

Tender Fictions de Barbara Hammer. El sujeto excéntrico en clave autobiográfica

Elena Oroz*

«You can try you can just try never to be what he said
never to be what he said never let me
never let me never let me be what he said»

Gertrude Stein, *Ida, a novel*, 1941

«Construye una autobiografía antes de que alguien la construya por ti». Así de contundente, sobre el rótulo parpadeante del título, se pronuncia la cineasta americana Barbara Hammer, al comienzo de su filme autobiográfico *Tender Fictions* (1996). En esta pieza que se sitúa a medio camino entre el documental y el cine experimental, Hammer relata su trayectoria vital mediante un proceso de rupturas, reconocimientos y dislocaciones. Desde su rechazo explícito al papel designado como mujer de clase media americana hasta su nueva identidad como lesbiana que descubre y ratifica al entrar en contacto con el movimiento feminista de los años sesenta. Y si bien, a través de su voz en *off*, presenta la película como la historia de la segunda generación de inmigrantes ucranianos en Estados Unidos, frente a su condición de minoría étnica, los rasgos que Hammer privilegia a la hora de fundamentar su identidad son, como veremos en el siguiente análisis, su condición de lesbiana, de cineasta independiente y de activista política. De hecho, sólo volverá a apelar a su pasado de inmigrante judía en términos de solidaridad: bajo el precepto de la feminista negra Audrey Lorde de no dejar pasar cualquier comentario racista puesto que, como mujer y lesbiana, ella también forma parte de un colectivo oprimido.

No resulta extraño, por tanto, que la directora utilice la palabra «construir», lo suyo no es una búsqueda de identidad —una suerte de vuelta a los orígenes, al «hogar» como lugar de enraizamiento, unidad y coherencia— sino la creación de la misma ante la ausencia de referentes. Heterosexual hasta finales de los sesenta, cineasta casi huérfana¹ dentro de

* **ELENA OROZ** es Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra y doctorando en Comunicación en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Ha trabajado como productora y guionista de reportajes y documentales para las cadenas TVE y ARTE. Como periodista cinematográfica, ha colaborado con diversas publicaciones periódicas y en el libro *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*, María Luisa Ortega y Noemí García (eds.) En la actualidad, imparte tutorías de guión y realización en el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB, donde también ejerce labores de coordinación de producción, codirige la revista dedicada a la no ficción Blogs&Docs (www.blogsanddocs.com) y ha coeditado *Pidra, papel y tijera. El collage en el documental* (2009) para la sexta edición de Documenta Madrid.

¹ Chuck Kleinhans realiza, no obstante, un notable esfuerzo para vincular la práctica fílmica de Hammer con el trabajo de otras predecesoras en el campo del cine experimental como Mary Ellen Bute, Marie Menken, Shirley Clarke o Carolee Schneemann, entre otras. Chuck Kleinhans, “Barbara Hammer. Lyrics and History”, en Robin Blaetz (ed.), *Women’s Experimental Cinema. Critical Frameworks* (Durham, Duke University Press, 2007), pp. 167-187.



un cine experimental dominado por hombres y durante mucho tiempo única figura visible del cine lésbico, Hammer parece haberse movido siempre por terrenos baldíos, afanzando su subjetividad mediante un doble ejercicio de toma de conciencia y reafirmación.

Desde finales de los setenta, ha realizado más de setenta cortos y nueve largometrajes de carácter documental en los que se observa una continua búsqueda de lenguajes fílmicos para expresar la experiencia lesbiana y las particularidades de su deseo, creando un corpus fílmico que, como observa Alexandra Juhasz², conforma un experimento tan radical como es el de construir un universo diegético compuesto casi exclusivamente por mujeres. A principios de los noventa, su cine deviene más narrativo y comienza a trabajar, bajo la forma del documental experimental (manipulación de la imagen, distorsión del sonido, relaciones más metafóricas que referenciales entre la banda sonora y la visual, y apropiación de materiales ajenos), la construcción de la experiencia y la identidad lesbiana a través de la cultura, la historia y el lenguaje, cuestiones todas ellas presentes en *Tender Fictions*.

De hecho, la singularidad de esta «lesbografía» («lesb-o-graphy» como señala la directora en uno de los rótulos finales del filme) radica en que no sólo da cuenta de una vida³ o incide en cómo la orientación sexual modula y determina la subjetividad. Más allá de la exploración introspectiva y confesional, en *Tender Fictions* el lesbianismo se concibe también como una posición teórica, un lugar desde donde se habla y se piensa, desde donde se hace política al estar en el mundo e interpretar el presente y la Historia. En tanto que variable identitaria ausente o excedente del discurso heterosexual, el lesbianismo ocupa, tal y como apunta Teresa de Laurentis⁴, una posición excéntrica o autónoma de las categorías de género. Asumir esta posición, significa por tanto disociarse, des-identificarse y desplazarse de la codificación que el patriarcado ha realizado de la mujer, siendo viable tanto la relectura/reescritura de una misma como de la cultura en su sentido más amplio. Es, por tanto, desde la incongruencia que el pensamiento feminista lesbiano ha contribuido a ampliar las posibilidades de autonomía y heterogeneidad del sujeto femenino.

² Alexandra Juhasz, *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001), p. 77.

³ Me baso aquí en la definición aportada por Philippe Lejeune en la literatura, para quien la autobiografía es «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en el desarrollo de su personalidad». Philippe Lejeune, «El pacto autobiográfico» (*Antropos*, nº 29, Barcelona, 1991), p. 48.

