laFuga

Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo

El cine etnográfico de Trinh T. Minh-Ha

Por Natalia Moller

Tags | **Cine documental | Intimidad | Representaciones sociales | Etnografías | Estados Unidos | Vietnam**

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Máster en Teoría del Cine en la Universität der Künste en Berlín. Vivió y estudió además en México, Ecuador, Líbano y Portugal. Vive desde hace un año en Valdivia y trabaja como docente en la Universidad Austral de Chile. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación alrededor del cine queer en Chile y colabora en una investigación sobre roles de género en series de TV norteamericanas. E-Mail: nmoellerg@gmx.de

Los regímenes de la verdad

El cine etnográfico está en crisis. La sospecha de subjetividad corroe las conciencias positivistas de los etnógrafos desde hace ya unos 30 años, e incluso más. A la cuestión del autor se le suma además la vieja culpa de saber que el cine y el boom de la expansión colonial, desde su casi simultáneo nacimiento, se acompañan y se retroalimentan. "La crisis de la representación" fue el término en que culminó el desasosiego etnográfico, y aunque éste haya significado el reconocimiento del fracaso, también abrió indudablemente puertas y posibilidades a nuevos lenguajes de subversión.

El cine etnográfico tradicional, por valerse de un discurso científico, se caracteriza por un repudio a cualquier tentativa artística, se esmera en crear un discurso de sobriedad, sin confesar que para construir dicho discurso, son también necesarias estrategias estéticas. Los códigos dramatúrgicos bien conocidos en occidente, como la curva narrativa clásica (introducción a los personajes, irrupción de un problema, solución y desenlace), y convenciones cinematográficas realistas (toma larga, edición continua, sonido sincrónico), esconden tras discursos coherentes y científicos el erotismo de la mirada, la fascinación por lo extraño, la dependencia de Otro para la constitución de la propia identidad; en resumen, el deseo del cineasta y de toda su cultura.

Un nuevo lenguaje subversivo supone un nuevo enfoque en el análisis de este discurso hegemónico, o más bien, un proceso de deconstrucción del mismo, que a su vez conforma en gran parte al nuevo lenguaje subversivo. La deconstrucción de las convenciones discursivas, mediáticas y científicas, que prevalecieron en la etnografía clásica, se convierte entonces en una tarea básica para las siguientes generaciones de etnógrafos visuales. El cine etnográfico de Trinh T. Minh-Ha se compromete con esta labor.

Trinh T. Minh-Ha: vietnamita de la diáspora, feminista, cineasta, etnógrafa, compositora, teórica, poeta, artista experimental, son algunas de las palabras con las cuales se la ha querido posicionar. Pero una clasificación a tradiciones establecidas e identidades fijas es problemática, porque por la especial calidad de trashumante en su trabajo e identidad, Trinh se caracteriza justamente por desobedecer y burlar límites y categorías, presentando así un desafío para el orden del mundo académico y artístico.

Su trabajo debe entenderse más bien como un diálogo perpetuo entre epistemologías. En vez de seguir un enfoque interdisciplinario que deja intactas las fronteras de los distintos campos y se agota en la mera adición, establece campos de definición abierta, de límites en constante movimiento trazados al azar o estratégicamente. Y en lugar de un lenguaje que produce identidades inequívocas mediante categorizaciones, Trinh establece en sus textos y películas una forma de hablar que

reflexiona sobre sí misma y que puede acercarse mucho a un sujeto, sin apoderarse de él; una forma de hablar que, una vez completada, solo muestra momentos de una transición, que a su vez posibilita otros momentos de transición. Así, por ejemplo, su primer libro *Un art sans ouvre* (1981) contiene un capítulo que establece relaciones entre los trabajos de Jacques Derrida, Antonin Artaud y textos del budismo Zen. Su obra escrita más conocida, sin duda, es el libro *Women, Native, Others*, una obra teórica y poética que traza relaciones entre el post-colonialismo y el feminismo.

Reassemblage: From the Firelight to the *Screen* (1983) y **Naked Spaces: Living is Round** (1985) son consideradas sus dos películas más etnográficas, y son tratadas repetidamente como un conjunto. *Reassemblage* es un recorrido por distintas aldeas en Senegal, mientras *Naked Spaces* recorre seis países de África de Oeste. Ambas películas, filmadas en 16 mm, contienen imágenes de premeditada composición, y están estructuradas de manera no-lineal, utilizando un lenguaje poético y a la vez crítico del cine etnográfico tradicional.

