen las coordenadas políticas entre género y cultura.

Recientemente, la imagen documento ha venido a resignificar el documental como una narrativa incompleta e incierta, una recopilación de impresiones, de imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva. Es decir, que la narrativa documental a partir de la década de los 90 ha supuesto una revisión de la idea de cultura y género, desplazando la narrativa de la imagen documental hacia modos de representación que resuelve lo *Real*, un concepto problemático, en los modos de la no-ficción.

Los estudios sobre la imagen documental no habían planteado esta vinculación con la transformación de los códigos enunciativos, la transformación que en la representación se estaba produciendo a partir del tratamiento de la imagen documento. En consecuencia, el proceso de introspección que habían detectado en el documental (auto)reflexivo se iba a ver pronto superado por la propia evolución del género. La insistencia en poner en primer término sus propios procesos de construcción, y de construcción de sentido, pasó a ser menos relevante que la inscripción de la subjetividad, tanto la del/la documentalista como la de su sujeto.

Entre las revisiones sobre el placer de mirar y la cultura desde las prácticas de los años 90 en la práctica videográfica se encuentra la llevada a cabo por la teórica y realizadora Laura Kipnis (1999) en su texto *Transgresiones de mujer*. En éste se manifiesta cómo el placer de mirar en el discurso dominante ha sido

reapropiado desde estrategias narrativas vinculadas a la cultura popular: el humor, la parodia, lo «camp» y la comicidad⁹. Sin embargo, aquello que el texto de Laura Kipnis no logra preguntarse ni resolver es una de las cuestiones clave que la teoría queer, vinculada a los estudios culturales y a las vertientes que el discurso postcolonial interroga, se trataría de cuestionar: ¿cuál es el contexto de producción del conocimiento en el que se generan estas prácticas mediáticas? ¿Qué sujetos políticos construye a través de su propuesta?

Si atendemos a las prácticas documentales, los modelos: expositivo, observacional, participativo y reflexivo, resulta que cuatro serán las estrategias enunciativas aportadas por Bill Nichols (1991), a partir de la década de los 90, por las prácticas documentales. El modo reflexivo, en particular, parece una respuesta a una queja que él mismo había expresado más de una década antes: pese a todo el interés actual por deconstruir la narrativa, interrogar el ilusionismo y hacer saltar los códigos filmicos, ese interés se trasladará a un quinto modelo del documental *performativo*. *Detección a Distancia (Remote Sensing, 2001)* un proyecto documental de Úrsula Biemann, que se centra en la sexualización del trabajo transnacional material, tecnológico y las geografías virtuales. Úrsula Biemann traza las sendas y las razones de las mujeres que trabajan en la industria sexual a lo largo de todo el mundo. Este documental analiza a modo de ensayo las consecuencias de las bases americanas en el Sureste de Asia, así como también la política de migración Europea. El documental toma una perspectiva amplia a modo de documento, mostrando los circuitos transversales, donde las mujeres han emergido como actrices de la economía sobre el cuerpo. Este ensayo documental aporta la hipótesis de cómo se establecen relaciones entre las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres componiendo un ritmo de báscula económica global. Revelando cómo las tecnologías de marginalización afectan a las mujeres en la construcción de su sexualidad. *Detección a Distancia* disloca y resignifica el feminismo de la diferencia dentro de la representación cultural. Las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres componen un ritmo crítico de báscula económica global. Precisamente en el texto de Bill Nichols *Blurred Boundaries (1994)*, publicado dos años después que *Representing Reality (1996)*, ensayo en el que este autor establece los cuatro modos enunciativos que el documental a lo largo de su historia ha desarrollado, se ve interpelado a añadir un nuevo modelo, conceptualizado como documental *performativo*. La problemática de la enunciación al interno de las narraciones situaría su definición de forma paralela al modo reflexivo tal como fue concebido en su origen, mostrando un modo alternativo, un modo que

