

# Narrar la guerra a través de la forma

## Entrevista a Trinh Minh-ha

---

 Ana Amado y Mónica Szurmuk

*Trinh T. Minh-ha visitó Buenos Aires por primera vez para la retrospectiva de su filmografía que se realizó en el contexto del Festival Internacional de Cine y Formación en Derechos Humanos de las personas migrantes que tuvo lugar del 16 al 23 de septiembre de 2015.*

*Nacida en Hanoi en 1952, Trinh T. Minh-ha creció durante la Guerra de Vietnam y emigró a los Estados Unidos en 1970. Es profesora de Estudios de Género y de Retórica en la Universidad de California en Berkeley. Es, además, directora de cine, escritora y compositora. Su producción académica y artística es múltiple y a menudo combina diferentes géneros en obras líricas imposibles de clasificar. Su filmografía incluye: Reassemblage (1982), Naked spaces - Living is round (1985), Surname Viet given name Nam (1989), Shoot for the contents (1991), A tale of love (1995), The fourth dimension (2001), Night passage (2004) y Forgetting Vietnam (2015).*

*Ha publicado también varios libros que son a la vez reflexiones teóricas, personales y artísticas, entre ellos: Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism (1989. Indiana University Press), Elsewhere, within here. Immigration, refugeeism and the boundary event (2010. Routledge) y D-Passage. The digital way (2013. Duke University Press). Ninguno de los libros de Trinh han sido traducidos al español y sus películas han tenido en la Argentina hasta ahora circulación restringida a cátedras de antropología y cine.*

*La transcripción y traducción de la entrevista estuvo a cargo de Cristina Voto y Agustina Pérez Rial, quienes además han publicado un artículo reciente sobre la obra de Minh-ha (2014. "Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual". Caiana, pp. 116-125).*

**MS (Mónica Szurmuk): ¿Qué entendés por cine político?**

TM (Trinh Minh-ha): Ayer, durante el debate que siguió a una de las proyecciones de las películas que forman parte de la retrospectiva, yo hice una distinción, que en realidad no es mía, creo que un gran número de cineastas la han hecho antes. Jean-Luc Godard, por ejemplo, la hizo también. Se puede hacer una película sobre un tema político, por ejemplo, un *film* focalizado en la gente pobre o en un jefe de estado. Se hacen y estrenan películas que tematizan la violencia y que utilizan imágenes muy violentas. Yo trato de no hacer eso. Así, por ejemplo, en la película que acabo de terminar y que se llama *Forgetting Vietnam* se muestra cómo ahora Vietnam es invadida por turistas. Pero los turistas están allí para olvidarse de Vietnam, para olvidar aquella realidad. Lo que ellos quieren son imágenes conciliadoras del campo, su lado turístico. La guerra aparece mercantilizada. Yo no muestro imágenes en bruto, sin editar, muestro cómo en todas las actividades cotidianas todavía puede sentirse la guerra, ser percibida. No es directamente visible, pero está en la gente. Me focalizo, por ejemplo, en la parte central de Vietnam donde hubo una masacre que sucedió durante la guerra y que no se reconoce. Evito hablar por el norte o por el sur, hablo por el centro. Para esto convoqué a una joven poeta vietnamita que dice que la parte central de Vietnam es como un hada que está llorando en silencio, no se puede oír su llanto, pero ella está constantemente llorando. La poeta dice que ella querría tocar el cuerpo de Vietnam, pero que tiene mucho miedo de acariciar ese punto sensible.

**AA (Ana Amado): El in-between y el nearby son algunas de tus figuras, tanto poéticas como formales.**

TM: ¡Sí!

**MS: ¿Las figuras que usás lingüísticamente funcionan formalmente en tus films?**

TM: ¡Sí! Ese es el punto, un punto verdaderamente importante. La mayoría de las veces hablamos del

problema de la forma y lo hacemos como en una película: mostramos el problema como el tema de un *film*. Pero cómo este problema cambia el modo de hacer cine, de hacer fotografía o la forma en que todo esto se monta es algo que no se refleja de una única manera. La mayoría de las veces esto se trata como el tema de la película, pero para mí no lo es. El tema de un *film* es algo con lo que hay que lidiar. Vos podés hacer todo lo que quieras con él, vos podés ser muy cruel. Pero cuando se trata de una experiencia de todo el cuerpo, entonces, aquel te afecta tan fuertemente que es muy difícil, simplemente, separarlo, señalarlo y hablar de manera crítica –o de la forma que sea– de él.