⁴ Teresa de Laurentis, «Sujetos excéntricos» en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, (Madrid, Horas y horas, 2000), pp. 111-146. Cabe subrayar como de Laurentis analiza la lesbiana —al igual que la nueva mestiza propuesta por Gloria Anzaldúa o el otro/a inapropiado/a de Trinh T. Minh-ha— como un «sujeto teórico» que no está circunscrito exclusivamente a una orientación sexual.

Este yo lésbico, feminista, excéntrico y posmoderno, que aboga por la autodesignación y en el que la subjetividad es un lugar de inestabilidad, en perpetua revisión más que de coherencia, es el que propone Barbara Hammer a la hora de articular una autobiografía fílmica en la que también tienen cabida las reflexiones sobre la identidad lesbiana y el propio género autobiográfico, a través de la cita directa a numerosas autoras de raigambre postmoderna como Sue-Ellen Case, Trinh T. Minh-ha, Barbara Smith o la propia de Laurentis.

Pero la posmodernidad del filme no debe ser leída sólo en términos conceptuales, sino también en su planteamiento formal. *Tender Fictions* es una película híbrida que adopta la forma de un *collage* intertextual. La directora se pone a sí misma en escena, se sirve de filmaciones propias y de archivo personal o de carácter popular para construir una banda de imagen compleja, en la cual ésta será constantemente manipulada mediante efectos de solarización, inversiones, fundidos, sobrepresiones y cambios de velocidad. Todo ello a través de un montaje altamente elaborado y conducido por una narración en primera persona que la directora combina con la cita de diversos textos teóricos y entrevistas a sus amistades. *Tender Fictions* se presenta como una amalgama visual y sonora, cuya coherencia interna pasa precisamente por asumir la fragmentación, el reciclaje y la sedimentación como tropos propios de la posmodernidad. Como afirma la directora: «Quizás el yo esté hecho del 'corta y pega' de aplicaciones de la historia y la cultura contemporánea más que de cualquier otra cosa»⁵.

Una vez delimitados los parámetros estéticos e ideológicos por los que transita el filme, en el presente artículo examinaremos, bajo el prisma del feminismo, cómo Barbara Hammer configura su identidad lésbica al tiempo que se propone como un «sujeto teórico» que interroga, erosiona y desestabiliza el orden social y simbólico del patriarcado.

El yo que se deconstruye: la ruptura con los roles establecidos

Como filme autobiográfico, *Tender Fictions* es un relato retrospectivo que adopta una estructura no lineal en la que se privilegian las etapas constitutivas de la subjetividad, como la infancia, así como los momentos de crisis o punto de giro que, en el caso de Barbara Hammer, pasan por su matrimonio y la toma de conciencia de una nueva identidad: la lésbica. Este *empoderamiento*⁶, previa identificación y reconocimiento, propiciado por el movimiento de liberación de la mujer, es el que le permite además convertirse en activista política y cineasta. Una identidad triangular que para la directora responde a un mismo origen, como relata en *off* casi al comienzo de la cinta: «Me inventé a mí misma como artista leyendo autobiografías y biografías de otras artistas, poetas, pintoras [...] Su sentido del riesgo, disciplina, esfuerzo [...] reforzaron mi decisión de convertirme en artista. Ninguno de estos libros se convirtió en una guía de cómo ser una artista, pero todos eran de o sobre lesbianas». Un ecuación identitaria —donde lo personal pasa a ser artístico y lo artístico, político— que se ha convertido en guía directriz de buena parte de su extensa obra:

⁵ Entrevista realizada por Gwendolyn Audrey Foster a Barbara Hammer en «Auto/Biographies in *Tender Fictions* and *Nitrate Kisses*» en Wheeler W. Dixon y Gwendolyn Audrey Foster, *Experimental Cinema. The Film Reader* (Londres, Routledge, 2002).

⁶ El sustantivo «empoderamiento» es la traducción comúnmente aceptada en la teoría feminista del original inglés *empowerment* que surge originalmente del movimiento de derechos civiles de los negros en Estados Unidos. Para Marcela Lagarde, el empoderamiento es el conjunto de procesos diversos tendentes a eliminar en el nivel personal, en cada mujer y colectivamente, la opresión de género y, al eliminar las causas de la opresión, generar poderes para construir alternativas en un nuevo paradigma. Véase Marcela Lagarde y de los Ríos, *Para mis socias de la vida* (Madrid, Horas y horas, 2005).



Tender Fictions (1996)

icono a través del cual despliega de forma irónica dos modelos contrapuestos: el que su madre tenía para ella y los que poblaban sus sueños infantiles. La directora recorta el rostro de la actriz, muestra fotos de cuando ella era una niña y crea *collages* con ambas imágenes para explicitar visualmente la idea de adecuación a los roles preestablecidos. Mientras su madre ansiaba que su hija se convirtiera en la nueva estrella infantil de Hollywood y la presentaba a *castings*, Hammer señala que ella se reconocía en Charles Chaplin quien, a diferencia de Temple, era «un hombre de acción». En la película, Hammer perfila una infancia de niña rebelde, traviesa y que desafía la autoridad, siendo especialmente significativo el sueño en el que trataba de escapar de su niñera.

