

**AUTORRETRATO EN TERCERA PERSONA.
POÉTICA [S] DEL YO EN LA VIDEOGRAFÍA DE VALÉRIE MRÉJEN**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios por Decreto
Presidencial del 3 de abril de 1981



**“AUTORRETRATO EN TERCERA PERSONA.
POÉTICA [S] DEL YO EN LA VIDEOGRAFÍA DE VALÉRIE MRÉJEN”**

TESIS

Que para optar por el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta
MIGUEL ARTURO MEJÍA MARTÍNEZ

Directora
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN

Lectores
DR. JOSÉ IGNACIO PRADO FELIU
DR. EDWIN CULP MORANDO

Agradecimientos

A mis padres, por ayudarme siempre a labrar la mejor versión de mí mismo.

A mi directora Karen Cordero, por su gran dedicación, su apreciable compromiso y sus aportes académicos sin los cuales esta investigación no sería posible.

A mis lectores Ignacio Prado y Edwin Culp, por su disposición e interesantes y excelentes comentarios que nutrieron en demasía el carácter profesional de este texto.

A la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, particularmente a su Departamento de Arte, por la confianza y el apoyo incondicional a mi proyecto, fiel muestra de su responsabilidad social y educativa con México.

A Joanne Lalonde, investigadora de la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM), por su calurosa recepción durante mi estancia en Canadá y por llevar mi investigación a otras fronteras geográficas y hacía nuevas rutas metodológicas.

A Abraham Plata, por su invaluable y eficaz ayuda en el diseño e impresión de este material.

Autorretrato en tercera persona.

Poética[s] del yo en la videografía de Valérie Mréjen

La mirada de los otros me revela la verdad de una situación.

Valérie Mréjen

Realmente, me defino por lo que no quiero ser.

Sarah Lucas

Introducción

Escritora, artista plástica, fotógrafa, videasta, de descendencia judía, Valérie Mréjen nace en 1969 en París, Francia; en medio de un periodo teñido por el ímpetu revolucionario: tan sólo pocos años después de que Nam June Paik realizara sus primeras experimentaciones videográficas en su *Exposition of Music-Electronic Television* (1963), en la ciudad alemana de Wuppertal, a un año de las primeras producciones video-fílmicas de Jean-Luc Godard, *6 fois 2* y *France tour détour deux enfants* (1968), y tres años antes de la huelga de mujeres obreras en la municipalidad francesa de Troyes (1971) que, impulsadas por la efervescencia de los movimientos sociales y políticos de la década anterior, deciden tomar los locales de una fábrica textil exigiendo igualdad de condiciones laborales que los hombres.

Destinada por contexto histórico, sociopolítico o simplemente porque el arte es “un trabajo sin importancia” que pueden perfectamente desarrollar las mujeres¹, Mréjen comienza a desarrollar su labor artística en la década de los noventa cuando aún era estudiante de arte. Sus comienzos estuvieron marcados por la

¹ Asociar fragilidad y feminidad constituye la máscara habitual que permite cuestionar la supuesta diferencia entre los sexos y así constituir lo sentimental como arte femenino. Lo que desagradaba mucho a Valérie Mréjen. Encontrar su identidad de artista es en principio “encontrar una manera de hablar de las cosas. Por ejemplo, las correspondencias de poder en una relación, que yo percibí primero en mi familia y que era expresada en forma latente. Había una manera tácita de involucrar más a los niños que a las niñas. Esto me ayudó mucho. Es menos grave que una niña estudie en una escuela de arte, pues a final de cuentas terminará casándose y todo volverá a la normalidad. Yo pienso que en mi familia se trató de darme lugar de modo pasivo, para pasar desapercibida. Creo que esto se refleja en mis trabajos”. (Associer fragilité et féminité constitue la mascarade habituelle qui permet de déposer toute interrogation sur la supposée différence des sexes, pour constituer la mièvrerie en art féminin. Ce qui déplaît fortement à Valérie Mréjen. Trouver son identité d'artiste, c'est d'abord rechercher : “ Une manière de parler des choses. Par exemple, des rapports de force dans une relation, que j'ai perçus d'abord dans ma famille et qui s'exprimaient de manière latente. Il existait une façon non dite de s'intéresser plus aux garçons qu'aux filles. Cela m'a d'ailleurs sans doute beaucoup aidée. Comme s'il était moins grave de faire une école d'art pour une fille, parce que je finirais de toute façon par me marier et que tout se remettrait en place. Je pense que dans ma famille, il s'agissait d'affirmer ma place par une sorte de ruse, par un moyen différent de la dénonciation ; d'avancer masquée et je crois que c'est ce qu'on retrouve dans mes travaux ”). LEBOVICI, Élisabeth. “Valérie Mréjen. Bons plans”. [En línea]. París, 2008 : <http://www.pointligneplan.com/bons-plans>

producción plástica, aunque pronto su curiosidad la inclinó hacia la escritura, misma que mezclaba en su trabajo visual:

Comencé por la imagen ya que estuve en la escuela de arte de Cergy durante cinco años. Aún dentro de las artes plásticas, yo quería utilizar las palabras. Realizaba cosas que se parecieran a la escritura: instalaciones, esculturas hechas de elementos alineados como si fueran frases, tipos de caligrafías que evocaran letras sin que fueran del todo visibles. Saliendo de la escuela, me comencé a interesar en la escritura².

Finalmente, hacía el año 1997, fue el video el medio que le permitió articular los tres lenguajes esenciales que a lo largo de su corta pero fructífera carrera había experimentado y que en su convergencia se retroalimentaban entre sí, potenciando su accionar poético: el cinematográfico, el literario y el plástico. Ejemplo de ellos lo encontramos en *Bouvet*, su primer video, cuya imagen fue cuidadosamente producida muy a la manera del barroco pictórico: el rostro de un hombre emerge de una negrura profunda y comienza a realizar una serie de preguntas en apariencia para el espectador (“¿qué hay de nuevo?”, “¿qué me cuentas?”, “¿qué haces en este momento?”) al que poco después comienza a agredir con frases y apelativos despectivos (“Estoy seguro que haces cosas triviales, aburridas”; “flojo”, “perdedor”). Al final del video, el protagonista cae en cuenta de lo absurdo de sus palabras y se pregunta qué sentido tienen si no hay nadie que las escuche, o por lo menos alguien del que esté seguro habrá de responder alguno de sus cuestionamientos.

Intromisión, confesión y desnudez son las tres acciones que mejor describen la videografía de Valérie Mréjen. Si bien sus videos comienzan por exponer la obsolescencia de la comunicación humana, sometida a los vicios de una sociedad

² J'ai commencé par l'image, j'étais à l'école d'art de Cergy pendant cinq ans. Aux Beaux-arts, j'avais envie d'utiliser les mots. Je faisais des choses qui ressemblaient à de l'écriture, des installations, des sculptures faites d'éléments alignés comme si c'étaient des phrases, des sortes de calligraphies qui évoquaient des lettres sans que ce soit lisible. En sortant de l'école, j'ai commencé à m'intéresser à l'écriture. ROSENTHAL, Olivia. “Entretien avec Valérie Mréjen”. [En línea]. París, 2010: <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-89.htm>. Traducción mía.

automatizada, terminan por ser en más de una ocasión experimentaciones autobiográficas en forma de diálogo.

Una constante en su material videográfico es la exploración del retrato como metodología discursiva, pues aunque toda práctica artística está impregnada con el matiz de su creador, en el retrato no hay más que la confrontación del sujeto ante la imagen de sí mismo: su contemplación, aniquilamiento y renacimiento. Es un proceso de metamorfosis y de atavismo. En ningún otro momento podemos sentirnos más vulnerables que ante la proximidad inquisitiva, siempre riesgosa y seductora, de un rostro. Cada línea trazada en un retrato sin importar el material ni soporte, delinea una ventana abierta hacia ninguna parte. Mréjen conoce bien estas sensaciones y decide hacer con ellas un interesante juego de autorreconocimiento: mirarse en fisonomías ajenas que a su vez le devuelvan una nueva mirada de sí misma transformada en algo distinto.

Tuve el placer de conocer la obra de esta artista francesa en el acervo del Centre Pompidou y del Jeu de Paume, ambas instituciones en París, hace ya algunos años. La primera afinidad que encontré con su trabajo fue su obsesión con el retrato, acción que en mí siempre ha despertado conmoción, mezcla de encanto, asombro e incertidumbre, y cuya persistencia está fuertemente arraigada también a mi labor como videasta, dibujante e ilustrador. El rostro es una estructura ataviada de una belleza perturbadora, en la que confligen la mayor parte de nuestras emociones. Desde la aparición de la televisión hasta el auge de las redes sociales en la actualidad, la imagen del rostro busca transgredir las normas de la insignificancia de los sujetos sumergidos en la vorágine global, para afirmar su individualidad, aunque en más de una ocasión esta experiencia se torne un despertar brutal y angustiante de una identidad extraña o hasta ese momento ignorada.