**AA: ¡Poeta, directora, performer, pintora, música, todo en una mujer! Esto es una multiplicidad de lenguajes, no sé si es el género, es el talento de sostener estos lenguajes... Este sentido de lo múltiple no es un género textual... Tenés tantos talentos y están tan desplegados en tus películas y en tus escritos también que es muy difícil señalar un género (genre), se nos dificulta definir tus films, tus escritos, por su multiplicidad... La multiplicidad es otra figura tuya. Es lo múltiple del lenguaje, de lo musical. Tus películas tienen ritmo, cadencia y un sentido del cuadro... Hay que tener muchos lenguajes para eso, para lo múltiple... No hay género, pero no en el sentido de gender, sino en el de genre.**

TM: A menudo hablamos de estética feminista aun sabiendo que no existe una cosa que responda naturalmente a una estética feminista. Es algo que hemos construido y creado con el propósito de enfatizar la diferencia. En el contexto de esta noción de estética feminista se enmarca algo de lo que he mencionado anteriormente: mi representación de la guerra.

Por ejemplo, si nos sentimos incómodas con la violencia, entonces este malestar debe aparecer en la película, así yo opto por no mostrar todas estas imágenes de la guerra que están en circulación porque yo creo que se puede hablar de la guerra sin mostrar estas imágenes. Se puede comparar esto con tantas películas que condenan la violencia mostrándola: ellas regresan al archivo y revelan esas imágenes violentas. Para mí, en realidad, los medios de comunicación hegemónicos están tan acostumbrados a la violencia que su forma de reconocerla es expresarla para que asumamos así una posición en contra de la violencia. Pero la violencia estructural es menos visible, sucede en nuestra vida de todos los días, afecta nuestra cotidianidad muy profundamente y esta violencia es la que no es abordada.

Entonces, todo lo que esas películas condenaron, aun cuando tengan muy buenas intenciones, no les permite reflejar sus posicionamientos formales:

ellas, en realidad, reproducen ese lenguaje. Contribuyen a producir ese lenguaje. Es por todo esto que parte de mi proceso creativo se interroga por los modos en que cambian los estereotipos o clichés y se vuelven móviles. No me censuro, no digo “esto es un cliché, esto es un estereotipo o esto es violencia”, no puedo usarlo. La única razón es que si lo uso, debo pensar en cómo lo uso, qué tipo de diferencia estoy operando sobre ellos, lo mismo que en el caso de las imágenes de guerra: no quiero utilizar todas las imágenes de la guerra que ya han circulado vinculadas a Vietnam; es por eso que me ocupó no solo de la memoria, sino también del olvido. Y ahora hay otro poeta que dijo que con el objetivo de olvidar algo tienes que saber exactamente qué es aquello que quieres olvidar. Pero, ¿Cómo recordar el rostro de la guerra? La gente recuerda el rostro de la guerra a través de estas imágenes violentas de los medios, pero para mí eso no es la cara más temible de la guerra: cómo afectó nuestra vida diaria, eso es lo más temible para mí, la manera en la que vivimos con ella constantemente, la manera en la que la llevamos con nosotrxs. Así que parte de esta estética es sacar afuera este proceso.

**MS: ¿Hacés investigación de archivo?**

TM: Yo hago una gran cantidad de investigación de archivo, pero no necesariamente la uso. En *Surname Viet given name Nam* (1989) utilicé imágenes de archivo para mostrar algunas de las escenas de la fuga y del abandono del lugar y, también, algunas de las escenas de las mujeres para señalar cómo las mujeres eran presentadas como estandartes de los estigmas de la guerra por la manera en la que eran mostradas en los medios. Es decir, es muy específico lo que he tomado del material de archivo. Sin embargo, hay otras películas más para las que he hecho mucha investigación de archivo aun cuando no he usado nada de eso.

**AA: En tu primera película sobre Vietnam, *Surname Viet given name Nam* (1989), ¿Los testimonios son reales o están actuados?**

TM: En un sentido son verdaderos, son entrevistas. Pero han pasado por tantas capas de traducción, del vietnamita al francés y luego al inglés y así sucesivamente... Muchas capas de traducción. Así que, por eso, no creo que se pueda pensar la entrevista como una simple entrevista. Es necesario pensar en el problema de la traducción, del subtítulo: hay que hacer emerger el problema de la traducción, del subtítulo y también de lo que podemos llamar la autenticidad del material, así que eso fue lo que traté en esa película.

**AA: En películas como *Night passage* (2004), ¿Cómo elegís a tus actores y actrices?**

TM: En primer lugar, es el espíritu de la obra de Miyazawa. Para mí no es muy importante la historia, no me interesa ilustrar la historia, sino el espíritu, y ese espíritu es verdaderamente cosmopolita. Así que es gracioso porque su nombre [el de Miyazawa] aparece como traducción a diversos idiomas en el nombre de sus personajes: en japonés, en italiano, en inglés, en alemán, un recurso ya presente en el libro original. Pero el traductor de una de las versiones del libro sacó todos los nombres y solo dejó las traducciones al japonés.

**MS: Yo pensé eso cuando lo leí, ¡Puso todos los nombres en japonés! Es un procedimiento muy interesante.**

TM: Sí, porque hay un miedo a confundir al espectador, como si los espectadores no pudieran asumir la multiplicidad.