La niñez se convierte en un momento vital recurrente en el relato autobiográfico de Hammer, al que volverá en ocasiones para buscar indicios de su condición lésbica —aunque en este punto quizás sería más adecuado hablar de una *identidad tráfuga*—, y para permitirse licencias irónicas de corte *queer*⁸. En una lectura claramente retrospectiva, mientras la vemos en pantalla tratando de ajustarse un bigote, recuerda una fiesta infantil de Halloween en la que se disfrazó de Charlot como la primera vez que se travistió⁹ y asumió la estética masculina. Del mismo modo puede leerse su alusión irónica al filme *The Flower Thief* de Ron Rice (1960) —protagonizado por Taylor Mead, el Chaplin del *underground* americano— cuando relata que, a causa de sus constantes travesuras y, en concreto, de robar las flores de sus vecinos, su madre la castigó haciéndole llevar una pancarta en la que se podía leer «Soy una ladrona de flores» («I am a flower thief»). Una identificación que remite a la condición *queer* de los filmes de Rice, pero también a su carácter vanguardista

⁷ Gwendolyn Audrey Foster, «Auto/Biographies in *Tender Fictions* and *Nitrate Kisses*», p. 296.

⁸ Entendemos aquí la palabra *queer* (que se podría traducir como raro, singular, extraño, cuestionable), junto con Alexander Doty y Bell Hooks, como un término que conscientemente designa un lugar de resistencia y un espacio de apertura radical y de múltiples posibilidades para la expresión erótica de perspectivas «marginales». Lo *queer*, además, cuestiona y supera las distinciones binarias que designan los cuerpos sexuados como hombre o mujer y su asimilación o correspondencia a los roles culturales establecidos como masculino y femenino respectivamente. Alexander Doty, «There's something Queer Here», *Making Things Perfectly Queer* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993), p. 3, citando a Bell Hooks, «Choosing the margins as a Space of Radical Openness», *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (Boston, South End Press, 1990), p. 153.

⁹ Hago referencia al travestismo puesto que la directora afirma en el inglés original: «I was eleven and cross-dressed for the first time».

«Decidí de una forma bastante intencional que introduciría mi vida en mis películas (por su puesto, a mi manera) para que al menos la vida de una lesbiana fuera conocida en el siglo XX»⁷.

A estos rasgos de una personalidad que de entrada define como «construida» tras un proceso de identificación, se suma otro que habrá dado a conocer con anterioridad al público y que sugiere una concepción de la identidad —real y biográfica— como constructo: el de actriz. Tras el título, Hammer se presenta bailando claqué sobre una estrella del *Paseo de la Fama* de Los Ángeles, mientras cuenta que nació en una época en la que Shirley Temple era la mujer que más dinero ganaba en los Estados Unidos. La niña prodigio se convierte así en un

e independiente, como vindicación de una tradición cinematográfica en la que se sitúa la propia directora. Como ocurre a menudo en los relatos autobiográficos¹⁰, la memoria funciona en *Tender Fictions* de acuerdo a la noción freudiana de *nachträglichkeit* o retroactividad, donde los recuerdos no ocupan un lugar fijo e inmutable, sino que se van reordenando, estratificando y re-significando según las vivencias del presente. El yo del autobiógrafo no puede ser por tanto idéntico al yo que vivió lo rememorado, de ahí que Barbara Hammer, citando a Roland Barthes, asuma esta grieta cognitiva —o discontinuidad identitaria o imposibilidad de transcripción y fijación de la identidad a través de la escritura— propia del relato confesional posmoderno: «Quien habla no es quien escribe y quien escribe no es quien es».

No obstante, la infancia en *Tender Fictions* —y su plasmación visual en una casa familiar que muestra a través de planos subjetivos que puntualmente ilustran su narración— no funciona sólo como un estrato de la subjetividad cuyas fracturas permiten una reescritura de la memoria («Cuando escribimos sobre el pasado, mentimos en cada uno de los trazos que perfilamos», apunta la directora en *off*), sino también como un sedimento que configura su subjetividad y determina su primer destino: un matrimonio ineludible para una mujer de su generación. Omitiendo explícitamente su propia experiencia personal, Hammer analiza de forma crítica esta institución heterosexual y los roles dentro de la misma focalizando su narración en el matrimonio de sus padres. El hogar se convierten así en un espacio que, si bien garantiza una ilusión de coherencia y seguridad, lo hace a fuerza de excluir las diferencias y reprimir las subjetividades y los afectos; es el lugar donde, como señala la narración, se «elude la verdad». Entre lo individual y lo culturalmente prescrito, Hammer yuxtapone las imágenes de su propio archivo con imágenes publicitarias de los años cuarenta y cincuenta que proyectan la noción de hogar idílico. Dos momentos son sumamente descriptivos de las disfunciones afectivas que tienen lugar en el núcleo familiar: cuando sobre imágenes de su álbum familiar reconoce haber leído en el diario de su madre que ésta se casó con su padre por ser un hombre «alto, moreno y bastante *ok*», y un recuerdo infantil —que recrea en un escenario sin figuras— en el que su padre pedía a gritos una pistola para suicidarse aquejado de migrañas mientras su madre contemplaba el fregadero repleto de latas de cerveza vacías. Saltando de lo privado a lo público, de lo particular a lo general, que plasma confrontado su álbum familiar con archivo de los media, la directora cierra esta secuencia introduciendo una entrevista a una *experta* que simplemente constata: «hay muchas mujeres insatisfechas con su matrimonio, quizás éste sea el motivo del alarmante índice de divorcios de la sociedad actual». Por momentos, esta imagen televisiva se funde con la de la propia directora sentada frente a una moviola que gesticula de forma histriónica expresando su aprobación. De este modo, la cita y el recitar de Hammer funcionan en *Tender Fictions* como un dique que apuntala su discurso

Tender Fictions (1996)



¹⁰ Michael Renov, «The Subject in History», *The Subject of Documentary* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004), p. 114.

