

Follas do cineclub | 27/09/2017
Arde París

(Paris Is Burning, Jennie Livingston,
EUA, 1990, 87', VOSG)

En colaboración co Colectivo Agrocuir da Ulloa

04

A CÁMARA FÁLICA

Non hai suxeito anterior ás súas construcións, nin tampouco está o suxeito determinado por elas; é sempre o nexo, e non-espazo da colisión cultural, onde a demanda de resignificar ou repetir os termos que constitúen o “nós” non pode rexeitarse sen máis nin tampouco acatarse en estrita obediencia. É o espazo desta ambivalencia o que abre a posibilidade de reelaborar os termos mesmos mediante os que se dá ou non a subxectivación

Travestismo ambivalente

Desde esta formulación, logo, gustaríame considerar o filme *Paris is burning* e o que esta película suxire sobre a a produción e xulgamento simultáneos dos suxeitos nunha cultura que parece amañarse sempre e de todos os xeitos para aniquilar o “anómalo”, o “anticonvencional” (*queer*) pero que con todo produce espazos ocasionais nos que poden parodiarse, reelaborarse e resignificarse esas normas aniquiladoras, eses ideais mortíferos de xénero e raza. Nese filme hai desafío e afirmación, afinidade e gloria, mais tamén unha especie de reiteración de normas que non se poden chamar subversivas, que conducen á morte de Venus Xtravaganza, transexual non operada, travesti, prostituta e membro da «House of Xtravaganza.» A que chamadas interpelantes responde Venus, e como interpretarmos a reiteración da lei no seu xeito de responder?

Venus, e *Paris Is Burning* de forma máis xeral, chama atención sobre se parodiar as normas dominantes é abondo para desprazalas; realmente, pon sobre a mesa se a desnaturalización do xénero non é vehículo mesmo para re-consolidar as normas hexemónicas.

(...)Na súa provocativa análise de *Paris Is Burning*, bell hooks criticaba algunhas producións dos travesties gais masculinos por misóxinas, e aliábase en parte con teóricas feministas coma Marilyn Frye e Janice Raymond. Esta tradición no pensamento feminista ten argumentado que o travestismo é ofensivo para as mulleres en tanto en canto é unha imitación baseada no ridículo e na degradación. Raymond, en particular, sitúa o travestismo nun *continuum* con formas ambiguas de vestir e transexualismo, ignorando as importantes diferenzas entre eles, mantendo que en cada unha das prácticas son as mulleres obxecto de odio e apropiación, e que non hai nada nesa identificación de respectuoso ou dignificante. Como réplica, un(ha) debe sempre considerar a identificación como un proceso ambivalente. Identificarse cun xénero baixo os reximes contemporáneos de poder implica identificarse cunha serie de normas que son e non son realizábeis, e cuxo poder e *status* precede as identificacións polas que son insistentemente incorporadas. Este «ser un home»

e este «ser unha muller» son asuntos internamente inestables. Son sempre sitiados pola ambivalencia precisamente porque hai un custe en cada identificación, a perda de outra serie de identificacións, a aproximación forzosa a unha norma que un(ha) nunca escolle, senón que é a norma que nos escolle a nós, pero que nós ocupamos, con todo, revertimos, resignificamos até o alcance que a norma fracasa en determinarnos completamente.

(...) O alcance dunha transubstanciación nun *status* determinado, nun campo idealizado de raza e xénero, estrutura a traxectoria fantasmática da cultura dos bailes travesties. A cámara de Livingston entra neste mundo como a promesa da culminación fantasmática para a grande audiencia, para a fama entre o público nacional e internacional. Se Livingston é a moza branca coa cámara, é a vez o obxecto e o vehículo de desexo, e aínda, como unha lesbica, aparentemente mantén algún tipo de vínculo identificatorio cos homes gai do filme, e ademais, semella que o sistema de parentesco, coas súas “casas”, “nais” e “nenos” é o que sostén os bailes travesties e que os articula. A única instancia na que pode aparecer alegoricamente o corpo de Livingston en cámara é cando Octavia St. Laurent posa para ela, coma unha modelo para un fotógrafo. Escoitamos unha voz que lle di que está tremenda, e non está claro se é un home quen grava ou a propia Livingston. O que suxire esta súbita intrusión da cámara no filme é algo sobre o desexo da cámara, o desexo que motiva a cámara, en que unha lesbiana branca falicamente organizada en canto ao uso da cámara (elevada ao *status* de mirada descorporeizada, mantendo a promesa do recoñecemento erótico) erotiza un negro *male-to-female*—presumiblemente preoperadx—que “funciona” perceptivamente como muller.

