laFuga

# Documental y ficción, masculino/femenino:

## Fronteras entre los géneros y representaciones fílmicas queer

Por Eduardo Nabal Aragón

Tags | **Cine contemporáneo | Género, mujeres | Estudio cultural | Estados Unidos**

Según el crítico Henry Breitose "Una tendencia reciente en el documental contemporáneo es la de intentar salvar el espacio entre el Yo y el Otro y hacer experimentos con sujetos que se representan a sí mismos como quisieran ser vistos" (Torreiro & Cerdán, 2005, p. 89).

Sujetos que se representan a sí mismos, eso entra también dentro de la categoría de ficciones, de las ficciones de lo humano y de las ficciones representadas. Las representaciones documentales tienen una importancia política que ha sido ampliamente cuestionada sobre todo recientemente, y a partir de la aparición de ese género tan de moda que se llama *falso documental*. Un subgénero que es tan viejo como el cine mismo, pero que ha cobrado vigencia a partir de las tergiversaciones de diferentes realidades que vemos, cada vez con más frecuencia, en los medios de comunicación de masas. Eso que llamamos realidad, como vemos a diario en televisiones y noticiarios, puede ser manipulado y lo es en aras de unos y otros intereses. Yo diría que, también en el documental, lo es constantemente. La elección del punto de vista, del enfoque, de lo que queremos o no decir, las secuencias suprimidas en el montaje, la gente a la que no hemos conseguido entrevistar o los lugares en los que no hemos podido o querido entrar. Todo acaba difuminando las fronteras aparentemente claras entre un documental como "imagen de la realidad" y una película de ficción como "recreación o representación de la realidad". Sin embargo, gran parte de lo que se dio en llamar *new queer cinema* no nació de la postmodernidad cultural o del mundo académico relacionado con el cine sino de la necesidad de hablar de problemas urgentes como la pandemia del SIDA, en los videos de prevención o en torno a las acciones políticas que denunciaban la inacción de los poderes públicos ante la pandemia. Grupos como *Act-Up* plantearon la necesidad de grabar o filmar sus protestas, de fotografiarlas, de exponerlas después. También de la necesidad de tomar la palabra, agotados y agotadas entre la tensión entre las imágenes positivas o negativas dadas por otros.

El documental sobre gays, lesbianas y transexuales ha sido un importante campo reivindicativo en el terreno de la lucha cultural y su conexión con la política. Es el caso de los trabajos de Rob Epstein y Jeffrey Friedman **El celuloide oculto** (1995), sobre gays y lesbianas y su progresivo destape en el cine de Hollywood, o *Parágrafo 175* (2000) sobre la memoria silenciada de gays y lesbianas represaliados y exterminados por el nazismo. Y en un nivel más independiente y marcado por la inmediatez los documentales sobre raza, géneros y diversidad sexual **Paris is Burning** (1990) de Jennie Livinstong, *The Watermelon Woman* (1996) de Cheryl Dunye o **Tongues Untied** (1989) de Marlon Riggs que nos alertan, sobre todo en el caso estos dos últimos, acerca de las discriminaciones que -en cuestiones de etnia y clase- podemos estar haciendo dentro de nuestras propias comunidades o subculturas más o menos articuladas. Cuestiones que se ubican en el ámbito anglosajón pero que con la llegada cada vez más frecuente de inmigrantes de diferentes procedencias a nuestros empiezan también a plantearse de un modo ya candente y urgente en nuestros propios círculos cotidianos. Pero, a pesar de estas muy valiosas aportaciones culturales y políticas, no podemos otorgar, a priori, al género documental mayor función reivindicativa o mayor grado de efectividad comunicativa que al género cinematográfico que le oponemos de un modo categórico: "la ficción". *Ficción/Realidad*, *Documento/Representación*, *Aquí/Allí*, *Siendo/Estando*, *Masculino/Femenino*. No es extraño que estos binarismos o dualidades funcionen, según en qué contextos, no sólo como absolutamente