y como una caja de resonancia a través de la cual otorga a las experiencias personales un valor social y político. Pero también como una crítica al discurso hegemónico, puesto que en ocasiones procederá de forma inversa: repitiendo de forma paródica las intervenciones televisivas de los especialistas. Son secuencias que, apelando al sentido del humor, proponen una lectura crítica de las representaciones culturales: desnaturalizando la imagen (que invierte, duplica y satura), la directora deconstruye simultáneamente el pretendido carácter científico y veraz de su discurso. La misma voluntad subversiva rige también el tratamiento de la banda sonora. Hammer manipula constantemente el audio, alterando las frecuencias de las diferentes voces y de su propia narración, consiguiendo algunos tonos más graves que otros, y también tergiversando en ocasiones la cita original mediante la sustitución del pronombre masculino universal y englobador *he* (él) por el femenino *she* (ella). Es éste un ejercicio lingüístico similar al de la escritora y teórica lesbiana Monique Wittig —cuyo proyecto literario aboga por la negación de los géneros¹¹— en la novela *Les guerrilleras* donde el femenino plural *elles* ocupa el lugar del masculino genérico *ils*.

El yo que se construye. La comunidad como espejo

Tras un primer matrimonio del que apenas da más pistas que la de su existencia, Hammer pasa a constatar cómo, al igual que todas aquellas mujeres insatisfechas, ella prefería pintar antes que asumir el rol de madre, indisoluble por aquel entonces del lazo conyugal. A partir de este momento, frente al archivo fotográfico o las reconstrucciones metafóricas con las que alude a su infancia, en la película cobran protagonismo las imágenes en súper 8 filmadas por la propia cineasta en las décadas de los sesenta y los setenta que, o bien documentan su propia vida, o bien registran diversas actuaciones que ella reutiliza de forma metafórica en el montaje como ilustración de sus decisiones vitales. De este modo, la determinación de separarse de su marido se ve subrayada con una secuencia en la que una mujer —intuimos que es la propia directora¹²— rasga y destroza la ropa que cuelga de un tendedero.

Poco antes de su giro vital, Barbara Hammer recalca la noción de identidad intersubjetiva propia de los documentales autobiográficos contemporáneos —donde el sujeto se constituye a través de un diálogo y una interdependencia mutua con el Otro¹³— mediante la siguiente aseveración: «La autobiografía no es un proceso atemporal, sino que se incrusta en una historia de búsqueda de la identidad y de las comunidades en las que ésta vive». Su archivo personal nos sitúa en la década de los setenta al tiempo que su narración nos hace partícipes de su toma de contacto con diversos colectivos sociales: las manifestaciones estudiantiles en San Francisco promovidas por los *Panteras Negras* (*Black Panthers*), su unión al movimiento feminista y sus reuniones con un grupo de autoconciencia. Entonces reconoce que, a sus treinta años, nunca había oído la palabra lesbiana. Cuando una compañera le explica que es

¹¹ Similares juegos lingüísticos se encuentran en *L'Opoponax* narrada con el impersonal *on* (se) y en *El cuerpo lesbiano* donde los pronombres se encuentran escindidos (j/e, m/oi, t/u, t/oi) para cuestionar el yo unificado y señalar la fragmentación del sujeto. Para Wittig el lenguaje es el contrato social por excelencia, el que primero se mantiene y el que permanece, el lenguaje impone la heterosexualidad de ahí que la autora proceda a desmantelar el género a través de la escritura.

¹² No obstante, y de acuerdo con Bill Nichols, no cabría leer las imágenes de archivo en *Tender Fictions* en términos de referencialidad con lo narrado. Tal y como observa el teórico americano, en los filmes performativos las imágenes son más icónicas que indicativas, dependen en menor grado de la autentificación y su valor se mide en términos de evocación, siendo películas que prefieren la sugerencia a la argumentación. Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, (Bloomington, Indiana University Press, 1994), pp. 92-106.

¹³ Cf. Michael Renov, "The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video", pp. 104-119.



Tender Fictions (1996)

una mujer que ama a las mujeres y en concreto a una mujer, su respuesta, subrayada con un arpegio, será: «Oh, suena realmente bien». Tras relatar su primera relación sexual con una mujer, Hammer reafirma mediante una pregunta retórica su nueva identidad: «¿Era yo una lesbiana? Sí, era lesbiana».

En la entrevista citada anteriormente, la directora ha reconocido lo fundamental que fue esta etapa en su vida:

«Fueron años formativos para mí, como artista y como mujer política. Si el nacimiento del lesbianismo/feminismo no hubiera ocurrido en aquella época no creo que me hubiera identificado como tal (lesbiana/feminista) sin la comunidad. Ésta es la nueva familia. La 'vieja' familia, los 'nacidos para matar', quedó, para entendernos, atrás. Queda alguna reminiscencia pero ésta es fácilmente identificable y se puede considerar como un resorte para que la mujer defina su nuevo ser. Por supuesto, esto lleva años y es una carrera de fondo¹⁴».

Estas palabras de Hammer son sumamente significativas de los principios constitutivos del pensamiento feminista lesbiano surgido a finales de los años sesenta del siglo XX, en el seno de la segunda ola del feminismo. Un movimiento cuya prioridad fue, como apunta María-Milagros Rivera, dar sentido a una estructura de identidad colectiva donde las lesbianas del mundo, carentes de un modelo simbólico en el sistema de géneros, pudieran reconocerse¹⁵. Construir un puente que permitiera el paso del *yo* al *nosotras* que, si bien fue esencial para todas las mujeres feministas en la etapa de autoconciencia, fue especialmente significativo

¹⁴ Gwendolyn Audrey Foster, "Auto/Biographies in *Tender Fictions* and *Nitrate Kisses*", p. 286. En la entrevista original, Hammer hace referencia a la película *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), que aquí he traducido de forma literal.

