

SUSANA BLAS

Trinh T. Minh-ha, en la frontera móvil

“¿Por qué seguimos siendo oprimidos y continuamos oprimiendo a otros? Todo ello es mucho más complejo que esa localización de las fuentes del poder que ejecuta cierto cine político. Lo político puede ser visto desde muchos ángulos, y no basta con centrarse en un tema político y luego reproducir todo ese lenguaje ideológico del mainstream y sus mecanismos opresivos. El filme tiene que ser político en todos sus aspectos, incluso en los formales y estructurales, no solo en su contenido”¹.

Así de contundente se expresa Trinh T. Minh-ha cuando se le pregunta por el compromiso ideológico desde el que construye sus películas. Esta claridad de principios no está reñida con la polisemia y la amplitud de perspectivas que rebosan sus filmes y sus ensayos teóricos; con esa ambigüedad creativa desde la que trabaja, con su elegante militancia de nomadismo desde la frontera móvil.

“Para mí la cuestión de la hibridación y de las culturas nunca ha sido una cuestión de cancelar las fronteras. Los seres humanos estamos constantemente inventando fronteras, y estas fronteras, que pueden ser políticas, estratégicas o tácticas, no deben ser tomadas como un fin en sí mismas. La idea del nomadismo alcanza nuevo ímpetu en nuestros tiempos. El ser dislocado o en constante reinención es el mejor argumento para explicar los cambios y las fracturas en la construcción y destrucción de las identidades, y por ello, se hacen necesarias las fronteras móviles. Se trata de cambiar las fronteras y los límites en cuanto éstos empiezan a convertirse en limitaciones para nosotros”².

Su filmografía ocupa un lugar destacado tanto dentro de esa “historia otra” del documental, como en la del cine y vídeo de posicionamientos feministas.

Trinh T. Minh-ha comparte búsquedas de aire fresco con otras directoras que, ya sea desde el cine documental, el cine ensayo, el autobiográfico, la película doméstica, los documentos etnográficos, los filmes de arte o el vídeo combativo, han plantado cara a la mirada patriarcal y unívoca, abriendo brechas de diversa índole, rescribiendo las nociones de “ficción” y realidad”, de Historia e historias. Chantal Ackerman, Agnès Varda, Mira Nair, Ulrike Ottinger o Solveig Anspach, entre otras; desmoronando límites entre ficción y “realidad”; Ivonne Rainer, Lourdes Portillo, Barbara Hammer, Naomi Kawase o la propia Trinh T. Minh-ha, tratando de encontrar en el lenguaje experimental nuevas vías de compromiso.

“A veces me molesta que me llamen cineasta feminista, según quién me lo llame y en qué contexto lo haga. Lo importante es lo que se quiera connotar con esa etiqueta, porque puede ser que de ese modo simplemente se quiera estrechar autoritariamente el marco en el que debo trabajar como feminista. Por otra parte, las etiquetas circulan siempre en nuestro mundo y a veces son simplemente un modo de conocernos. Cuando se habla de feminismo no siempre se refieren al mundo de la mujer, sino a una conciencia que informa de las acciones tanto a los hombres como a las mujeres en nuestra vida diaria. Ser feminista significaría entonces sostener esas acciones, esa conciencia crítica respecto a la sociedad y sus opresiones”³.

Jugar al despiste: la fuerza combativa de lo fragmentario, lo lírico y lo insospechado.

Se ha comentado en más de una ocasión el impacto que causó *Reassemblage*, la primera película de Minh-ha, rodada en Senegal en 1982, en 16 mm, que sorprendió por su temática a los que esperaban que la autora se refugiara en la búsqueda de su orígenes vietnamitas, o en algún ámbito cultural más cercano a su peculiar biografía. Pero esta preferencia de Minh-ha por los bordes, por los asuntos insospechados, limítrofes, no será una excepción en su trayectoria. Es habitual en su método de trabajo adentrarse en lo desconocido para deshacer una madeja que, al final, se enreda con la nuestra. África supuso ese territorio “desde el que mirar más lejos”.

Reassemblage (1982) y *Naked Spaces-Living is Round* (1985) pronto se convirtieron en iconos del cine “documental otro”. En ambas películas, Minh-ha cuestiona con dureza las pretensiones científicas de la antropología comparativa, pretendidamente objetiva; las etnocéntricas presentaciones occidentales de África y de la mujer africana, así como las pretensiones realistas de todo filme documental. Frente al tipo de filme “supuestamente neutral”, cerrado, que refuerza estereotipos colonialistas de lo “primitivo”, la autora emplea estrategias textuales abiertas, en continua reescritura, sin tratar de dar explicaciones totalizadoras. En *Naked Spaces*, la voz explicativa del narrador se reemplaza por las de las mujeres de las tres culturas estudiadas. El hilo narrativo se pierde en *Reassemblage*.