Al indagar de manera más profunda en la obra de Valérie Mréjen me encuentro con una constante develada de manera muy sutil en su argumentación, en unos casos más que en otros: lo autorreferencial. Este trucaje es más evidente en su obra literaria, en la cual la ficción posee un carácter más anecdótico. Ejemplo de

ello lo podemos encontrar en novelas como *L'agrume* o *Mon grand-père*, en las que el tono de la narración es confesional. La descripción de los lugares y de los objetos es minuciosa; a la multifacética artista parisina le place pintarnos con palabras una escenografía compleja, con la misma paciencia y precisión que si se tratase de un cuadro flamenco del siglo XV. En otra novela, *Eau Sauvage*, Mréjen hace un trabajo similar a la edición de un video y nos relata la situación a través de los fragmentos de la voz de su padre hallada en *mails*, llamadas telefónicas o cartas. Trabajo muy característico de la *Nouvelle vague* francesa, particularmente en figuras como Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, quienes también participaron como guionistas cinematográficos, y de la narrativa cinematográfica de Jean Eustache, de la que Mréjen se dice influenciada directamente³.

Este tinte visual tan característico en toda su obra adquiere otras dimensiones con el video. Ahora más que la anécdota o la confesión, el espectador está frente a una imagen. La palabra también juega otro papel, pues deja de lado las evocaciones sensoriales y se ocupa sólo de describir el contexto con una postura científicista. En sus videos, los personajes parecieran autómatas sin plena conciencia de lo que hablan o hacen, permanecen indiferentes, fuera de sí. Obras como *Sympa* (1998) o *Au revoir, merci, bonne journée* (1997) son una clara muestra de este devenir *cliché*. En ambos trabajos, una mujer en primer plano repite la misma expresión una y otra vez; la primera, respectivamente, dice que “todo está bien”, la segunda, sólo saluda y se despide. Otros videos confeccionados bajo esta misma línea, como *Blue bar* (2000), *Il a fait beau* (1999) o *Le projet* (1999), ilustran conversaciones vacías e incoherentes, con cierto parecido a los personajes de una pieza teatral de Beckett o Ionesco. De entre estos primeros trabajos, realizados en un periodo no mayor de diez años, sólo el video *Jocelyne* (1998), involucra todos estos elementos en una sola historia.

³ Lo que me gusta mucho en sus películas [de Jean Eustache], es el lugar que tiene la palabra. Los diálogos alternan momentos dramáticos entre los personajes, escenas que nos sumergen en sus sentimientos, la complejidad de sus relaciones y paréntesis más anecdóticos [...]. (Ce que j'aime beaucoup dans ces films, c'est la place que tient la parole. Les dialogues font alterner des moments dramatiques entre les personnages, des scènes qui nous plongent dans leurs sentiments, la complexité de leurs relations, et des parenthèses plus anecdotiques). MRÉJEN, Valérie. *Ping Pong*. Allia. Paris, 2008: P. 55. La traducción y los corchetes son míos.

Partir de la experiencia propia, utilizando como emisor la voz ajena, es la operación que más intriga en mí, en tanto espectador, despertó su videografía. En *Jocelyne*, es el dispositivo que permite la articulación del retrato, de lo confesional y de lo autorreferencial. Con este video, Valérie Mréjen se confronta a sí misma, en aquello que dice, en cómo lo dice y lo que calla. Al igual que en sus novelas, *Jocelyne* sólo expone la situación a disertar:

[Hablar a través de un intermediario] Es una manera de distanciarse y no exagerar. Sí, es una historia personal, pero si además la hubiera yo interpretado, al no ser actriz y no poseer el talento para darle otra dimensión, hubiese sin duda parecido que sólo me desahogaba o me lamentaba en vivo. Habría sido difícil verme, para el montaje, la edición, etc. Mientras que con *Jocelyne*, puedo mirar el video varias veces sin inconvenientes⁴.

Sin embargo, más que un recuerdo desagradable y persistente rememorado en la voz de una extraña o una ficción transmutada, Mréjen dialoga sobre sí misma desde su femineidad como postura cultural y social. La joven que emerge del video, sin desprenderse nunca de su apatía y portando en los labios nada más que el sonido de palabras indolentes, relata una violación. Sin dejar de lado el aspecto autobiográfico, esta agresión sexual le da otra connotación que va más allá de su experiencia individual.