¹⁵ María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista* (Barcelona, Icaria, 1994), p. 118.

para las lesbianas hasta el punto de que éstas han acuñado incluso un rito de paso propio, el *coming out* (el salir fuera, la decisión de hacerse pública), que marca el ingreso personal en ese específico colectivo *nosotras*. Una identificación que se articuló ante todo como concepto político, apelando al compromiso y la solidaridad entre mujeres para derribar la opresión del patriarcado, pero del que tampoco cabe desdeñar su capacidad para erosionar su orden simbólico, como analizaré más adelante. En la misma línea, ser lesbiana (al menos para Hammer, que nació en 1939) no es sólo una experiencia personal, sino política al narrar su *coming out* en *Tender Fictions* como un gesto individual y colectivo que trasciende el entorno más cercano y se enmarca en la primera manifestación pública de lesbianas que tuvo lugar en San Francisco en 1970 y que registró con su cámara de súper 8. Una visibilidad que, sin embargo, tuvo un alto coste personal: Hammer rememora la agresión que sufrió por parte de un ejecutivo en aquel momento, y otros insultos y amenazas posteriores en bares y espacios públicos donde las expresiones afectivas de las mujeres lesbianas han permanecido durante mucho tiempo tácitamente proscritas. Esta «nueva familia» proporcionada por la comunidad lesbiana se configura como un espacio de identificación y reconocimiento, pero también de lucha, fruto del trabajo y conquistado a un alto precio, inestable y amenazado constantemente por la desaprobación, la censura y la negación, incluso dentro de la propia comunidad. Y es que dentro de un discurso complejo y dialéctico como el que propone Hammer, además de explorar las dicotomías lesbianismo vs. heterosexualidad y la individualidad vs. la colectividad, también surge un yo crítico que no encuentra un fácil acomodo en la comunidad lesbiana al recordar el rechazo que produjeron sus primeros filmes por ser considerados «demasiado heterosexuales»; o al evidenciar cómo un modelo subversivo como la *butch*, o mujer que asume la estética masculina, pronto será fagocitado y neutralizado por la sociedad de consumo a través de las revistas femeninas donde las maniqués visten de acuerdo a cierta estética lésbica y que Hammer contrapone con sus propias fotos.

A través de los saltos de lo personal a lo social, se observa cómo en el caso de las minorías que sólo han sido representadas culturalmente en términos demonizadores, la escritura autobiográfica es un gesto que contribuye a la reescritura de la historia y a la ratificación de la identidad colectiva: «La definición de las lesbianas por sí mismas es una parte del gran movimiento de todas las personas oprimidas para definirse a sí mismas», comenta Hammer en la película. Su experiencia es individual, pero al mismo tiempo está ejerciendo de portavoz de tantas otras mujeres lesbianas de su generación que se pueden reconocer en esta vivencia personal, al igual que ocurre con sus películas. En la penúltima secuencia de *Tender Fictions*, Hammer realiza varias entrevistas telefónicas a sus amistades preguntándoles por su «mejor y peor recuerdo de ella como lesbiana». Dos respuestas resultan especialmente representativas de este yo (social) que, de acuerdo con Michael Renov¹⁶, funciona como un espejo de las vidas y los deseos de aquéllos que han vivido en los márgenes de la cultura dominante: la de un amigo que reconoce su valentía por haber sido durante mucho tiempo la única cineasta públicamente declarada como lesbiana (y por tanto un referente para la comunidad) y la de una mujer que reconoce que nadie había expresado las relaciones sensuales y sexuales entre mujeres como ella en sus primeras películas.

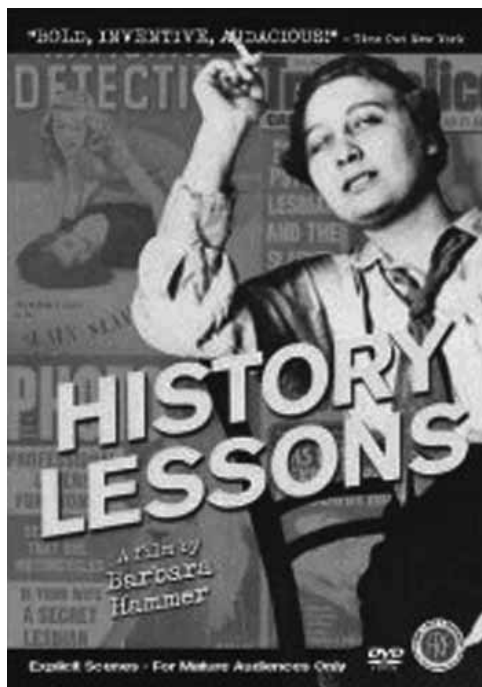
¹⁶ Michael Renov, "The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video", p. 181. Para un análisis pormenorizado de la vinculación entre las políticas identitarias, la expresión de las minorías y la emergencia del sujeto autobiográfico en el documental, véanse también María Luisa Ortega, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Madrid, Ocho y medio, 2007); y Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America* (Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2002), entre otros.

