



TRINH. MINH-HA

Para Trinh T. Minh-ha el cine es una manera de responder a la perspectiva multicultural en la que siempre ha vivido, ya en su infancia en un Vietnam con una notoria presencia norteamericana, pero también en sus posteriores trabajos de profesora en Francia y en algunos países del Este de África. En este sentido, sus films, situados a medio camino entre el cine de ensayo y el antropológico, verifican una intercomunicación entre ella (y las prácticas culturales que representa) y las culturas de las que extrae las imágenes y los sonidos. *Reassemblage* es un cine-poema, o una suite, que se centra en las actividades cotidianas de las mujeres senegalesas, proponiendo una respuesta a la imagen que tiene Occidente de las sociedades africanas. *The Fourth Dimension* trata sobre las tradiciones y ceremonias del Japón, para realizar una reflexión sobre las temporalidades humanas. Minh-ha cuestiona en sus filmes la perspectiva tradicional del antropólogo y de la mirada clásica del cine sobre el exotismo, a la vez que propone una lectura "de autor" de los lugares y las culturas.

1a Parte

Reassemblage, 1982, 40'

Realicé *Reassemblage* después de vivir tres años en el Senegal (1977-80) y de enseñar música en el Instituto Nacional de las Artes de Dakar; dicho de otro modo, después de tener tiempo para hacerme de nuevo consciente de la hegemonía del discurso antropológico sobre cada intento de identificar la cultura observada tanto por parte de foráneos como de nativos. *Reassemblage* fue realizado en 1981, inmediatamente después de esta estancia (...)

MacDonald: Usted ha dicho que vio films antes de ir a Senegal. ¿Se fijó cómo eran retratados en estos filmes el Senegal u otras culturas africanas?

Trinh: No, en absoluto. A pesar de haberme expuesto a cierto número de films no comerciales europeos y de los EE.UU., debo decir que yo era una de las más pasivas consumidoras de la industria del film. Fue cuando comencé a realizar films, cuando realmente me di cuenta de la obscenidad de la cuestión del poder y de la producción de sentido en su representación fílmica. En realidad no trabajo en términos de influencia. Nunca he sabido reconocer algo en mi contexto que me permita trazar, aunque sea en el momento, mi itinerario hasta un único punto de origen. Las influencias en mi vida siempre han llegado de la manera más rara, desordenada. Todo lo que he hecho viene de todas direcciones, indudablemente, no sólo de films. Tengo muy claro que *Reassemblage* no procede de los films que ví, sino de lo que aprendí en el Senegal. No realicé este el film como reacción a algo en particular, sino con un deseo de, sencillamente, significar. Lo que me parecía más importante era exponer las transformaciones que se producían, intentando materializar en el film y a lo largo de sus fotogramas la experiencia imposible de cuáles eran los rasgos constituyentes de las culturas senegalesas. La realización del film no fue motivada por una resistencia a la antropología. A su lado aparecieron otros fuertes sentimientos, como el amor que uno siente por sus propios temas de investigación.

MacDonald: Pero el hecho que usted dé con una forma fílmica diferente a lo que se había hecho convencional cultura fue fortuito...

Trinh: No del todo fortuito, ya que había una serie de cosas que no quería reproducir en mi obra: esa suerte de omniscencia que impregna muchos films, no sólo por la manera en que se desarrolla la narración, sino de un modo más general, en su estructura, editaje, fotografía, así como en el ocultamiento de los cineastas, o en la invisibilidad de sus políticas. Pero lo que rechazaba, y en lo que no quería insistir, también apareció durante la realización de *Reassemblage*. Mientras rodaba, por ejemplo, me di cuenta de que mis preocupaciones coincidían con las normas de la antropología, y el reto fue apartarse de ellas sin recurrir sencillamente a la autocensura. (...)

MacDonald: ¿Su interés por los espacios vitales es anterior a la realización de films o se desarrolló a medida que los realizaba?

Trinh: Mi interés por las poéticas de la vivienda era muy anterior a *Reassemblage*. Me fue inspirado por Jean-Paul, cuyo gusto por la arquitectura doméstica le había conducido a la investigación sobre casas rurales en bastantes culturas occidentales y no occidentales. Hemos trabajado juntos, como un equipo, en muchos proyectos.