⁹ Véase también: Jones, Amelia: «El Postfeminismo: vuelta de la cultura a lo masculino», en *100 %*, Sevilla: Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura, 1993. (Catálogo)

no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político, sino que matiza estos aspectos acentuando la cualidad referencial de la imagen documental. El término *performative* es de traducción problemática. Nichols lo toma de la pragmática, la rama de la lingüística que estudia el lenguaje no como sistema de signos sino fijándose cómo procede ese signo en el uso del lenguaje en la comunicación. Nichols se remite a John Langshaw Austin (1970), quien estableció la oposición entre enunciados performativos y constataivos. Una expresión se denomina *constatativa* cuando sólo tiende a describir un acontecimiento. Se denomina *performativa* si: 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción. De esta forma, el modo enunciativo del documental performativo subraya los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente «objetivo» o al menos fundamentado en la representación verosímil de la realidad, para ofrecer un amplio espacio y profundidad en las dimensiones experienciales y afectivas de la experiencia enunciativa. Con relación a este modo performativo señalo que Bill Nichols lo define también como «alternativo», curiosamente siguiendo la propuesta avanzada décadas atrás por Laura Mulvey.

La performatividad de la voz frente a las imágenes. Análisis textual de *Red sari*, de Pratibha Parmar

En el texto *Blurred Boundaries* de Bill Nichols aparece citado *Red sari* (*Sari rojo*, Pratibha Parmar, 1988) como el primer documental que aborda la transformación que supone el documental performativo. Sin embargo, Bill Nichols no se detiene a preguntarse de qué forma actuaría el enunciado performativo en esta narrativa documental ¿cuáles son sus estrategias y actuaciones en torno a la representación? Detengámonos ahora para realizar este análisis desde la enunciación de la voz en off en *Red Sari*.

Red sari retrata el conflicto racial y cultural en las grandes metrópolis europeas. En el plano cultural, *Red sari* supone una reflexión postcolonial del asesinato de la joven Kalbinder Kaur Hayre en 1985. La violencia contra las mujeres asiáticas en las ciudades europeas, se traslada de la esfera pública a la vida privada. Para ello, la voz en off se construye como una enunciación intersubjetiva de la denuncia del racismo. A diferencia de los planteamientos sobre el sexo que se han difundido en torno a la teoría queer cabe añadir que la concepción del texto feminista queer, en este caso planteada a través de *Red Sari* problematiza la cuestión de la raza, el género y la clase mediante la enunciación verbal adoptando un registro poético. Para ello, construye una voz en off que actúa como eje del relato de la violencia, evidenciando que la representación de la violencia procede de una situación de conflicto tanto de género como social y en este caso también racial. En este sentido, es necesario aportar las palabras que circulan en la voz en off de *Red Sari*:

Voz off narradora:

Es 7 de noviembre de 1985. Tres chicas pakistaníes salen del colegio y se quedan charlando en la puerta. Un camión que circula por el otro lado de la calle repentina y deliberadamente gira hacia ellas. En el camión van tres hombres blancos. Las insultan: «negras de mierda». Vientos invisibles transportan palabras de odio. Indignada por el insulto Kalbinder contestó. Por su dignidad y su orgullo contestó. Por su propio respeto contestó. Por sufrir una agresión en público contestó. Sí! Contestó. Por supuesto que contestó. Desde luego que contestó. Los hombres suben el camión a la acera donde están las tres chicas. El camión va directo hacia ellas y las arrolla. Kalbinder es aplastada contra la pared y pierde la conciencia inmediatamente.

Voz off Kalbinder:

Caigo de repente, silenciosamente, respirando profundamente, jadeando a través de la sangre, el aire, el dolor, el odio y el silencio.

Kalbinder falleció poco después a causa de graves lesiones internas. Una de sus amigas sufrió contusiones y conmoción cerebral y la otra tuvo que ser sometida a tratamiento psiquiátrico.