El yo que busca genealogías. Identidad e historia

Además del establecimiento de una identidad colectiva, otro de los elementos clave para la articulación del pensamiento lesbiano ha sido la necesidad de apoyar esta identidad en una Historia, la búsqueda de una genealogía con la que paliar la miseria simbólica sobre la que se ha sustentado su subjetividad. Al comienzo de *Tender Fictions*, Hammer se hace eco de esta concepción de identidad e historia como estructuras interdependientes, cuando una cámara subjetiva recorre el *Paseo de la Fama* en busca de la estrella de Shirley Temple y una juguetona voz infantil que canturrea «Estoy buscando una lesbiana», denunciando con este *travelling* zigzagueante la invisibilidad de las mujeres lesbianas en las pantallas cinematográficas. De hecho, poco después, mostrará, por cortes de montaje, únicamente el nombre de tres artistas: la directora Dorothy Arzner y las actrices Mary Martin y Hattie McDaniel, todas ellas figuras que, si bien nunca lo declararon públicamente, han sido consideradas años más tarde lesbianas o bisexuales. Más adelante, Hammer se interroga y se ordena a sí misma: «¿Soy una lesbiana genética? [...] Mira películas de antes de que tú nacieras. Mira a ese mundo anterior a tu existencia». Una pregunta que aquí no cabría leer desde una perspectiva esencialista, sino como la constatación irónica de cómo el lesbianismo ha sido silenciado a lo largo de la Historia, convirtiéndose no sólo en lo «no dicho» sino en lo «indecible» («not merely unspoken, but unspeakable») como apunta Adrienne Rich en el texto que encabeza un filme anterior de Barbara Hammer, *Nitrate Kisses* (1992). A través de este monólogo interior, Hammer demuestra la necesidad del sujeto lésbico de inscribir su identidad en una historia colectiva que aquí, simplemente, se invoca como una asignatura pendiente. Será en películas posteriores, como *The Female Closet* (1998), *History Lessons* (2000) o *Lover Other* (2006) donde se disponga de lleno a escribir y reescribir esta página arrancada de la Historia. Mientras que, con *The Female Closet* y *Lover Other* contribuye a apuntalar la genealogía perdida de la identidad lésbica a través del retrato de artistas del siglo



The Female Closet
(1998)



History Lessons
(2000)

XX (la fotógrafas Alice Austen y Ana Hoch y la pintora Nicole Eisenman, en la primera; y la escritora surrealista y fotógrafa Claude Cahun y su pareja Marcel Moore, en la segunda); en *History Lessons* amalgama todo tipo de imágenes de archivo para buscar indicios diseminados del lesbianismo desde los orígenes del cinematógrafo (1895) hasta los disturbios de Stonewall (1969), incluyendo ejemplos de la cultura popular, cintas pornográficas y vídeos de corte propagandístico que, sometidos a una irónica descontextualización, reflejan, junto a ciertas reconstrucciones, los discursos de control legal, médico y científico sobre la homosexualidad femenina. Si bien *History Lessons* ha recibido críticas¹⁷ por su falta de sobriedad y rigor histórico en su empeño de visibilizar un imaginario apenas representado, su visionado consigue colocar al público en el siempre subyugante condicional utilizado por aquellos documentales que proponen «qué hubiera pasado si...», al tiempo que supone todo un desafío visual a la heterosexualidad obligatoria. Es aquí donde *History Lessons* alcanza el rango de texto político, dado que el concepto de heterosexualidad obligatoria es una de las estructuras constitutivas del patriarcado que el pensamiento feminista lesbiano ha cuestionado denunciando su pretendido carácter

natural. Como recuerda María-Milagros Rivera, esta institución presupone una convivencia equilibrada de masculinidad y feminidad, identificando naturaleza y cultura a través de la correspondencia de dos sexos con sendos roles de género y una preferencia sexual de cada uno de ellos por el opuesto¹⁸. De esa forma, la heterosexualidad se articula no sólo como un régimen regulador y punitivo que considera «desviadas» o «no naturales» las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo, sino que también oscurece su propia «no naturalidad». La falacia de la heterosexualidad obligatoria sería, pues, una concepción de la sexualidad no contaminada por la cultura, cuando el feminismo posmoderno de raíz foucaultiana ha demostrado cómo el sexo no precede al género, sino que es un efecto discursivo.

Lejos de ser un documental estrictamente histórico, *History Lessons* es un filme reflexivo que se interroga sobre la Historia y su escritura, proponiéndola como campo de batalla y espacio de intervención, como indica la propia directora:

«La historia no debe sólo pertenecer a aquellos que la hacen (verbo activo) sino también a aquellos que la deshacen y la rehacen. La historia no es una sucesión de hechos novelados que ya esté muerta y hecha. La historia está viva y puede ser cambiada en un instante por un trozo de papel, una vieja fotografía o un recuerdo. Cada aspecto cultural, cada recuerdo personal, cada sueño y visión de futuro puede ser considerado historia¹⁹».

¹⁷ Véase el análisis de la obra que realiza Chuck Kleinhans en su artículo “Barbara Hammer. Lyrics and History”, en Robin Blaetz (ed.), *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, (Duke University Press, 2007) pp. 167-187.

¹⁸ María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, p. 122.

¹⁹ Barbara Hammer en “The Colonized Lesbian Body”, ensayo incluido como material adicional en el DVD de *History Lessons* editado por First Run Featured.