**AA: Sale de lo común. No son cabezas parlantes. Propongo un pequeño desvío porque me gustaría seguir con lo formal, con la forma de las películas.**

*Lo que dicen los testimonios es siempre lo mismo, igual que en Guatemala y todo el tercer mundo: cuando terminan las guerras las mujeres son devueltas a la casa. Las mujeres de la Unión de Mujeres de Vietnam son también devueltas a las casa. Hoy –y esto es una opinión política– las guerras no terminan. No hay ninguna guerra que se termine, las guerras comienzan y siguen hasta sacar a todo el mundo: mujeres, hombres y familias de sus casas... ¿Qué es lo que pensás de esto? ¿A quién interrogarías?*

TM: Esa es la pregunta que muchas de nosotras nos hacemos. En realidad, una escritora muy famosa vietnamita hizo esa pregunta de una manera muy poderosa, con mucha fuerza. Ella dijo: “¿Qué queda de la revolución? Después de lo sucedido, ¿qué queda de la revolución?” Y contestó, irónicamente, que hoy podemos comprar mejores corpiños y un mejor papel higiénico. Pero, en verdad, ¿Qué queda de la revolución?

Esto es para mí la lucha feminista desde un punto de vista muy fuerte. No es simplemente luchar por algo y llegar al punto que se señaló como final. Es en el día a día y no es solo en un acontecimiento político aislado o en el papel de un jefe de estado donde está la lucha para mí. Es una lucha sin fin, una lucha que continúa y que debe alinearse con toda serie de luchas contra la marginación, aun cuando sigamos llamándola lucha feminista o lucha de las mujeres: es lo que nos permite poner en diálogo las diferentes partes.

Otro ejemplo es la situación nuclear de Fukushima en Japón. En ese escenario se ven las mujeres

movilizadas que salen y forman alianzas con otros grupos. Ese es, para mí, el futuro de las luchas hoy. Porque no es una cuestión de afirmar una lucha feminista, es una cuestión de creación de alianzas amplias. Ellas están luchando en contra de Fukushima, con posiciones muy fuertes contra el gobierno y por la vida. Ellas son las que dan vida y las que están luchando por la vida. Ellas están concientizando sobre la cuestión de la utilización de armas nucleares y con ese propósito se aliaron con todo tipo de grupos, desde grupos ecologistas a grupos democráticos, tratando de consolidar alianzas amplias. Es en este tipo de articulaciones donde está para mí el papel de las feministas en la actualidad; entonces, este papel no es algo con lo que simplemente podamos acabar.

**MS:** *¿Recordás que hace mucho tiempo atrás, en los años ochenta, hubo un intento de crear una idea sobre la mujer del tercer mundo? ¿Qué pensás sobre esa búsqueda hoy? ¿Dónde la colocarías en relación con lo que venías diciendo? Mujeres como Gloria Alzandúa, Cherríe Moraga pensaron sobre los puentes y las articulaciones a finales de los años ochenta, ¿Qué pensás de todos estos otros espacios?*

TM: Yo he propuesto el concepto de *inappropriate/other* [otro/a inapropiado/a, inapropiable] que, de hecho, puede leerse de dos maneras. En uno de sus sentidos hace referencia a quien es no solo inapropiado/a inadecuado/a, sino también a quien no puede ser apropiado/a, es por eso que la lucha continúa. No es porque queremos que sea interminable, pero las relaciones de poder no son algo que se pueda determinar de una vez y para siempre y las mujeres están en una posición tal que pueden contribuir mucho en este tipo de situaciones. Aquí es donde la noción de inapropiado/a e inadecuado/a resulta productiva. Se puede hablar de tercera posición, como de un espacio entre un primero y un segundo, o sea que el tercero, el espacio del tercero, es un espacio que no comparte las leyes del primero ni del segundo. Pero el primer mundo y el segundo no han sido la solución, la tercera posición, actualmente, es una posición por sí misma. No es algo que es derivado de las otras dos. Se habla sobre el *in-between* [entre], también en Asia hablan del *middle* [el medio] como el lugar donde se puede ser libre, donde se encuentra la mayor libertad porque se está lejos de las extremidades, es decir, que el medio no está tensionado por los extremos.

Occidente piensa el medio como un compromiso, pero en la literatura asiática el medio es, en realidad, donde sos más libre porque estás lejos de los extremos y es también la parte donde todo es más desconocido, donde no se conocen las leyes, donde se está

lejos de los procesos de nominación y clasificación. En ese medio es en donde yo ubicaría esa tercera posición, ese tercer lugar, como un espacio abierto a las posibilidades. Incluso si se cierra, cada vez que se cierra, es su manera de convertirse y pasar a un terreno diferente. Y, ya se sabe, un cierre no es algo que es definitivo. Algo similar me pasa cada vez que llego al final de una de mis películas: cuando llego al final de una película muy a menudo tengo tres o cuatro maneras de terminarla porque para mí un final no es un cierre, sino que abre otras posibilidades y otras películas que se harán.