Esto no es exclusivo de *Jocelyne*. Existen otros videos de la autora realizados bajo el mismo tenor, aunque con una solución técnica diferente. Por mencionar algún ejemplo, el video de 2000, *Des larmes de sang*, es muy similar en muchos elementos: una mujer en primer plano, con un *background* minimalista, cuenta el tedio insoportable que le produce la relación con su marido. En otro, más actual, *Princesses*, realizado para el festival *Cinéma en plein air de La Villete*, en 2013, analiza cómo se constituyen los estereotipos femeninos a partir del testimonio de

⁴ C'est une façon de mettre à distance et de ne pas en rajouter. Oui, c'est une histoire personnelle, mais si en plus je l'avais interprétée moi-même, n'étant pas comédienne et n'ayant pas le talent pour y apporter une autre dimension, j'aurais sans doute eu l'impression de m'épancher ou de me plaindre en direct. Ça aurait été très pénible de me voir, pour déruser, monter, etc. Alors, qu'avec *Jocelyne*, je peux regarder la vidéo en boucle sans problème. *Ibidem*: Pp. 43-44. La traducción y los corchetes son míos.

trece niñas y niños, quienes describen a “la princesa ideal”, recurriendo nuevamente al primer plano y a los fondos neutrales.

Manufrance, de 2006, es otro trabajo que sigue esta directriz, aunque desarrollado a partir de la secuencia de fotografías de un catálogo francés del mismo nombre, cuyo principal objetivo era el de servir como manual para “la perfecta ama de casa” de los años setenta. En él, una voz femenina en *off* menciona los lineamientos a seguir, según la publicación, para alcanzar este estatus de “mujer modelo”, mientras una a una las imágenes nos remiten a la acción descrita. Este video, cargado de ironía, hace recordar el cortometraje pionero de Agnès Varda, *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, de 1975, en el que una serie de mujeres se cuestionan su rol social.

A pesar de ser poco explorada en la videografía de Valérie Mréjen, la cuestión femenina está presente en códigos que motivan una reflexión específica en torno a la construcción cultural de la mujer. Su estrategia discursiva yace en exponer la vulnerabilidad de sus personajes femeninos para ubicar el problema y posteriormente crear herramientas para desmontarlo y proponer una relectura del mismo. Por tal motivo, esta investigación busca sacar a flote estos códigos y a partir de ellos proponer un análisis de las condiciones en las que es develada en su obra una autobiografía de la artista desde una perspectiva femenina.

La estructura del texto está compuesta por un preámbulo, en el que se contextualiza, histórica y socialmente, el video; los roles que como medio despolitizado y de masas ha originado en la escena de las artes visuales y las temáticas más recurridas con su uso. Esta parte le permitirá tener al lector las herramientas conceptuales del medio videográfico necesarias para introducirse a la labor de Valérie Mréjen, que atañe al objeto de estudio principal. Analizaré la mirada femenina como dispositivo creador, generado a partir de la masificación y el costo reducido de los sistemas de grabación portátiles en la década de los sesenta. Examinaré los elementos poéticos del video como soporte artístico. Expondré las problemáticas de representación y autorrepresentación que el *espacio videográfico* conlleva en sí mismo para abrir el debate en torno a la obra

de la videasta francesa en comparación con la obra de artistas como Martha Rosler, Bill Viola, Dominique Gonzalez-Foerster o Richard Billingham.

Después, la investigación estará dividida en tres partes. En la primera, *El rostro femenino: reflejo, proyección y bosquejo*, cuestionaré la utilización, por parte de la artista, del rostro como lienzo de esbozo y experimentación. A partir del concepto de *imagen-afección* propuesto por el filósofo francés Gilles Deleuze, se desarrollará un estudio en torno a las potencias argumentativas que el primer plano, en un fragmento del video *Ils respirent*, puede albergar. Problematizaré este concepto a partir del análisis sobre las implicaciones conceptuales que conlleva en la representación del rostro femenino. Para dicha confrontación, utilizaré los textos de las escritoras canadienses Nancy Huston, *Reflejos en el ojo de un hombre*, y de Nelly Arcan, *Burka de carne*; quienes dialogan acerca de la imagen femenina a partir de la relación que la mujer tiene con su cuerpo y el impacto psíquico y cultural que dicha vivencia involucra. Finalmente, pondré en tensión los dispositivos sociales derivados de estas tres visiones teóricas por medio de un ejercicio comparativo con la con la cinta *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, de la cineasta belga Chantal Akerman.