Recordemos que en los filmes etnográficos convencionales, supuestamente didácticos y educativos, al espectador se le sitúa en una posición de *voyeur*, distanciándolo así de la cultura observada y poniéndolo en una posición de dominación respecto a los sujetos filmados.

Por su parte, Minh-ha entremezcla distintas formas de escritura, de narrativas: lo poético y lo teórico. Su discurso textual prefiere el fragmento. *Reassemblage*, por ejemplo, se sirve de primeros planos, de cambios en la forma de registrar y comentar, de “repeticiones” de frases claves. Discontinuidad, fragmentación y collage. Las repeticiones verbales en los filmes de Trinh T. no son repeticiones exactas que fijan el significado de la imagen, sino todo lo contrario. En la “repetición” se cambia una palabra, una entonación, la sintaxis de la frase, transformando el significado de la imagen en inestable y polisémico.

Por otra parte, cada proyecto de Minh-ha es un nuevo desafío formal, estructural, un nuevo encuentro con una cultura diferente, con un espacio geográfico; un nuevo reto político.

En *Shoot for the Contents* (102 minutos, 1991), dedicada a la relación entre las artes, la cultura y la política en China, optó por una imagen muy estilizada que se comparaba con la de la China rural; y por una polisemia de voces, para marcar distintas escalas sociales. En *Surname Viet, Given Name Nam* (1989), donde examinaba la identidad y la cultura nacionales a través de las batallas de las mujeres vietnamitas, el monólogo era el arma protagonista, acompañado del uso de repeticiones; deconstruía el concepto de entrevista, entendida como artificio, y añadía recursos autobiográficos, como cartas y diarios.

Pero tal vez sea *A Tale of Love* (1995), su quinta película, la primera en 35 mm, mi preferida por el modo en que ficción y documental se tejen con una magia inesperada. *A Tale of Love* reflexiona sobre las nociones tradicionales de amor y de feminidad. Con una factura experimental, la narración sigue la huella de una mujer enamorada del amor, en un argumento inspirado en *El cuento de Kieu*, poema vietnamita del siglo XIX. Tanto en esta película, como en *Fourth Dimension* (2001) dedicada a los rituales de la cultura japonesa y a su concepto del tiempo, el lirismo y la belleza de las imágenes nunca hacen concesiones a las convenciones del lenguaje cinematográfico standard; al igual que ocurre en su último filme: *Night Passage* (2005), donde asistiremos al viaje onírico y espiritual, que realizan una mujer joven junto a su mejor amiga y un niño, en un largo trayecto en tren.

Observemos cómo sus obras, que avanzan según una compleja estructura formal dada, personal, no dejan de “rescribirse” a la vez que se crean, en cada etapa del trabajo. En su cine pueden convivir estrategias formales e ideológicas previas muy profundas, con un “dejar fluir” el texto y el proyecto durante las fases de rodaje y edición, viendo cómo se transforma, contamina, evoluciona y crece a través de laberintos insospechados.

*“Aunque he publicado los guiones de mis filmes, éstos nunca estuvieron escritos de esa manera antes de rodar el filme. Fueron escritos durante el proceso de rodaje y edición. Así que su forma final la adquirieron una vez que el filme estuviera totalmente terminado. Para mí, el guión es una especie de esqueleto, algo así como un cuerpo muerto que el filme deja atrás una vez que concluye”*⁴.

Cómo opera el lenguaje...

También es cierto que el proyecto de Trinh T. Minh-ha ha sido puesto en tela de juicio por investigadores que ven una contradicción entre sus pretensiones teóricas, desarrolladas en sus ensayos, y los efectos reales de su cine en el espectador. Henrietta Moore,⁵ tras analizar *Reassemblage* y *Naked Spaces*, se pregunta cómo es posible que a pesar de que Trinh T. Minh-ha busca evitar toda forma didáctica en sus filmes, al final, sus obras se puedan interpretar de forma contraria, como si dijeran “así es la realidad”. Según esta autora, el espectador medio no llega a valorar los filmes reflexivos de la forma en que la directora propone, e incluso se corre el riesgo de que este tipo de documental, refuerce prejuicios y estereotipos. Según Moore, para el lector no queda claro que esos comentarios deban ser analizados críticamente, como distintas perspectivas de la realidad. Esa pluralidad de voces, esos textos deconstructivistas, terminarían estando decontextualizados; y como ninguna voz es privilegiada, las representaciones podrían interpretarse bajo un empirismo ingenuo, donde palabras e imágenes hablan por sí mismas, interpretándose la imagen/ sonido como una narrativa que sólo corrobora lo que se muestra.