**AA:** *¿Cómo resolvés el tema de la producción? ¿Cómo conseguís producir tus films que están tan lejos del mainstream? ¿Quién y cómo los produce?*

TM: La mayor parte de las veces tengo que ser mi propia productora. Puedo trabajar con otra persona, por ejemplo, yo trabajo con Jean-Paul Bourdier, quien ha sido mi compañero de trabajo por mucho tiempo. Él es un arquitecto, fotógrafo y artista visual con el que trabajamos juntos como un equipo pero, en la actualidad, realmente soy yo quien trabaja en la producción de mis películas, ¡Me gustaría tener productor! Pero eso es algo muy difícil cuando sos independiente. En general a los/as productores/as les gusta trabajar con personas que pueden moldear. Entonces, cuando tenés fuertes intenciones... No podría decir que tengo un sentido fuerte de la forma porque cuando abordo una forma lo hago solo con el propósito de agenciar lo informe. Así que para mí una forma siempre es una manera provisoria de abordar lo informe y es por eso que no hay algo que sea en sí la forma y eso, para mí, ya es algo. Pero, sin dudas, esto es algo que para muchas personas puede ser difícil o preocupante, o pueden no sentirse cómodas con eso, así que es muy difícil encontrar producción. Hay personas que se acercan a mí y me dicen que les gustaría que haga una historia pero, aunque sienta afinidad con el pedido, que me pidan una historia es una negación de todo lo que hago.

**AA:** *¿Dónde circulan y dónde son distribuidos tus films? En Estados Unidos parecería imposible encontrar films experimentales de este tipo, ¿no?*

TM: Esta es una de las razones por las que tenemos que pensar de manera diferente. Hollywood piensa el éxito de un *film* en términos de cantidad de espectadores y taquilla, esa es la manera que tiene de pensar en la exhibición. En el cine independiente, en cambio, se debe pensar diferente, no tanto en términos de cantidad como de tiempo. Por ejemplo, yo empecé a realizar películas en la década del ochenta y ya estamos en el año 2015 y estoy teniendo una retrospectiva aquí en Argentina y se pueden ver

aquí películas que han ido creciendo con el tiempo. Es una sensación muy diferente a la gratificación inmediata de los números en taquilla. Para mencionar algunos detalles históricos, voy a volver a algunos de los cineastas que me han inspirado, cineastas de Cuba, como Santiago Álvarez, en el momento en que estaban creando la noción de tercer cine, y también cineastas como Octavio Getino y Pino Solanas. Todas esas personas que crearon la noción de tercer cine estaban en una oposición activa contra los modelos de distribución y producción de Hollywood. Pero, ¿Qué pasó con sus películas? La única manera de que pudieran tener algo de audiencia era que comenzaran sus proyecciones en el sótano de la casa de alguien. Había pequeños grupos de personas que las veían, en los inicios solo una, dos o tres personas. Mi película *Reassemblage* (1982) comenzó con un espectador. Yo también pasé por la prueba de tener solamente un espectador.

**MS: ¿Quién fue tu primer espectador?**

TM: No conocía a la persona, lo que recuerdo es que era una mujer. En estas experiencias si una no es muy fuerte termina devastada, porque una hace la película, pone tanta energía en eso y aguarda el momento del estreno y después termina siendo una sola persona la que mira el *film*. Pero al mismo tiempo, una se dice: “¡Ok, es una persona!”.

**MS: Recuerdo cuando vi tus películas avanzados los años noventa en California y aunque parece que mucho ha cambiado todavía estamos hablando de la forma en que cambiaron el modo en que pensamos las formas de la representación. *Reassemblage* (1982) cambió por completo la forma en que estábamos pensando en la representación en los años ochenta.**

TM: Hoy mis películas se distribuyen en Londres, Berlín, Corea, Nueva York; son pequeños modos no convencionales de distribución en los que hay un concepto diferente de la audiencia. Es un concepto de multiplicidad en diferentes contextos de exhibición en lugar de una gran cantidad de espectadores en un contexto dominante. Es así que una puede no ser vista en un contexto dominante pero en otros contextos los/as espectadores/as van creciendo y se está abriendo caminos.

**MS: ¿Tenés relación con los círculos de producción del cine independiente en Estados Unidos?**

TM: Los organizadores del [Festival de cine] Sundance consideran el cine independiente como un paso, solo un paso, dentro de una carrera. Se realiza primero cine independiente para después producir películas *mainstream*. Ellos son los que me decían: “¿Podés hacer una historia?”.

**MS: Una historia sobre Vietnam de una vietnamita...**

TM: ¡Sí, sobre las mujeres y Vietnam!