Que significaría que Octavia é “o tipo” de moza para Jennie Livingston? É a categoría, ou, realmente, “a posición” de lesbiana branca afectada por esa declaración? É a produción dx transexual negrx para unha mirada branca, ou é tamén a transexualización do desexo lesbiano? Livingston incita a Octavia a se converter nunha muller para a súa propia cámara, e Livingston asume o poder de «ter o fallo», a capacidade de conferir esa feminidade, unxir a Octavia como muller modelo. Pero até o límite en que Octavia recibe e é producida por este recoñecemento, a cámara en si empodérase como instrumentos fállico. É máis, a cámara actúa como instrumento cirúrxico, e a operación é o vehículo polo que ocorre a transubstanciación. Livingston convértese na que ten o poder de tornar os homes en mulleres, a través do poder da súa ollada. Preguntándonos sobre a transexualización do desexo lesbiano, deberíamonos preguntar máis particularmente cal é o *status* do desexo para feminizar homes negros e latinos que opera no filme? Non servirá ao propósito, entretanto, dunha pacificación visual de suxeitos polos que se supón socialmente que as mulleres están en perigo? Promete a cámara unha transubstanciación de categorías? Que significa erotizar a mantenza desa promesa, como se pregunta hooks, cando ao filme seguramente halle ir ben, pero as vidas que filma permanecerán inalteradas? E se a cámara é un vehículo para a transubstanciación, que papel xoga quen exerce o uso da cámara sobre o desexo e o explota? Se non é a súa propia fantasía, unha na quex cineasta ten o poder de transformar o que grava? E non é esta fantasía sobre o poder da cámara un argumento de que é a arrogancia

A CÁMARA FÁLICA

JUDITH BUTLER

etnográfica a que estrutura o filme? hooks atina ao argumentar que nesta cultura a percepción etnográfica dunha mirada “neutral” será sempre unha mirada branca, que pasa por riba da súa perspectiva como omnisciente, ou que erixe esta perspectiva en universal como se non fose unha “perspectiva”. Pero que significa pensar nesta cámara como nun instrumento e efecto do desexo lesbiano? Gustaríame observar a cuestión do desexo cinematográfico de Livingston reflexivamente, tematizado el mesmo no filme, as súas intrusionas na metraje como “intrusionas”, a cámara implicada na traxectoria do desexo. Até o punto de que a cámara se desenvolve tacitamente como o instrumento de transubstanciación, asume o lugar do falo, controla o campo de significación. A cámara traballa tanto como mirada descorporeizada como como mirada co poder de producir corpos, pero sen corpo ela mesma. Pero é esta mirada cinematográfica branca e fálica, ou hai outro lugar no filme para a cámara? hooks apunta a dúas narrativas diferentes no filme, a que enfoca a pompa dos bailes, e a que enfoca as vidas dxs participantes. Argumenta que o espectáculo do boato contrasta cos relatos de sufrimento dos homes que participan nelas. E na súa interpretación, o primeiro é unha fantasía e o Segundo unha realidade* que a devandita fantasía derrota. hooks clama que en ningún momento do filme de Livingston se lles pregunta aos homes polas súas conexións cun mundo, familia ou comunidade externos aos bailes de travestis. A narrativa cinematográfica fai deses bailes o centro das súas vidas. E quen determina isto? É o xeito que teñen os homes negros de ver a súa propia realidade ou é como a constrúe Livingston?