La policía acusó de homicidio a los pasajeros del camión. El conductor ni siquiera fue acusado. A los pocos días los asesinos racistas quedaron en libertad, no se llevó a cabo ninguna investigación. No se tomó declaración a ninguno de los testigos.

Los jóvenes blancos conocidos en el barrio por su largo historial de violencia contra gente de color, salieron de la comisaría y siguen libres. La policía consideró que no hubo móvil racista.

Red sari (Sari rojo, Pratibha Parmar, 1988)

La voz en off de la narradora se desdobra, inflexiona, afectando y performando la posición de los agresores y de *Kalbinder* y sus acompañantes, infiriendo a la narración visual una perspectiva del racismo marcada por la violencia, el género, la cultura y la cuestión de la raza.

En efecto, el documental tradicional se construye a partir de una fuente de conocimiento *descarnado*. El término anglosajón, *disembodied knowledge*, se refiere a esa voz en off del narrador expositivo tradicional: una voz *sin cuerpo*, y sin aparente relación de dependencia histórica con la realidad que comenta y sobre la que establece un «discurso universal» lleno, como diría Carl Plantinga (1997), de autoridad epistémica; –y un sujeto al que se pretende (se finge) captar de improviso y al que se nos pide que veamos actuar como si no estuviera influido por una tecnología de reproducción, el dispositivo cinematográfico o videográfico. Encontramos que las estrategias utilizadas por las cineastas y artistas europeas son diversas. Entre ellas se

situaría el trabajo que María Ruido realiza en *La Memoria interior* (2002). Este documental de creación, producto de un viaje a Alemania y de una investigación personal de más de dos años de duración, aborda el tema de la construcción de la memoria y de los mecanismos de producción de la historia. A través del relato de la historia de la familia, Ruido inicia un viaje de silencios, indaga en el recuerdo de la reciente emigración española a Europa, y reflexiona sobre los mecanismos del olvido y del recuerdo, recuperando la idea de la construcción de la memoria como un nexo y un diálogo, y la elaboración a partir de la experiencia personal frente a la idea de historia y de memoria oficial, restringida a lo institucional y articulada en torno a la estetización y la desactivación de los sujetos políticos. De nuevo la enunciación se transforma en código roto, como en otros trabajos anteriores de María Ruido, es la capacidad de construcción de la historia por parte de todas y todos, la necesaria articulación de la experiencia personal y colectiva sobre la que descansa la elaboración de una política de la memoria diversa y heterogénea. *La Memoria interior* subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político: la política migratoria del estado español de los 60 y 70 es también una forma de biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades. Los cuerpos emigrantes son cuerpos registrados, transeúntes necesarios, flujo de fuerza de trabajo obligada al desplazamiento, y ausentes recordados que retornan años más tarde o tal vez nunca. Este es un documental que transforma la representación de la realidad en documento de la enunciación rota. Por tanto, la recuperación de esos cuerpos y sus trabajos, y el retorno a los espacios del olvido y la ausencia marcada por la necesidad de recordar y de relatar esta historia reivindica otras formas de narrar lejos de las jerarquías tradicionales.

El documental preformativo y las estrategias de la no-ficción

La relación de equivalencia entre *performative* y el término lingüístico «realizativo» (que sería una forma de traducirlo) se complica porque en inglés el primero evoca también la noción de *performance* o actuación, un elemento que pasa a primer término en este modo documental. De hecho, si bien Nichols no lo sugiere claramente en su formulación, Stella Bruzzi propone que este modo abarque la *performance* a ambos lados de la cámara (Bruzzi, 2000:54), aquellos films contruidos alrededor de la presencia intrusiva del cineasta y aquellos otros contruidos alrededor de una actuación deliberada del sujeto a modo de estrategia enunciativa que supondrían una ampliación de las nuevas subjetividades que a través de las narrativas documentales durante la década de los 90 se están aportando.