**AA: Veo que cambiaste de formato en tus films, del 16 mm, al 35 mm a mediados de los años noventa y ahora al digital. ¿Cómo sentís ese pasaje? Para mí tenés un uso espectacular del 16 mm, por ejemplo en *Surname Viet given name Nam* (1989), en el trabajo que hacés con el cuadro, el formato horizontal y vertical que se mueven como si fueran una memoria de la infancia. Pero, ¿Cómo sentiste el pasaje al digital? ¿Te hizo cambiar tu forma de trabajo?**

TM: En verdad, fue una decisión práctica. Yo hice *A tale of love* (1995), que es una película de ficción, porque me dieron un premio en Sundance para *Shoot for the contents* (1991). Cuando estaba haciendo *A tale of love* (1995) Kodak me dijo que ellos me podían ayudar, pero que, por supuesto –y ustedes lo saben– la ayuda implicaría un largo camino. El dinero no era inmediato pero ellos me dijeron que podíamos utilizar una cámara de 35 mm para rodar la película. Estábamos realmente en una encrucijada porque es muy bello trabajar con 35 mm pero para eso debes comprar película de 35 mm, lo que significa que una debe ser muy cuidadosa en cada toma. En lugar de tener como ocho tomas para cada escena tendría la mitad. Así que tuvimos que ensayar el doble o triple de tiempo con el fin de conseguir que las cosas salieran bien. El 35 mm era práctico, me fue dado como una herramienta y yo hice lo mejor que pude hacer con esa herramienta diferente al 16 mm, con la que se puede tener en cuenta el corte, la fragmentación y la movilidad de la cámara. En 35 mm tuve que planificar mucho con el fin de minimizar el costo. En la filmación los actores se rebelaron, en verdad, el set completo se rebeló. Me dijeron: “Minh-ha todo el mundo corta, ¿Por qué no cortás?” y yo dije: “¡No!”. *Reassemblage* (1982) tiene 700 cortes pero en 35 mm esta elección de no cortar era una elección deliberada, un principio para que la película tuviera un gesto, y debía llevar hasta el fin ese gesto. Es decir, que si nos equivocábamos no cortábamos, sino que lo hacíamos otra vez. ¡Teníamos que llevar el gesto hasta sus últimas consecuencias!

Para mí, de un formato a otro existen estéticas diferentes. Para la última película que hice, solo por mencionarla muy rápidamente, tuve una cámara de alta definición Hi-8, una SD video y una HD video. Y la verdad es que en estos tres formatos diferentes de video cada uno tiene un índice histórico. El Hi-8 se ha usado mucho en los años noventa cuando acababa de salir, por lo que el uso del Hi-8 ya le está hablando al espectador de un tiempo histórico de la tecnología. La tecnología tiene su propia historia, la imagen tiene su propia historia y cuando yo trabajo

con digital me doy cuenta de una gran ilusión que existe. La ilusión es que podemos reproducir tanto como nosotrxs queremos. Que hay una gran flexibilidad, eso es verdad. Pero, por otro lado, hay una falta de flexibilidad absoluta ya que cuando se pasa de un formato a otro es necesario tener el equipo adecuado, así que tenés que consumir siempre la última tecnología, y muchas veces la última tecnología no te permite utilizar los viejos formatos por lo que tenés que pasar por un montón de trabajo y mano de obra con el fin de adaptarte a las nuevas tecnologías. Esta es la inflexibilidad de las nuevas tecnologías de la que nadie habla porque es un aspecto que obliga a consumir las nuevas tecnologías. Es decir que las imágenes de los *films* implican estos aspectos históricos y de consumo de la tecnología, y también todas sus consecuencias estéticas, todas juntas, cada vez.

**MS: ¿Qué clases estás dando en este momento? ¿Qué clases das con regularidad?**

TM: Estoy dando clases sobre estudios de género y de mujeres. Doy un curso de licenciatura que lleva por título Políticas de la identidad y que yo llamé Identidad a través de la diferencia, en el que profundizo las maneras en las que se construye la identidad a través de la escritura, ya sea en lo que llamamos las mujeres de grupos marginados en los Estados Unidos o las mujeres del tercer mundo, y tomamos la escritura como punto de partida con el objetivo de discutir la política cultural y de la identidad. Así que de una obra a otra, de un texto a otro, tenemos una gran variedad de formas en que las mujeres abordan la identidad. Alguien que escribió sobre Buenos Aires, Alicia Dujovne Ortiz, escribe sobre la ciudad haciendo su autorretrato fotográfico.

**MS: ¿Y de las mujeres de color en Estados Unidos qué enseñás?**

TM: Yo enseño bell hooks y Toni Morrison, quien escribió un hermoso texto llamado "The sight of memory", Audre Lorde, Alice Walker, June Jordan, quien escribió muchos textos relacionados también con Angela Davis cuando trató de mantener unidas la lucha de género, raza y sexualidad. También enseño a Assia Djebar de Argelia y a Gloria Anzaldúa, especialmente porque ella discute el proceso de escritura en relación con el chamanismo.