Deconstrucción

El trabajo de Trinh puede describirse, por una parte, como una reinvención de la etnografía, un giro hacia lo poético, pero también como práctica crítica y deconstructiva del cine etnográfico tradicional. Parte de su trabajo en *Reassemblage* funciona como mimetismo del discurso antropológico científico, en el que la terminología y las convenciones mediales y estéticas son tomadas así tal cual y transformadas, de manera que aparecen desfamiliarizadas ante el espectador. La intención es, como en toda práctica deconstructiva, la de revelar la calidad construida del discurso. En este caso, poner en evidencia que es la representación la que constituye al objeto representado. Que no es que el lenguaje describa a un mundo que existe fuera de nosotros autónomamente, sino al revés: que sólo mediante el lenguaje construimos al mundo.

Trinh cita para esto en *Reassemblage* una y otra vez temas comunes del cine etnográfico. Imágenes, por ejemplo, de áreas rurales senegalesas, que traen a la memoria aquellas películas sobre África que hemos visto una y otra vez: jóvenes bailando en trajes coloridos, mujeres cargadas de niños, con los senos desnudos, hombres y mujeres en sus rudimentarios trabajos diarios. Mediante el uso de jump-cuts, close-ups de partes del cuerpo humano, disrupciones y repeticiones, Trinh "desordena" las imágenes. Mediante la perturbación del orden y el acabado del discurso usual, se evidencia entonces la intención inherente al sujeto observador, y por lo tanto la dimensión ideológica de todo discurso. Al significado aparentemente completo y concluso del discurso científico, Trinh contrapone signos despojados de significado, o mejor dicho; de significado oscilante, resbaladizo.

La desnudez es otro tema recurrente en *Reassemblage*. El cine etnográfico fue sin duda alguna, durante mucho tiempo, la manera más lícita de mostrar desnudez. Trinh hace alusión a esto en el comentario de *Reassemblage*: "Un hombre asistiendo a una presentación de diapositivas sobre África se dirige a su esposa y le dice con culpa en la voz: He visto pornografía esta noche" [1].

De esta manera, los inesperados acercamientos a un plano detalle de los senos de las mujeres que vemos en sus labores diarias, actúan como un comentario (o quizás una burla) al cine etnográfico tradicional –en el que una toma así, sin un mínimo de justificación científica, acabaría siendo nada más que un gesto vulgar. En un contexto más amplio, Trinh delata con ello la jerarquía de una mirada voyerista que se esconde tras los discursos de sobriedad.

Recordemos también que uno de los cometidos más importantes del cine etnográfico es el de documentar procedimientos técnicos desconocidos en occidente. En *Reassemblage*, vemos a personas haciendo canastos, moliendo maíz, pero la demostración de estos procedimientos no es "completa" -carece del todo de principio y de final (en un sentido ritualista) así como de explicación coherente, convirtiéndose de esta manera en lo que Barthes llamaría una "lectura sensual", en la que el significado cedería en favor del significante. Esto queda muy claro -y casi parece ser una cita directa de Barthes [2] - cuando sobre una pantalla negra se escuchan desde el Off las voces de hombres y mujeres hablando en una lengua desconocida, sin subtítulos, sin explicaciones de ningún tipo. Trinh hace uso también del murmullo de estos diálogos de manera compositiva, por ejemplo, creando *loops.* En general, no encontramos en toda la película un solo instante de sincronía entre imagen y sonido. Nuestra atención se ve desviada de la importancia que damos en occidente al núcleo "significativo" del signo. De tal manera se nos hace imposible apoderarnos de él.

Finalmente, la construcción de Trinh de un sistema "Senegal" no pretende ser una copia muy exacta de Senegal, ni una imagen ideal de Senegal, sino más bien una ficción cercana a lo que Senegal provocó en Trinh. Por esto mismo, el lenguaje deconstructivo no puede evitar pasar a la dimensión de lo subjetivo/ poético. Sobre la imagen de una mujer senegalesa, Trinh comenta de manera personal: "Mirándola a ella por el lente. La veo convertirse en mí, convertirse en mía. Entrando en la única realidad de signos, en la cual yo misma soy un signo" [3].

Poesía

En sus películas se reconoce claramente a la Trinh compositora, y es ésta quizás una de las pocas características que recorren de manera continua sus obras. El lenguaje, las imágenes y los sonidos son utilizados como instrumentos musicales. El resultado es un juego de composición con el ritmo y el espacio; una cacofonía etnográfica. Las imágenes aparecen desde la distancia, en segundo plano, en vez de forzarse sobre el público como reflejo inmediato de la realidad histórica.