Hay que decir que el interés de los estudiosos norteamericanos por el documental *performativo* está íntimamente relacionado con su adscripción a los discursos postcoloniales, los llamados estudios de género y las aportaciones de la teoría queer. Ello nos lleva a privilegiar los textos en los que la enunciación habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural. No escasean, precisamente, los títulos que construyen su discurso a partir de esta forma de *conocimiento encarnado*: *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002), *Le mariage d'Alex* (Jean-Marie Teno, 2002), *Loud and Clear* (Maria Arlamovsky, 2001), *The Peacekeepers and the Women* (Karin Jurschick, 2003), *El día que nunca olvidaré* (Kim Longinotto, 2002) *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) o *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1991), *Escenario doble* (Angelika Levi y Virginia Villaplana, 2004), *Kya ka ra ba a* (*En el silencio del mundo*, Naomi Kawase, 2001), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991) o *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), narran búsquedas iniciadas por hijos de represaliados políticos; adoptan la forma de pesquisas personales menos acuciantes sobre el pasado y la familia de la cineasta; y el pensamiento postcolonial frente al etnográfico como *Reassemblage* y *Naked Spaces*. *Living is Round* Trinh T. Minh-ha, 1982 y 1985, respectivamente.

En este nuevo modo documental que Nichols denominó *performativo* y que Michael Renov considera *new subjectivity* presente en el período de la *Postverdad* el participante literalmente «actúa»: se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente, que se convierten en un personaje más. Como apuntábamos en las páginas anteriores de este texto será la *Postrealidad* aquello que defina las narrativas documentales que se inician con el siglo XXI, definiendo las coordenadas entre género y cultura.

Las estrategias narrativas de la no-ficción han sido diversas, *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), una cartografía de la *Postverdad* en este caso utiliza la natación como nexo de la relación entre la cineasta y su padre en su infancia. Resonancias autobiográficas que establecen a través de la idea de contar la memoria mediante la utilización de un alfabeto. Un alfabeto invertido que se inicia en la letra Z. A partir de veintiséis historias cortas que suponen la memoria y la cartografía de esa infancia desde: «Zigote» a «Atalante» (heroína mitológica vencida por el amor), pasando por «Realismo» o «Memoria» las imágenes representan los hechos ordinarios y extraordinarios de la vida cotidiana. La narración se desarrolla trazando un paisaje híbrido entre el montaje de filmaciones en super 8 que retratan las vacaciones familiares o un día en el circo, la superposición de apropiación de materiales fílmicos pertenecientes al melodrama clásico hollywoodiense, las imágenes microscópicas tomadas de archivos fílmicos médicos y materiales visuales de diversa procedencia en ocasiones no identificables que van contextualizándose a través de la narración en tercera persona.

Hay que añadir un detalle de capital importancia, que no mencionan los estudiosos del documental que los *enunciados performativos* se diferencian de los descriptivos en que no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Aplicando la analogía al discurso del documental: decir «el mundo es así» puede ser cierto o no; decir «yo te digo que el mundo es así» escapa a este tipo de verificación.

Conclusiones

Así, el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término que el hecho de la comunicación mediática en la cultura visual depende fundamentalmente de la enunciación. Volviendo a Nichols, el modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta «afectiva» del/la documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*.

Vayamos, por último, con el trabajo de Judith Butler, que aplica *La política del significante de la imagen* a textos culturales multimediáticos. Se sitúa para comenzar «entre los feminismos inicial y último, es decir, entre al menos dos teorías de la subjetividad femenina: una de las cuales procede de la *modernidad* y del nacimiento de lo racional, del *cógito* cartesiano, y la otra nace con las *teorías modernistas* y con las *prácticas estéticas* y está unida teóricamente con el *postmodernismo*» (Butler, 1990: 3) Añadiendo, no obstante, que: «Vivimos ya en pleno postmodernismo, somos ya mutaciones» (Butler, 1990: 16). Su análisis documental se centra, esta vez, sobre todo en *Las políticas del significado*, esperando:

Iluminar eficazmente la evolución desde las estrategias feministas de los años setenta—aquellas que reclamaban un sujeto femenino autónomo independiente— hacia nuevas estrategias que utilizan un sujeto femenino descentrado, no esencializado [...]. Estas nuevas teorías surgen con la aparición de las nuevas tecnologías: videosatélites, sistemas de sonido, ordenadores y otros aparatos electrónicos. (Butler, 1990: 13).