Porque si algo caracteriza la obra de Hammer es la concepción de la pantalla como un espacio para movilizar diferentes capas de conciencia y reflexión. A la estela del trabajo realizado por artistas lesbianas como Monique Wittig o Elaine Marks en el campo de la literatura, *History Lessons* reescribe la representación del cuerpo femenino en la pantalla cinematográfica, a través de imágenes hiperbólicas que huyen de la definición cultural de los roles sexuales. Como señala Teresa de Laurentis²⁰, las estrategias utilizadas por las escritoras lesbianas para abordar y escapar del género es negar, trascender o representar en exceso la noción de feminidad para vaciarla de contenido.

El yo que se reconstruye: por un sujeto excéntrico

Este borrado de la historia lésbica que denuncia buena parte de la obra de Hammer no sería casual, puesto que el lesbianismo es una forma de deseo sexual femenino que desestabiliza otro de los pilares del sistema patriarcal y que ha sido denunciado por el pensamiento feminista lesbiano: la concepción reproductiva de la sexualidad. Esta cuestión es abordada directamente en *Tender Fictions* mediante la cita a la inevitable²¹ y contundente pregunta planteada por Sue-Ellen Case en su ensayo *Towards a Butch-Femme Aesthetic*²², «Pene, pene, ¿quién tiene el pene?», que Hammer introduce de forma humorística sobre la imagen en blanco y negro de un gato que juguetea con un pene. Es decir, su evidente ausencia en una relación lésbica, ¿cómo erosiona el patriarcado? ¿Cómo socava su orden simbólico cuando su omisión tiene lugar en el seno de una relación *butch-femme* como es la que toma como ejemplo Hammer a partir del texto de Case?

En este punto, conviene recordar que las prácticas *butch-femme* aparecieron en la cultura lesbiana americana a finales de los años cuarenta como declinaciones de la masculinidad (*butch*) y la feminidad (*femme*) y de los roles sexuales tradicionalmente entendidos como masculinos o femeninos, configurándose como dos formas de distanciamiento —por defecto y por exceso— de la identidad «mujer» tal y como se la conoce en la cultura heterosexual. Como señala Case en el citado ensayo, es una práctica que:

«dota de autonomía y autodeterminación a un sujeto históricamente pasivo, proveyéndole de al menos dos opciones de identificación de género que, con ayuda de lo *camp* se convierte en una ironía que le permite percibirse como algo construido fuera de la ideología, mediante la adopción de un rol de género que hace parecer como si estuviera dentro de ella»²³.

Basándose en el psicoanálisis, para Case la *butch* y la *femme* serían *performers* que representan en términos simbólicos la posesión del pene y la máscara compensatoria de

²⁰ Teresa de Laurentis, “Diferencia e indiferencia sexual”, en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, p. 93.

²¹ De hecho, dentro de un modelo sexual heterocentrado, la cuestión de cómo las lesbianas pueden practicar sexo sin un pene de por medio es un lugar común o un «enigma paranoico» en palabras de Beatriz Preciado. Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual* (Madrid, Opera Prima, 2002), p. 59.

²² Sue-Ellen Case, “Towards a Butch-Femme Aesthetic”, en Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres, Routledge, 2003) p. 408.

²³ *Ibidem*, pp. 408-409. En su ensayo, Case entiende lo *camp* (que en castellano podría traducirse como afeminado, afectado y amanerado) como un discurso y una estética, caracterizadas por la teatralidad y la ironía, mediante la cual el sujeto homosexual, lejos de rechazar los prejuicios que recaen sobre él, los incorpora, los pone en escena y los magnifica, subrayando la artificialidad de los atributos genéricos y desafiando cualquier concepción ontológica, «realista» o «naturalista» de los sexos.

la feminidad respectivamente. Pero es precisamente la carencia de un referente visual y material la que evidencia la ficción inherente a los mitos freudianos del pene y la castración. En el seno de la pareja *butch-femme* los roles de género se convierten en mascarada, en objeto de ironía, puesta en escena y teatralización. Citando de nuevo a Case, Hammer concluye: «El cuerpo femenino, la mirada masculina y las estructuras del realismo son sólo juguetes sexuales para la pareja *butch-femme*²⁴».

La directora introduce así dos aspectos que han sido claves en el desarrollo del feminismo e impulsados por el pensamiento lesbiano desde mediados de los años ochenta. Por un lado, apunta cómo la identidad de las lesbianas se configura fuera del sistema de géneros y, por otro, la posibilidad de subvertir los roles de género a través de la estética y el pensamiento *queer* que se fundamenta en lo que Judith Butler ha denominado el carácter performativo del género²⁵. Si la carencia de un modelo simbólico en el que las lesbianas pudieran reconocerse llevó a Monique Wittig a afirmar de forma provocadora que una «lesbiana no es una mujer»²⁶, Hammer se hará eco del pensamiento de Teresa de Laurentis, quien propone la noción teórica del «sujeto del feminismo» que, como nos recuerda citando a la célebre feminista, es aquél que «se encuentra al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología heterosexual y que, por tanto, es capaz de cambiar y de cambiar las condiciones de su existencia»²⁷. Tanto la lesbiana de Wittig y el sujeto del feminismo de Laurentis son concebidos entonces no sólo como una persona con una particular preferencia sexual o como una feminista con una prioridad política, sino como «un sujeto excéntrico, constituido en un proceso de lucha y de interpretación, de reescritura del propio yo». Para Wittig, la lesbiana es un término vacío que se caracteriza por su indefinición, es una no-mujer y un no-hombre, al igual que ocurre la pareja *butch-femme* al dislocar los roles de género. Y tal vez así, como un sujeto excéntrico al discurso hegemónico, cabría interpretar la enigmática autodefinición de Hammer en *Tender Fictions*, con su reiterada proclama: «Yo es una pareja lesbiana» («I is a lesbian couple»), asumiendo dentro de sí ambas posiciones críticas y paródicas, y, por tanto, tensando y escapando a la codificación de la Mujer realizada por el patriarcado. Y en un nuevo giro de tuerca identitario, incluso distanciándose de ese mismo yo como parece indicar la falta de concordancia entre el sujeto y el verbo. Con esta breve sentencia, Hammer imposibilita cualquier definición estática y coherente tanto de la propia subjetividad como de la alteridad.