En cualquier caso, y sin minusvalorar estas objeciones, yo apuntaría que los riesgos que se corren con un discurso abierto, que navega en el territorio de la ambigüedad creativa, son mayores, pero siempre merecen la pena... tal vez no se trate tanto de comprender determinados contenidos ideológicos, ni de acceder a cada una de las perspectivas críticas aportadas, sino de adentrarse “en procesos de pensamiento distintos”, independientemente de si asimilamos todos los grados.

Tal vez se trate sólo de embarcarse en un viaje personal, de nomadismo creativo... de imaginar una frontera móvil, desde la que tratar de pensar de otra manera.

“He oído a un gran número de académicos decir que mis libros son muy difíciles. Y yo esto no lo niego. Pero, por otra parte, conozco gente que dejó la escuela a los quince años y que no ha tenido ninguna preparación teórica, y que llega a mis libros por accidente, y que aunque no pueden leer muchas páginas de una vez... leen algunas y me dicen que es increíble porque sienten afinidad con el proceso de mi pensamiento, que pueden seguirlo muy bien. Si uno simplemente observa cómo opera el lenguaje - creando todos esos circuitos dentro de él mismo- y cómo trabaja con nosotros constantemente, entonces estos filmes son fáciles de “entender”⁶.

SUSANA BLAS BRUNEL es historiadora de arte contemporáneo, especializada en creación audiovisual. Actualmente es redactora del espacio de televisión *Metrópolis* (TVE2) dedicado al arte actual. Vive en Madrid.

Trinh T. Minh-ha es directora de cine, escritora y compositora. Nació en Vietnam y en 1970 se trasladó a Estados Unidos. Entre 1974 y 1975 vivió y enseñó en París, y de 1977 a 1980 estuvo en Senegal. Estudió música y composición, literatura francesa y etnología musical en Vietnam, Filipinas, Francia y Estados Unidos. En la actualidad es profesora de *Estudios de género, cine y retórica* en la Universidad de Berkeley en California.

Filmografía Trinh T. Minh-ha

- 2004 *Night Passage* (ficción)
- 2001 *The Fourth Dimension*
- 1995 *A Tale of Love* (ficción)
- 1991 *Shoot for the Contents*
- 1989 *Surname Viet Given Name Nam*
- 1985 *Naked Spaces - Living is Round*
- 1982 *Reassemblage*

Principales libros de la autora:

- The Digital Film Event*. New York : Routledge, 2005.
- Cinema Interval*. New York : Routledge, 1999.
- Drawn from African Dwellings*. (En colaboración con Jean-Paul Bourdier).
Bloomington : Indiana University Press, 1996
- Framer Framed*. New York : Routledge, 1992.
- When the Moon Waxes Red : Representation, gender and cultural politics*. New York :
Routledge, 1991.
- Out There : Marginalisation in Contemporary Culture*. New York : New Museum of
Contemporary Art ; Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1990
- Woman, Native, Other : Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington : Indiana
University Press, 1989
- En minuscules*. Libro de poemas. Paris : Edition Le Meridien, 1987
- African Spaces : Designs for Living in Upper Volta*. (En colaboración con Jean-Paul
Bourdier). London ; New York : Africana Pub. Co., 1985
- Un art sans oeuvre*. Lathrup Village, Michigan. : International Book Publishers, Inc.,

1981

Instalaciones artísticas de Trinh T. Minh-ha

- *The Desert is Watching* (en colaboración con Jean-Paul Bourdier, 2003, Kyoto Art Biennale)
- *Nothing But Ways* (en colaboración con L Kirby, 1999, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco)

Música compuesta por Trinh T. Minh-ha

- *Poems*. Composición para Grupo de Percusión. Estreno por la University of Illinois Percussion Ensemble, Denis Wiziecki, Director. 09 Abril 1976.
- *Four Pieces for Electronic Music*. 1975 Interpretado en la Universidad de Illinois.

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Declaraciones de Trinh T. Minh-ha recogidas en el artículo: "Trinh T. Minh-ha: teoría y práctica del cine multicultural" Revista "Miradas". Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba.

² *Ibidem*.

³ *Op.cit.*

⁴ *Op.cit.*

⁵ MOORE, H. "Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others", en Taylor, Lucien (ed) *Visualizing Theory*. London : Routledge, 1994.

⁶ Declaración tomada de "When The Eye Frames Red", entrevista de Akira Mizuta Lippit a Trinh T. Minh-ha.

http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/130e.html