Kaplan se pregunta junto con Butler de modo preciso: «¿Cómo desestabilizar y mostrar la dimensión fantasmática de las premisas de la política de identidad?» (Butler, 1990: 16), y termina insistiendo en la cuestión de si *las tempranas ansias feministas de un sujeto femenino independiente* no han de ser puestas en tela de juicio por implicar la reproposición de la *política de la identidad*. «¿Es este sujeto femenino aún estratégicamente válido?» (Butler, 1990: 23). Las estrategias narrativas de la no-ficción en la era de la *Postrealidad* que en este texto defino, que tiene su origen a mitad de la década de los 90 persistiendo hasta la actualidad, suponen una

transformación de la experiencia enunciativa en la que se opera desde los parámetros de cultura y género. Esta experiencia enunciativa es la que expone el trabajo de Chantal Akerman, realizadora vinculada a la emergencia de la representación cinematográfica en los años 70 y que en la actualidad sigue desarrollando su trabajo dentro del cine alternativo y la esfera artística. En *South. El otro lado de la frontera* (Chantal Akerman, 2002), como sucedía con *D'Est* (1993), Chantal Akerman devuelve su mirada hacia los rincones escondidos de países que son potencias, o deberían serlo. Si en aquel primer film documentaba el pesimismo general del ambiente en el país ruso y en *South* (2002) el sur estadounidense, en *El otro lado de la frontera* vuelve a bajar hasta el fondo de EEUU para rastrear en sus propias miserias: la frontera con México, en concreto las geografías contrapuestas de Aguaprieta y Douglas. La cámara pasa de un país a otro; a veces por la aduana, pero en otras ocasiones por en medio del desierto, con nocturnidad, clandestinidad y acompañando a otros ilegales. Habla con individuos que trataron de pasar, o con familiares de otros que murieron en el intento. En *El otro lado de la frontera* la palabra tiene más presencia que en otras obras de la filmografía de la directora, con una función explicativa de la que en tantas ocasiones ha huido. En otros momentos de la propia obra, sin embargo, la rehuye y, volviendo a un recurso habitual en sus estrategias narrativas, es la imagen sostenida la que trata de engullir al azar la realidad de la vida cotidiana (lo que sugiere su confianza en que el cine es el instrumento que mejor descifra la realidad, aquel que lo hace con mayor precisión y verosimilitud). Los trabajadores precarios o la llamada «mano de obra barata» formada por los inmigrantes mejicanos muestran la realidad del otro lado enfrentándose a la del país vecino, como demuestran las actitudes y palabras de los personajes visitados al otro lado de la frontera. Una relación, la de ambas geografías, que revela que no existen razones, sólo necesidades.

El otro lado de la frontera fue recreado a partir de una noticia de la prensa diaria en la que se relataba cómo un grupo de rancheros del estado de Arizona decidieron formar una cuadrilla de vigilantes, dedicada a la caza de inmigrantes mexicanos en el desierto. El cinismo de estos cazadores de seres humanos llegó al extremo de publicar folletos invitando a otros «cazadores» a unírseles en sus rondas nocturnas. Dentro de este trabajo encontramos en esa actitud el miedo al otro, el miedo al desorden, a la «suciedad» que puede generar «el otro» en la propia vida. El viaje, el tránsito, el recorrido nómada parece caracterizar de igual forma la *Postrealidad*, esto es su producción y difusión mediante tecnologías reproductivas audiovisuales. Del mismo modo, *The fourth dimension* (Trinh T. Minh-ha, 2001) una película realizada en formato digital que medita sobre los conceptos de tiempo y viaje, propone una visión crítica del Japón contemporáneo a través de su arte, su cultura y sus ritos. Combinando imágenes urbanas, ceremonias tradicionales y vida cotidiana, la narración examina a modo de ensayo poético las tensiones entre tradición y modernidad, pasado y presente.