Finalmente acabará abogando por un yo fluido y mutable, capaz de reinventarse continuamente a sí mismo. Como una parte más de su estrategia reflexiva, la directora introduce, sobre su propia imagen y justo antes de los créditos finales, una serie de rótulos

²⁴ Sue-Ellen Case, "Towards a Butch-Femme Aesthetic", en Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres, Routledge, 2003), p. 412.

²⁵ Véanse al respecto Judith Butler, *El género en disputa. La feminidad y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007; y Judith Butler, *Bodies that Matter* (Londres, Routledge, 1993), donde esta feminista explora la performatividad del género, entendida en su acepción teatral en el primero y, en términos lingüísticos en el segundo.

²⁶ Para Monique Wittig, lesbiana es el único concepto que está más allá de las categorías del sexo (hombre-mujer), porque la sujeto-lesbiana no es una mujer en el sentido ni económico, ni político ni ideológico: «Lo que hace a la mujer es una relación social específica con el hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales, físicas y económicas [...], una relación de la que las lesbianas escapan rechazando el convertirse o seguir siendo heterosexuales». Monique Wittig, "One is not Born a Woman", *Feminist Issues* (1, 1981), pp. 52-53.

²⁷ En la película, Hammer atribuye la cita a Sue-Ellen Case, pero en el texto original *Towards a Butch-Femme Aesthetic*, Case está citando a Teresa de Laurentis, en concreto, su ensayo "La tecnología del género", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, pp. 33-69.



Resisting Paradise
(Barbara Hammer, 2003)

que funcionan como balance de su relato/retrato y como apelativo a la audiencia. Un bombardeo de eslóganes en tercera persona del singular con los que invita a una toma de conciencia por parte del espectador o la espectadora: «EVITA LA ASIMILACIÓN», «CONVIÉRTETE EN UN YO DOBLE», «INVÉNTATE A TI MISMO», «MASCARADA», «PLANIFICA TU REPRESENTACIÓN», «ATRAVIESA CULTURAS», «MULTIPLICA LOS ROLES», «DUDA DE TUS RECUERDOS...». En definitiva, un llamamiento a la autodesignación de la identidad propia del pensamiento *queer* y a un travestismo en los roles de género de acuerdo a los momentos vitales y necesidades propias más allá de lo establecido por el orden simbólico patriarcal. Bajo este prisma, cabe leer también *Tender Fictions* como un filme autobiográfico que, gracias a sus fuertes resonancias teóricas, deconstruye la ideología del género que invita a superar la visión dual del mundo en categorías antagónicas (masculino/femenino) y, con ello, a desestabilizar la jerarquización de los mismos que ha realizado el patriarcado. Emerge un nuevo gesto micro-político en la película de Hammer que nos remite a ese yo contemporáneo que rechaza ser acotado y que aboga desde una perspectiva feminista, tal y como lo ha expresado Beatriz Preciado, por el des-reconocimiento y la des-identificación puesto que ambas serían condición y posibilidad de intervenir y transformar la realidad.²⁸ En la misma línea se sitúa Teresa de Laurentis, para quien este des-plazamiento es una fuente de resistencia de:

«una capacidad de obrar y de pensar en modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales de la heterosexualidad, a través de [...] una práctica cognitiva que no es únicamente personal y política, sino también textual, una práctica de lenguaje en su sentido más amplio»²⁹.

En definitiva, Barbara Hammer perfila en *Tender Fictions* (y, en este sentido, sigue

²⁸ Beatriz Preciado, *Testo Yonqui* (Madrid, Espasa, 2008), p. 284.

²⁹ Teresa de Laurentis, "Sujetos excéntricos", p. 139.

conservando plena vigencia) un yo que en su formulación en femenino resulta hoy por hoy desafiante y herético, un yo feminista y lésbico, que rechaza modelos preexistentes, que investiga genealogías y crea comunidades para su auto-conocimiento y re-conocimiento. Un sujeto que si bien no puede ser inmune a la ideología del género, sí puede ser «autocrítico, distanciado, irónico, excedente y excéntrico»³⁰. Un yo resistente a ese *él* del que hablaba Gertrude Stein en la cita que encabeza este texto y que representa el orden social y simbólico del patriarcado.

ABSTRACT. Far from being just an introspective and retrospective film, *Tender Fictions* by Barbara Hammer is a peculiar autobiography that takes lesbianism as a privileged point of view to tell a life story that delves into —both literally and politically— gender roles and the hierarchy that patriarchal society has created around these. Hammer, inscribed in a lesbian-feminist discourse, positions herself as an eccentric biographical subject with regards to heterocentrism by the use of irony, parody, distance, and excess. By so doing she challenges and gives new meaning to the cultural definition of gender roles and offers a political commentary with a profound impact. 🔄

Keywords: Barbara Hammer, *Tender Fictions*, autobiography, feminist discourse, lesbianism.

Palabras clave: Barbara Hammer, *Tender Fictions*, autobiografía, discurso feminista, lesbianismo.

³⁰ Teresa de Laurentis, “Sujetos excéntricos”, p. 139.