dependientes o exteriores el uno del otro sino, sobre todo, como ficciones del otro, subordinado, negado o reafirmado o como documentos de lo que queremos ser negando ser otro u otra. En su último libro traducido al castellano *Deshacer el género*, su autora, Judith Butler vuelve plantear, tal vez con un tono -para mí- más político que en sus anteriores trabajos, una crítica a lo humano como una categoría universalizada y a la vez constituida de fisuras, ficciones y exclusiones. "El negro no es un hombre" dice Franz Fanon, tal vez porque ,en determinados momentos, lugares y situaciones, el reconocimiento como sujeto de los varones de color desaparece y sus derechos básicos, ésos que se llaman humanos, se le niegan. O porque aparecen feminizados o fetichizados como cuerpos saturados de raza y sexualidad por la cultura hegemónica blanca. "Las lesbianas no son mujeres" dice Monique Wittig en su libro *El pensamiento heterosexual* por la forma en la que escapan o pueden resistir al contrato masculino, falocéntrico y heterosexual. Una cultura que los y las convierte en exterioridad pero que, al mismo tiempo, los incluye como un "otro" del que depende una estabilidad en el privilegio. La consideración de *no humanos* de las personas intersexuales, que, al ver sus cuerpos medicalizados, son despojadas del derecho a decidir sobre sí mismos y su subjetividad sexuada, es para Butler un *continuum* que no sólo ha llevado a la patologización de la transexualidad a través de la llamada "disforia de género" sino también a la reasignación forzosa de sexo a los bebés intersexuales. Esta deshumanización, en determinados momentos o contextos de los sujetos por su raza, origen, clase social, género u opción sexual es para ella parte del mismo continuum punitivo que ha llevado a los asesinatos de odio, en EE.UU., de Brandon Teena, Mathew Sheppard y Gregg Araujo. Y en otras latitudes se cobra también cada año muchas vidas por asesinatos de odio o ejecuciones todavía legales. Sin ir más lejos hace poco en Portugal un grupo de chicos torturó y asesinó a la transexual Gisberta, llamada por la prensa por su nombre legal, Gilberto. Un crimen que, como en muchos otros casos, ha sido ninguneado por la prensa más conservadora y que el propio gobierno portugués se ha resistido a calificarlo de "crimen de odio". En todos ellos los prejuicios y el miedo a la desestabilización social de una experiencia social de género distinta ha llegado a la violencia más cruel y extrema. Algunos casos han sido objeto de filmes documentales y, en el caso de Sheppard y Teena, también al origen de ficciones teatrales como *El crimen de Laramie* o de ficciones cinematográficas como **Boys Don't Cry** (1999) de Kimberly Pierce. El caso de Teena Brandon también ha sido objeto de un documental. Sin embargo, en este caso, creo que el filme de Pierce va mucho más lejos que el simplemente discreto y televisivo documental **La historia de Teena Brandon** (Susan Muska & Greta Olafsdottir, 1998). La ficción es en este caso mucho menos fría y menos patologizadora; no se limita a plantear un caso curioso o anómalo que deviene en tragedia sino que articula, además de una denuncia, una serie de incómodos interrogantes. La película de Pierce resulta con respecto al citado reportaje televisivo menos docudramática y más perturbadora. Desde la ficción nos muestra como Brandon Teena representa y crea una supuesta ficción sobre su sexo y su género que pone en evidencia la ficción que también crean, reproducen y articulan aquellos que lo rodean y serán sus ejecutores. La división entre los géneros puede ser, pues, impuesta por la violencia más terrible, aunque también a través de prácticas cotidianas y más o menos sutiles. El documental de Jennie Livinstong *Paris is Burning*, que muestra la vida y el trabajo en una sala de baile y espectáculos de una serie de minorías raciales (afroamericanos pero sobre todo latinos) y sexuales (sobre todo gays y transexuales) excluidas de la cultura oficial estadounidense, ha obtenido sorprendentemente sus críticas más duras de una parte de la crítica feminista, incluso de las feministas negras , que lo han acusado de cierta misoginia en la apropiación de lo femenino que hacen que personajes como Venus Xtravaganza, asesinada por uno de sus clientes después de descubrir sus genitales masculinos poco después de concluir el rodaje del filme. Para ellas Livinstong hace un documental etnográfico, no exento de cierto paternalismo, además de idealizar la figura del travestido.

Una crítica que se ha hecho siempre al documental se refiere a sus límites reales como género de denuncia. Algo así como "me ocupo un rato de este u otro asunto y luego desaparezco". "Muestro, denuncio, hago un gesto por esta o aquella causa y hago dinero". Para Butler el significado de documentales como *Paris is burning* es otro ya que, como sabemos por sus primeros trabajos, esta apropiación de los códigos de género y sexualidad no es una caricatura sino una puesta en la picota del binarismo mujer/hombre desde una posición heterocentrada. Es la demostración de que hay una ficción inalcanzable que intentamos convertir o hacer pasar por real continuamente, aunque se cree y se reifique a través de diversos discursos de poder y saber que atraviesan nuestros cuerpos e incluso nuestras concepciones de nosotros mismos como más o menos humanos. Y la cuestión de la raza tampoco escapa, para ella, a la crítica foucaultiana del poder productivo y discursivo, que sujeta a la vez que crea. El documental surge entonces de una necesidad no sólo de denunciar sino también de mostrar algo como forma de incitación a hablar de ello. El filme, denominado de "no ficción", sobre

gays y lesbianas puede ser pues también una categoría etnográfica -investigo sujetos o grupos poco investigados- pero los realizadores y realizadoras del cine queer y más independiente han puesto en la picota la cuestión central: que sean los propios los propios sujetos que escapan a lo heteronormativo quienes hablen de sí mismos y articulen una mirada fílmica y una visión del mundo propias, sin intermediarios, reclamando la multitud diaspórica de su subjetividad.

El cine, desde un punto de vista técnico y visual, rara vez habla en primera persona (los experimentos de una película entera rodada con cámara subjetiva han sido en general interesantes pero fallidos proyectos) pero la importancia de hacerlo, de incluir la subjetividad en el engranaje fílmico de un modo cada vez más audaz está ya presente para las autorepresentaciones de los disidentes sexuales. El documental está empezando a hacerlo incluyendo estas subjetividades que se pretenden transformadoras e incorporándolas también, como ha hecho el cine queer e independiente, al hecho cinematográfico.

**Bibliografía**

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra

Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

---

Como citar: Nabal, E. (2007). Documental y ficción, masculino/femenino: , *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2026-09-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/documental-y-ficcion-masculinofemenino/221