Mi Vida, Segunda Parte de la directora alemana Angelika Levi (*Mein Lebel Teil II*, 2003) desarrolla su enunciación en primera persona relatándonos esa voz:

Cuando cumplí dieciocho años mi madre me entregó un papel que contenía diez puntos y que me dejaba como legado para mi futuro. El primer punto decía: el sentido de nuestra vida es la evolución en lugar de la perfección. Todo lo que ha sido creado y que es bueno puede ser aprovechado. Todo se constituye a partir de cosas ya adquiridas. Tú eres descendiente de Levi, hermano de José, que vivió hace tres mil años. Mi madre coleccionaba y archivaba su propia historia. Yo la he heredado y he rodado una película que pone el acento en la percepción, el legado y las relaciones con la Historia. Esta película es un intento de explicar qué se decía y qué no se decía en mi familia, utilizando toda clase de objetos, fotografías, grabaciones sonoras y filmicas, además de una reflexión sobre la forma en que la Historia es constantemente reproducida, archivada, comentada y clasificada, tal y como hace mi tradición judía, con la finalidad de que el conjunto constituya un relato.

Mi Vida, Segunda Parte es una caja dentro de otra caja. Fuera se desarrolla la historia de la familia, el relato de la vida de la madre. El espectador o la espectadora descubre que el legado de la madre ha estado ordenado de forma que se plantee qué cosas se han tenido que reprimir y desplazar y qué queda por rectificar: la sensibilidad de la abuela, de la madre y de la hija frente a la «realidad alemana», frente al poder de definición de la generación de los culpables de la *shoa* sus simpatizantes y descendientes, que parecen mantener el privilegio de no haber reflexionado sobre el pasado de su propia familia. Otro ejemplo de la relación entre género y cultura la encontramos en el documental *Extranjeras* (2003) de la directora española Helena Taberna. Este documental a través de diversas entrevistas muestra la cara desconocida y cotidiana de otras culturas a través de la experiencia de varias mujeres inmigrantes que viven en Madrid. Vemos el día a día de estas mujeres: su entorno familiar, cómo viven y en qué trabajan. Tenemos ocasión de conocer qué pasa con sus sueños, y cuál es su universo afectivo. Descubrimos también los nuevos espacios de intercambio, relación y encuentro que han creado, y el modo en que se adaptan al nuevo entorno para mantener vivas las costumbres que han heredado de sus respectivas culturas.