**MS: Tengo una lista de todas las categorías que utilizás: la política de speaking nearby [hablar cerca], categorías como in-between [entre], many twos [los muchos dos], twilight [crepúsculo], inappropriate/d other [otro/a inapropiado/a e inapropiable], traveling**

**self [viajero], stranger [desconocido]. ¿Cómo entran estas figuras en tus clases? ¿Cuál es la pedagogía de estas formas?**

TM: Es como en mis películas, en las que los temas son maneras de pensar sobre mis propios posicionamientos y sobre las herramientas creativas y estéticas. Cuando hablo de los muchos dos, por ejemplo, pienso en uno de los conceptos de las luchas feministas, el rechazo a lo fálico, porque la mayoría de las veces que ese aspecto simbólico es interpelado apunta a uniformarlo todo. En este sentido, para trabajar contra lo fálico muchas feministas sacaron la noción de dos, pero para mí la cuestión es mantener muchos dos a la vez. Irigaray escribió su famoso libro *Ese sexo que no es uno* (2009. Akal), así que la celebración de los muchos dos significa que se puede romper con el binarismo. El gesto fundamental no es uno, sino siempre un encuentro y una alianza, dos fuerzas. En mis clases, por ejemplo, a la pregunta sobre la identidad respondo con la imagen de la cebolla. Hablamos de cómo tenemos que atravesar todas las capas superficiales con el fin de llegar al núcleo, pero ¿qué pasa cuando se llega a él? Lo que pasa es que el núcleo está vacío y este vacío no es algo que esté contra las reglas, hay que romper ese binarismo: ese vacío es en realidad el lugar donde todavía hay una gran cantidad de posibilidades. Así, por ejemplo, la palabra trans, este término que oscila de un extremo a otro, de una clasificación a otra, de un género a otro, en realidad, trans, en sí mismo, es un movimiento. Y este movimiento es algo que le permite estar constantemente tratando con una fuerza móvil y esa fuerza móvil le permite romper con los binarismos, para así poder mantener al menos dos al mismo tiempo y siguiendo muchos dos, una multiplicidad de dos. Muchas situaciones de dos y no solo una.

**AA: Esa experiencia creo que viene de tu condición de ser vos misma una cosmopolita. Por ejemplo, la experiencia de ser vietnamita y estudiar en Estados Unidos, que es el gran patrón colonial junto con Francia, con el propósito de tomar todas las herramientas y volver al tercer mundo: África, Senegal... La forma en que te acercas es increíble. Cuando vi Reassemblage (1982) reconocí una pregunta que se hacían Michelangelo Antonioni y Roberto Rossellini cuando iban a ir a la China y a la India y decían: "La China o la India, ¿cómo? ¿qué? ¿por qué?". Y yo pensaba conociendo esas películas: "¡Qué diferente!". Siendo ellos dos genios, pensaba: ¡Qué diferente es cuando una mujer se hace esta pregunta!**

**Y a esa pregunta que es de los años ochenta, vos le agregás ahora algo sobre la identidad cuando te acercás a países como Japón. El ritual japonés que te**

**ayuda a entrar en ritmo... A esto vos le incorporás otra aproximación sobre la identidad, sobre las identidades, ya no en términos nacionales, sino en términos de cuerpos, de géneros. Veo una identidad moldeable y una diferencia respecto del primer feminismo de los años ochenta...**

TM: Yo no estoy tan segura. Para mí, el núcleo del feminismo está conformado como la cebolla de la que les estaba hablando, no es algo que venga como consecuencia de pelar capas y que se llegue a un vacío, un lugar vacío donde todo es posible. Recuerdo una conversación que tuve con otra feminista que me preguntó sobre la noción de dos y en lugar de responder le pregunté acerca de cero, no hay solo un uno y un dos, sino también un cero. Cada vez que hago una película, y entiendo que vos ves la diferencia entre mi trabajo y el de Antonioni y Rossellini, creo que eso se debe a una experiencia íntima con el cuerpo muy diferente en una película y en otra. Por lo que para mí no tiene sentido hablar de los años ochenta o los años noventa, sino que cada película me invita de una manera diferente cada vez...