Y es que lo visual se encuentra muchas veces en el corazón de una desacertada percepción del ser, de la irrupción –siempre dolorosa y a la vez fascinante- del individuo al ámbito del Orden Simbólico, a la ley del padre -lejos de lo Real, del cuerpo de la madre en que reside la experiencia de no-separación. El habla de Trinh procura no ser objetivo ni objetivable, borrando divisiones entre orden y caos, entre lo que tiene sentido y lo disparatado. De muchas maneras se parece a lo que Helene Cixous llama "la escritura femenina" –un lenguaje deconstructivo, sensual, que acerca al lector al ámbito de lo Real, al seno materno. Por eso, más que hablar de manera lineal, "dándole sentido" al material audiovisual, Trinh se niega a reproducir la estabilidad representacional del Orden Simbólico.

Una estabilidad representacional a la que subyace la demarcación de una frontera entre cuerpo y mente. Esta frontera permite que un discurso científico sea posible, convirtiendo al cuerpo en un objeto de estudio, separado, distante. El cuerpo se convierte en una imagen de totalidad visible, queda disponible para la fetichización, mientras que el narrador, que transporta el conocimiento a través del lenguaje, carece de cuerpo. Él (y no ella) es omnisciente, y desde su punto único de observación, la realidad es mesurable y por lo tanto, objetiva.

Trinh hace una distinción importante en este sentido entre relatos que son transportados de cabeza a cabeza y relatos que son transportados de cuerpo a cuerpo. Cuando los relatos son transportadas de cabeza a cabeza, en forma de un mensaje generalizador, narrado por una voz anónima, la historia se reduce a una "(…) lección *paternal* para niños de cierta edad" [4] (Trinh, 1989, p. 124).

Una epistemología del cuerpo implicaría en cambio un conocimiento que se encuentra en la experiencia, y por lo tanto en la evocación más que en la representación. La evocación, al contrario de la representación, no apunta hacia un referente externo; la evocación y lo evocado son idénticos. "El hábito de imponerle significado a cada signo" [5], como comenta Trinh en *Reassemblage*, describe bien lo que es una representación etnográfica / científica y señala la inercia del contenido etnográfico. En oposición se encuentra el concepto de poesía de Trinh, que busca más bien establecer fluidez y varias capas de significados, en oposición a lo estereotipado, que tiende siempre a lo estático:

> Porque la naturaleza de la poesía es la de ofrecer significado de tal manera que nunca termina con lo que es dicho o mostrado, desestabilizando de esta manera al sujeto que habla y exponiendo la ficción de toda racionalización… Así, para evitar caer en el mundo persuasivo de lo estereotipado y el cliché, el cine tiene todas las de ganar cuando se concibe como una performance que involucra y cuestiona (su propio) lenguaje [6] (Chen, 1992, p. 86).

Un nuevo lenguaje subversivo, entonces, no reside en la renuncia de la intencionalidad y de la intromisión, para dar a conocer un referente "social" externo que solo espera pacientemente por ser revelado y correctamente descifrado. Un nuevo lenguaje subversivo consiste en revelar la inestabilidad de los discursos. Es una tarea tanto personal como política que trae como consecuencia la desestabilización del sujeto mismo. O como diría Trinh: "No es mi intención hablar sobre, sino hablar cerca" [7].

Bibliografía

Barthes, R. (1991). Sin lenguaje. En *El imperio de los signos*. Barcelona: Mondadori.

Chen, N. (1992). "Speaking Nearby": A conversation with Trinh T. Minh-ha. *Visual Anthropology Review*, *8*(1), 82-91.

Trinh, M. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcolonialty and Feminism*. Bloomingtonn and Indianapolis: Indiana University Press.

Notas

1

Del comentario de *Reassemblage*: "A man attending a slide show on Africa turns to his wife and says with guilt in his voice: I´ve seen some pornography tonight." Todas las traducciones del presente artículo pertenecen a la autora.

2

"La lengua desconocida (...) cuyo significado puro sin embargo percibo, (...) me arrastra a su vacío artificial, (...) Vivo en un espacio vacío de todo significado completo" (1991, s.n.). Del capítulo Sin lenguaje, en *El imperio de los signos*.

3

Del comentario de *Reassemblage*: "Watching her through the lense. I look at her becoming me, becoming mine. Entering into the only reality of signs, where I, myself, am a sign".

4

"(...) into a fatherly lesson for children of a certain age".

5

Del comentario de *Reassemblage*: "The habit of imposing meaning to every sign".

6

"For the nature of poetry is to offer meaning in such a way that it can never end with what is said or shown, destabilizing thereby the speaking subject and exposing the fiction of all rationalization... So to avoid merely falling into this pervasive world of the stereotyped and the cliched, filmmaking has all to gain when conceived as a performance that engages as well as questions (its own) language."

7

Del comentario de *Reassemblage*: "I do not intend to speak about. Just speak nearby".

Como citar: Moller, N. (2011). Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/reassemblage-un-nuevo-lenguaje-subversivo/465