Reassemblage tiene un desarrollo en torno a un tema "vacío". No tenía ninguna idea preconcebida sobre el film, y lo que me llevó, realmente, a hablar *en torno* al Senegal no fue un tema en particular. Dicho de otro modo, el film no tiene un centro único —un acontecimiento central, individuo o individuos representativos, o un tema o campo de interés que lo unifique. Y tampoco existe un único proceso de centrado. Esto no quiere decir que la experiencia del film no sea específica del Senegal. Está completamente referida al Senegal. Una vez me preguntó un espectador, "¿Podría realizar el mismo film en San Francisco? Y le respondí: "Claro, pero sería un film completamente diferente". Las estrategias, en cierto modo, las dictan los materiales que constituyen el film. Se encuentran estrechamente relacionadas con circunstancias y contextos únicos en cada situación y marco cultural.

Dentro de los procesos para eludir posiciones de autoridad vinculadas al conocimiento, competencia, y calificaciones, era importante para mí mantener constantemente viva en el film la pregunta que me hace la gente cuando me pongo a escribir un libro, o en este caso, a realizar un film: "Un film sobre el Senegal, pero ¿sobre qué del Senegal?". Por "mantener viva" entiendo, rechazar el envase de una cultura, en consecuencia, no proponer una única respuesta, incluso cuando se es consciente de que cada obra genera sus propias obligaciones y límites. Así, lo que vemos en *Reassemblage* son las actividades diarias de la gente: nada fuera de lo común, nada "exótico", y nada que forme parte los habituales puntos de enfoque y de observación para esa aproximación fetichista a la cultura de la antropología, como los ritos, las figuras de culto, y los artefactos, o en el sentido más restringido de estos términos, los asuntos rituales y las prácticas religiosas.

Mientras rodaba *Reassemblage*, fui movida por la riqueza de los espacios vitales de los aldeanos, y por dar cuenta de la dificultad de llevar a la pantalla las diferentes actitudes sobre la vivienda implicadas. Así fue como apareció la idea de realizar otro film. *Naked Spaces* se rodaría tres años después, a lo largo y ancho de seis países del este de África, mientras que *Reassemblage* se centró en cinco regiones del Senegal

Scott MacDonald, *A Critical Cinema*,
University of California Press, 1992

2a Parte

The Fourth Dimension, 2001, 87'. Vídeo digital. A través de los "rituales" de la nueva tecnología y de la vida diaria y del arte en la cultura japonesa, *The Fourth Dimension* se concentra en el Tiempo como exploración y experiencia en imagen de vídeo digital.

Hoy, cuando se hace un viaje, el desplazamiento se ritualiza por medio de la máquina visual. La imagen, animada en el tiempo pues le sirve de marco al tiempo, es allá donde se encuentran lo actual y lo virtual. El proceso de ritualización de las "cien flores" del Japón es el encuentro entre yo y el otro, lo humano y la máquina, el espectador y la imagen, los hechos y la fantasía, que determina la esfera de relaciones en la que se posibilitan nuevas interacciones entre pasado y presente. Los "rituales", mostrados en variadas funciones y manifestaciones, incluyendo sus lugares más evidentes, como el festival, el rito, la función teatral, implican no sólo

una regularidad en la estructura de la vida diaria, sino también unos agentes dinámicos en el proceso en curso de creación de un mundo simbólico de sentido. Lo que se presenta en la pantalla en *The Fourth Dimension* es, finalmente, no el "Japón", sino la realidad expansiva del Japón como imagen y como "luz-tiempo".

Trinh T. Minh-ha

Cuando describía su nueva pieza usted ha apuntado que hoy, cuando hacemos un viaje, el desplazamiento se "ritualiza a través de la máquina visual". ¿Me puede hablar de *The Fourth Dimension* y de cómo aborda en él la idea de viaje ritualizado?

Trinh: Es importante entender esta palabra en su sentido más amplio. El término, habitualmente, se refiere a un comportamiento codificado socialmente, como una práctica ceremonial establecida por la tradición o un servicio religioso de una orden prescrita. En la cultura japonesa abundan estas prácticas codificadas que pueden ser muy restrictivas tanto para foráneos como para nativos. Pero ésta es sólo una de las dimensiones del ritual. Realizar un vídeo, por ejemplo, es participar en un ritual –tanto en los rituales de las nuevas tecnologías como en aquéllos que crean y estructuran imágenes–.