**AA: Como la antropología...**

TM: (Ríe) Por ejemplo, mientras filmaba *Reassemblage* (1982) para mí era muy importante sostener, independientemente de la investigación que hiciera sobre Senegal, mi posición de hacer una película a partir del no-saber. Hacer películas implica posicionarse respecto de un conocimiento. Contrariamente, lo que yo quería hacer era una película afirmando mi no-saber y así empezó la pregunta: “¿Una película sobre Senegal?”, “¿Pero qué sobre Senegal?” [NT: Hace alusión a los primeros minutos de voz off en *Reassemblage*]. Este interrogante surgía constantemente. Me preguntaba y me preguntaban, continuamente: “¿Qué en Senegal?” y no era capaz de responder sin remitir al visionado de la película. La pregunta está totalmente integrada con el cuerpo de la película y cuando buscaba contestarla sentía que me alejaba de mi posición de no-saber. Pero, claramente, no se puede permanecer en una misma posición mucho rato... Entonces pasé a *Naked spaces - Living is round* (1985) y a quienes les había gustado mucho *Reassemblage* (1982) no quisieron ver *Naked spaces*... Esta es una película diferente, dura 2 horas y 50 minutos “sin violencia, sin una historia, sin sexo”, como dijo una crítica... Pero, finalmente, esa película circuló mucho porque muchos pudieron entrar en ella gracias a las imágenes y a los sentidos, tanto que me aconsejaron tener un espacio donde proyectar de manera continua este *film*.

**AA: A cada película una forma...**

TM: ¡Así es! Todas las veces que hago una película pienso en cómo la pregunta por el cuerpo se vuelve diferente. Al trabajar con el digital lo humano ya no es central y, para mí, ahora es importante preguntarnos, por ejemplo: “¿Qué implica hacer películas para no-humanos?”. Es algo que claramente siempre estuvo implícito, siempre en las películas hay alguien involucrado en ciertas luchas, por las que se visibiliza el sufrimiento humano pero, por otro lado, el mundo es vasto justo porque lo humano no es central. Así que hablar de lo humano como del centro es una pregunta que hoy amplía su alcance con las tecnologías digitales. Es la materia de la película que dicta su forma y no al revés, independientemente de mi intención de dirigirme hacia ciertos lugares...

**AA: ¿Y cómo llamarías a esa forma? ¿Ensayo? ¿Es una forma libre como la del ensayo? ¿Es un ensayo poético? ¿Qué nombre?**

TM: Cada nombre es un problema, es como la palabra feminista que tiene sus propios problemas... Hubo un momento en que la gente miraba *Reassemblage* (1982) y decía: “¡Chris Marker!” e inmediatamente me preguntaban si había sido influenciada por él. En ese periodo circulaban ambas películas, *Sans Soleil* se estrenó en 1982 y *Reassemblage* en 1981/1982 así que, ¿Quién influenció a quién?

**AA: Recuerdo el comienzo de *The fourth dimension* (2001) y el ritual con los tambores. Ahí el formato es aquel del musical, pero también hay un ensayo antropológico y religioso. Toda la película pareciera responder a la forma del ensayo, como si ella se estuviera metiendo a prueba cada paso, como en un ensayo.**

TM: ¡Muy bien! Esto es algo a lo que vos has contribuido a definir muy bien. Es como lo poético, a menudo, las ciencias sociales hablan de lo poético como algo negativo, relacionando la imaginación con la poesía como antitéticas respecto de los hechos, pero me pregunto: ¿Qué es poesía y qué es un hecho? Una definición que me gusta mucho es que la poesía es, en realidad, simplemente la introducción de la música en el lenguaje.

**AA: Creo que el gran mérito poético y feminista de tus películas se encuentra en el enorme fuera de cuadro sugerido. Si bien el cuadro es estéticamente hermoso, el inmenso fuera de cuadro que sugerís es muy fuerte, ¿No es así?**

TM: ¡Eso también es poesía!

**MS: ¡Es una definición preciosa!**

**AA: Me imagino todo de Japón gracias a esos fuera de cuadro. Me gusta Chris Marker y es un referente**

*para mis pequeños experimentos audiovisuales, pero la manera en la que trabajás la imagen y el sonido en The fourth dimension (2001) me hizo ver más de Japón [NT: que Sans Soleil]...*

MS: En la película, este aspecto sugestivo de lo que queda afuera del cuadro me hace pensar en una búsqueda propia hacia una reflexión sobre la memoria, ¿Aquellas imágenes y sonidos son una representación de la memoria?

**AA: ¡Claro! Es muy peculiar cómo tus encuadres son al revés de los que se espera y el gesto... Tus cuadros, algunas veces dejan todo afuera...**

**AA: Lo importante ahí [NT: Hace referencia al comienzo de The fourth dimension (2001)] era el tambor y, en este sentido, lo que completa la imagen es el sonido...**

**MS: El sonido, las voces, la música vienen a completar el cuadro...**

**AA: O el silencio o una palabra... ¡Mucho más que Sans Soleil (1982)!**

TM: Esto ocurre porque no me focalizo solo en la subjetividad humana y con este gesto lo no-humano se vuelve personaje. El tambor es el protagonista de la secuencia inicial de *The fourth dimension* (2001), el tren es otro protagonista de la película...

**MS: Las imágenes del tren son increíbles y las del agua también, por supuesto...**

TM: En mi última película [NT: *Forgetting Vietnam* (2015)] me detengo particularmente en la memoria del agua y de la tierra. La memoria y el olvido del agua y de la tierra son los aspectos centrales.