Por mi parte a través de este ensayo sobre la imagen documento y las estrategias de representación en las narrativas de no-ficción y *Postrealidad*, sólo espero haber contribuido a la misma discusión y problemática, cuya controversia crítica quisiéramos precisamente propiciar: la que desestabiliza los parámetros y categorías de la modernidad. Una genealogía orientada a *otra subjetualidad* menos violenta: la de un *tiempo narrativo* que encuentre en las estrategias de representación visuales y la re-escritura de la historia(s) una posibilidad abierta a la producción y difusión del conocimiento entre el género y la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John (1970): *Philosophical Papers*. Oxford: De J.O Urmson y G.J Warnock. Oxford University Press, 1970 (2ª ed.). Existe traducción al castellano *Ensayos filosóficos*, Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos Nómadas*. Barcelona: Paidós.
- BRUZZI, Stella (2000): *New Documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2000.
- BUTLER, Judith (1990): *Feminismo y la cuestión de la postmodernidad*. En: *The grater Philadelphia Philosophy Consortium*, septiembre de 1990, p.19. Véase también el giro que Judith Butler expone en torno a la política del significante en su obra *Precarius life. The powers of mourning and violence*. London/NY: Verso, 2003.
- FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GEVER, Martha (1997): «Histoire polémique de la vidéo féministe». En : Nathalie Magnan: *La vidéo entre art et communication*. París: ENSBA, pp. 167-183.
- GUARDIOLA, Juan (1995): «Otras miradas, otras representaciones». En: Manuel Palacios y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, pp. 221-227.
- JOHNSTON, CLAIRE (1973): «Women's Cinema as Counter-Cinema 1975». En: Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London, Society for Education in Film and Television. Reimpreso en Sue Thornham ed, *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: University Press 1999.
- KIPNIS, Laura (1999): *Transgresión de mujer*. Bilbao: Erreakzioa-Reacción nº 9.
- MULVEY, Laura (1988¹⁹⁷⁵): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- . (1979): «Feminism, Film and the Avant Garde». *Framework*, nº 10, Spring, Londres, pp. 3-10.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana UP: Bloomington and Indianapolis,
- . (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Existe traducción en castellano como *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1996.
- PLANTINGA, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.
- RENOV Michael (1993): *Theorizing Documentary*. London: Routledge.
- . (1999): «New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age». En: Diane Waldman and Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RUIDO, María (2003): «Plural-líquida: sobre el pensamiento feminista en la

construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna». En: *La memoria pública*, Madrid: UNED.

VILLAPLANA, Virginia (2003): «Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado».

En: *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad*. La Coruña: Fundación Seoane, Servicio de publicaciones, pp. 156-179.

FILMOGRAFÍA/VIDEOGRAFÍA:

AKERMAN, Chantal (1976): *Jeanne Diezman. 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Bélgica.

—. (1993): *D'Est*, Bélgica.

—. (2002): *South. El otro lado de la frontera*, Francia/Méjico.

ARLAMOVSKY, Maria (2001): *Loud and Clear*, Alemania.

BIEMANN, Úrsula (2001): *Remote Sensing*, Suiza.

CARRI, Albertina (2003): *Los Rubios*, Argentina.

CITRON, Michelle (1978): *Daughter Rite*, Estados Unidos.

JURSCHICK, Karin (2003): *The Peacekeepers and the Women*, Alemania.

KAWASE, Naomi (2001): *Kya ka ra ba a*, Japón.

LEVI, Angelika (2003): *Mi Vida, Segunda Parte*, Alemania.

LIVINGSTON, Jenny (1991): *Paris is Burning*, Estados Unidos.

LONGINOTTO, Kim (2002): *El día que nunca olvidaré*, Reino Unido.

PARMAR, Pratibha (1988): *Red sari*, Reino Unido.

PORTILLO, Lourdes (2002). *Señorita extraviada*, Méjico.

POTTER, Sally (1979): *Thriller*, Reino Unido.

RAINER, Yvonne (1972): *Lives of Performers*, Estados Unidos.

RIGGS, Marlon (1989): *Tongues Untied*, Estados Unidos.

RUIDO, María (2002): *La Memoria interior*, España.

FRIEDRICH, Su (1990): *Sink or Swim*, Estados Unidos.

TABERNA Helena (2003): *Extranjeras*, España.

TAHARI, Rea (1991): *History and Memory*, Estados Unidos.

TENO, Jean-Marie Teno (2002): *Le mariage d'Alex*, Francia.

MINH-HA, Trinh T. (1982): *Reassemblage*, Estados Unidos.

—. (1985): *Naked Spaces. Living is Round*, Estados Unidos.

—. (2001): *The fourth dimension*, Estados Unidos.

VILLAPLANA, Virginia & LEVI, Angelika (2004): *Escenario doble*, España.

Recibido el 19 de diciembre de 2007

Aceptado el 1 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 73-88]