Viajar por un país y mostrar su cultura es otra forma de ritual. El viaje es, en este caso, físico y espiritual. Implica el tiempo material inicial del desplazamiento físico de un lugar específico a otro en el Japón, así como el tiempo inmaterial del control remoto instantáneo generado en la imagen vídeo y en la visión. En otras palabras, los rituales sirven como una imagen, cuyo efecto estabilizante, experimentado mediante la repetición en ciclos y en repeticiones rítmicas, nos permite ver cosas con una intensidad diferente y, como se indica en *The Fourth Dimension*, percibir lo ordinario de una manera extraordinaria.

Evidentemente, en una sociedad en la que prosperan las imágenes mediáticas, antes de ir de viaje ya nos hemos visto expuestos a múltiples visuales previos que forzosamente condicionarán la manera cómo veremos el Japón. Organizamos nuestro viaje y ritualizamos nuestros itinerarios de acuerdo con lo que publicita la maquinaria visual. *The Fourth Dimension* apunta hacia el reconocimiento de la multiplicidad de tiempos que confluyen en un solo momento del viaje, y a llegar al extremo de lo que parece tan restrictivo como expansivo en los rituales de imágenes.

Me gustaría preguntarle sobre el juego con el encuadre en el film, y el uso de efectos digitales para la creación de encuadres móviles dentro de la misma imagen. La sección de apertura, con una autopista entre la niebla que

se mueve a través del cuadro, es exquisita. También a veces aplica color a una sección de la imagen. ¿Quiere comentar este tipo de manipulaciones?

Trinh: Bueno, uno de los aspectos de la cultura japonesa –el vídeo parece ser el instrumento ideal para representarlo– es precisamente esta movilidad y multiplicidad de los encuadres. Trabajar con múltiples encuadres en un plano se ha vuelto mucho más sencillo gracias a la tecnología digital, y a las infinitas posibilidades que nos ofrece para superponer imágenes y sonido. Una de las experiencias más intensas que viví en el Japón fue la manera como se diseñaban las puertas y aperturas en las construcciones. Ibas a casa de alguien y éste te invitaba a sentarte. A medida que comenzaba a ventilar la habitación y abrirse completamente a la vista desde el exterior, los anfitriones procedían a mover las puertas divisorias en intrincados desplazamientos de derechas, izquierdas y medias, de manera que aparecían, frente a ti, al menos cuatro o cinco encuadres del jardín al aire libre. También ocurre algo similar cuando vas al lavabo en una vieja casa en el campo. Si uno se mantiene erguido puedes disfrutar de un tipo de encuadre, un tipo de vista, y si te sientas tienes otros (ríe). Era esta suerte de multiplicidad de los encuadres lo que quería recrear en la obra en relación a la cultura. Desgraciadamente, cuando experimentaba esto por vez primera en vídeo, lo único que la gente que me podía ofrecer la gente que tenía una mayor experiencia con el medio era una serie de efectos de vídeo preseleccionados que me parecían efectistas y poco interesantes –se trataba de un mero uso del efecto por el efecto–. Era un reto real, porque en este caso ya no se trataba de imitar, sino que tenías que crear en este contexto. En el pasaje de apertura que usted menciona, los espectadores ven un encuadre por travelling dentro de una imagen, una suerte de imagen flotante cuya trayectoria delimita el espacio de la pantalla, un juego entre la autopista –*highway*– y el tipo de luz –*lightway*–. Era una invitación para ver al principio del film otra cosa que el mero contenido de la imagen: es similar a lo que ocurre con el arte del empaquetado en Japón, el regalo no está necesariamente en lo que contiene el paquete, sino en la precisión de los pliegues y las líneas del propio embalaje. Existe una sensación de que cuando miras una imagen, siempre es una imagen dentro de otra imagen, una imagen que lleva a otra parte.

Entrevista realizada por Irina Leimbacher
para *Release Print*, de Marzo del 2001