**AA: La última pregunta, ¿Crees que hoy en día hay un nuevo paradigma crítico, asistimos a un cambio de paradigma en la teoría y en la crítica feminista?**

TM: Estoy notando algo que es al mismo tiempo muy viejo y nuevo, particularmente relacionado con los estudios *queer* y *transgender*. Cuando escribí mi libro *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism* (1989) lograr deconstruir el uso de las mayúsculas y minúsculas, del *s/he* me costó mucho esfuerzo, mientras que hoy es una posibilidad vivida con más libertad. Leyendo los trabajos de estudiantes más jóvenes me doy cuenta de cómo no dudan en inventar nuevas palabras y adaptar las que ya existen a sus realidades. He enseñado durante muchos años en los Estados Unidos y en Francia, y en Francia hubo un período en el que el lenguaje fue verdaderamente abierto por las feministas, mientras que en los Estados Unidos se asistía a un cierto rechazo, ya que estas aperturas no eran tomadas seriamente por los círculos académicos. Así que se adaptaba el lenguaje para la obtención forzosa de argumentos, en lugar de deconstruir el lenguaje y las palabras. Pero hoy

me doy cuenta de que hay más libertad y me alegra la manera en la que el lenguaje es entendido así de flexible y móvil, es como si fluyera sangre nueva. Sin embargo, sabemos que hay límites: se puede hablar de géneros, hay más de una posición, pero últimamente se está tratando el argumento con más cautela. Hoy en día las personas transgénero están padeciendo la mayoría de las dificultades, pero hasta ahora el movimiento ha contribuido mayormente a la conciencia.

**AA: Rosalind Krauss considera tus películas como de vanguardia, experimentales...**

TM: La crítica me ha dado muchos nombres, nombres tan diferentes...

**AA: Por favor, ¡Sé nuestra vanguardia!**

TM: ¡Estoy muy contenta con tus nombres, Ana! Y con tus definiciones del ensayo y la poesía.

Nota de las entrevistadoras: Cuando habla de *Forgetting Vietnam*, Trinh Minh-ha se refiere a varios poetas vietnamitas que son citados durante la película. Se refiere al poeta vietnamita Nguyen Sa, cuyos textos son recitados y cantados en el *film*, y también a poesía incluida en la antología *The Deluge. New Vietnamese Poetry* (2013. Chax Press), editada y traducida por Linh Dinh.

*La hora acordada para la entrevista con Trinh Minh-ha fue las 12 del mediodía en el Hotel Castelar. Yo sugerí almorzar, Ana que había sido periodista durante muchos años me advirtió que no se mezcla comida con entrevista, que en todo caso podíamos tomar un café luego, que el momento de la entrevista se concentraba en el diálogo y que debíamos procurar el mayor silencio en la grabación.*

*Ese día nos encontramos en un café frente al sanatorio donde Ana tenía que hacerse unos análisis. Llegó radiante y en ayunas. Tomamos café con leche con tostadas y hablamos de Trinh. Yo la había conocido en los noventa en California cuando pasé un semestre en la Universidad de Stanford; Ana la había conocido a través de los cineastas franceses que tanto amaba y ya había escrito algo sobre ella en algún momento de la década del ochenta. Para la entrevista volvimos a ver las películas: a Ana se le iban revelando aspectos nuevos de la mirada de la cineasta y en ese desayuno me habló del fuera de cuadro, de ese modo de registrar a través de la ausencia.*

*Durante la entrevista no tomamos café según la estricta instrucción de Ana pero sí escuchamos todo el tiempo ruido de cucharitas de las otras mesas. Estábamos en el café del Hotel Castelar. Trinh hablaba en voz baja, reflexionaba sobre las preguntas. Ana y yo nos atropellábamos: mezclábamos el inglés, el castellano*



*e inclusive algo de francés especialmente cuando se acercó a la mesa Françoise Vergès, otra de las invitadas al Festival. En la algarada de idiomas surgieron algunas revelaciones de Ana sobre la obra de Trinh que ella agradeció, como la enorme presencia de la poesía y los deslizamientos de los diferentes lenguajes artísticos. Hablamos también sobre ese fuera de cuadro, ese vacío que carga con las marcas del trauma. Revisamos con Ana el texto poco antes de su muerte. Luego nos dimos unos días más para leerlo y ella me*

*comentó por teléfono que todavía “le veía algunas cositas”. En este mes desde que Ana ya no está he tratado –infructuosamente– desde ya de imaginar qué cositas habrá visto Ana. Julia Kratje que leyó el texto rescató en el papel el tono santiagueño de Ana, ese mezclar de las conjugaciones del vos y el tú. Nora Domínguez, íntima amiga, reconoció la brillantez en el atropello, esos regalos enormes de la mirada de Ana para los demás.*