Claramente, isto é o xeito en que Livingston constrúe a súa “realidade” e as percepcións que temos sobre o baile. Vemos como se prepara o baile en varias casas, como se “acicalan” as casas, como camiñan uns “como homes” no baile, mentres outros se travisten só no baile, outros no baile e nas rúas, outros son transexuais en varios graos... Parece claro que na enumeración de “tipos” que atopamos no baile non só as “casas”, as “nais” e os “henos” sosteñen o baile, pero si certo tipo de relacións que sosteñen e xeren aqueles que habitan as casas, en termos de deslocalización, pobreza ou non ter fogar. Estes homes “nais”, ou “casas” ou “da parte de atrás” e a resignificación da familia a través deses termos non é en van ou unha imitación sen máis, senón que o construto social dunha comunidade de mantén, coida e ensina, que dá refuxio e capacita, é sen dúbida unha reelaboración cultural dos tipos que poden existir fóra do privilexio da familia heterosexual (e mesmo dentro “deses privilexios”, pode haber uen padece ou sofre), que necesitamos ver, coñecer e os que aprender, unha tarefa que fai a calquera de nós fóra da familia heterosexual completos *outsiders* a este filme. Significativamente, é nesta elaboración e tipos onde a resignificación dos termos efectúan a nosa exclusión

ou abxección e onde se crea o espazo social e discursivo da comunidade, que vemos como unha apropiación en termos de dominación, o que posibilita un futuro máis capacitante.

Neste senso, logo, *Paris Is Burning* non documenta unha insurrección eficaz nin unha insubordinación dolorosa, senón a coexistencia e ambas. O filme dá testemuño das formas de erotizar e reproducir das que fan uso do seu poder executando as ocupacións que os “nenos” nunca reproducen.

Esta non é unha apropiación da cultura dominante para permanecer subordinada aos mesmos termos, senón unha apropiación que remodela os termos da dominación, converténdose ela mesma en axencia, poder e discurso, en *performance*, que reproduce para refacer, ás veces con éxito. Mais este é un filme que non pode conseguir este obxectivo sen implicar xs espectadorxs, ou entramos nunha lóxica de fetichización que instala a ambivalencia da «performance» como relatada para nós. Se o enfoque etnográfico fai que a “performance” torne un fetiche exótico, do que o público se abstraía, a comodificación heterosexual sería completa. Pero o filme establece a ambivalencia de corporeizar o que vemos, e abre unha distancia entre a chamada hexemónica ao xénero normativo e a súa apropiación crítica.

BUTLER, Judith (1993) “Gender is burning. Questions of appropriation and subversion”, in *Bodies that matter. On the discursive limits of “sex”*. London & New York: Routledge, p. 124-133

CINECLUBE DE COMPOSTELA

SET
2017

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.blogaliza.org [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) [@ cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

Mércores 6

A voda do meu irmán
(My Brother's Wedding, Charles Burnett, EUA, 1983, 77', VOSG)

En colaboración con Jane's Walk Santiago de Compostela e A.V.V. As Marias

Mércores 13

Algje o mineiro
(Algje the Miner, Alice Guy / Harry Schenck / Edward Warren, EUA, 1912, 10', VOSG)

A diferenza dos demais
(Anders als die Andern, Richard Oswald, Alemaña, 1919, 51', VOSG)
En colaboración co Colectivo Agrocuir da Ulloa. Con presenza de membros do colectivo

Mércores 20 Nadal, EUA

(Christmas, U.S.A., Gregory Markopoulos, EUA, 1949, 13', VO)

Dúas veces home
(Twice a Man, Gregory Markopoulos, EUA, 1964, 45', VO)

En colaboración co Colectivo Agrocuir da Ulloa

Mércores 27 de setembro ás 21:30 no Pichel

Arde París
(Paris Is Burning, Jennie Livingston, EUA, 1990, 87', VOSG)

En colaboración co Colectivo Agrocuir da Ulloa