En la segunda parte, *De Jocelyne a Valérie Mréjen: Una metamorfosis autobiográfica*, analizaré las estrategias de lo autorreferencial que la artista asume en el video *Jocelyne*. Partiendo del concepto de la mirada del retrato en Jean-Luc Nancy y del estudio realizado por Paul Ricoeur sobre un autorretrato de Rembrandt, debatiré sobre las condiciones de contemplación y autorreflexión como prerrogativas en el proceso de autorrepresentación, mismo que alude a una profunda introspección. Esto conducirá posteriormente a discutir estas ideas con el texto "Placer visual y cine narrativo", de la crítica británica Laura Mulvey, el cual propone que en la figura de la mujer este autoanálisis debe examinarse con mayor detenimiento al tener implícito un discurso cultural más opresivo y agresivo, situando por ende el conflicto íntimo y la búsqueda del yo, planteada por Mréjen, por horizontes alternos.

En la última parte, *La desnudez de la mirada. Un diálogo autobiográfico*, compararé los diferentes mecanismos utilizados por la artista en su[s] diálogo[s] autobiográfico[s], desde el cortometraje *La défaite du rouge-gorge*. Para profundizar la reflexión haré breves recorridos en las novelas de Mréjen, *L'agrume* y *Mon grand-père*, nutriendo la discusión con la noción del exterminio amoroso en Roland Barthes, la contraposición con el proyecto *Prenez soin de vous*, de la artista francesa Sophie Calle y con el film de la también cineasta y escritora francesa Virginie Despentes, *Baise-moi*; ambos trabajos generados a partir de perspectivas femeninas contrarias pero convergentes: las relaciones afectivas y la violencia.

Quisiera finalizar esta introducción diciendo que la videografía de Valérie Mréjen es la oportunidad perfecta para pensar el arte contemporáneo como un híbrido conceptual que va más allá de las fronteras geográficas o culturales de su práctica. Dentro del panorama mexicano, es de vital importancia reconocer la labor realizada fuera de nuestro contexto para confrontar nuestras visiones particulares y asumir la responsabilidad que todo agente participante del fenómeno artístico tiene en común: señalar problemáticas e incitar el cuestionamiento social. Lo que nos presenta esta artista, más que un proceso sugestivo de autodiscernimiento, es la sintomatología de un malestar social que me recuerda mucho algún pasaje escrito por Hélène Cixous y con el que deseo pasar directamente a mi análisis:

Viaje de mujer: en calidad de *cuerpo*. Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su "casa". En relación inmediata con sus apetitos, sus afectos⁵.

⁵ CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. de Ana María Moix). Anthropos. Madrid, 1995: P. 18.

Preámbulo.

Identidades fugitivas. El espacio videográfico como territorio inexplorado del yo.

De lo etéreo a lo carnal. El video femenino como transformador de miradas.

Una joven entra estrepitosamente a un apartamento. Dentro, comienza a realizar una serie de actividades inverosímiles: cubrir con cinta adhesiva las orillas de la puerta, arrojar contra el fregadero los trastes, regar agua en el suelo aparentando trapear para inmediatamente después sentarse allí y cepillarse los zapatos; sacar al gato, leer, sonreír. Después de bailar algunos instantes, la mujer se detiene frente al espejo para mirar su rostro manchado por la crema que se arrojó; enciende una toalla de papel y después abre la llave de la estufa. El último ruido que podemos escuchar es el de una gran explosión.



Fig. 1. CHANTAL AKERMAN. *Saute ma ville*. Película. 13'. 1968.

Esta secuencia forma parte del osado cortometraje de Chantal Akerman, titulado *Saute ma ville* (Salta mi ciudad. Fig. 1), de 1968, en la que la cineasta bruselense expone con ironía y crudeza uno de los primeros esfuerzos por desprenderse del estigma cultural de opresión que su naturaleza femenina le dicta. Las

improvisaciones exageradas y absurdas de la única protagonista, interpretada por la misma Akerman, son para desmontar los rituales domésticos de un ama de casa y exclamar un grito de protesta y de reivindicación.

Con trece minutos de duración, este trabajo representó para la realizadora belga una de sus primeras experimentaciones artísticas en el video, cuando esta tecnología, materializada principalmente en la cámara de 16 mm, a diferencia del cine, permitía a los artistas emergentes reducir considerablemente los costos de realización y por ende alentar su labor:

Después de la guerra, los equipos de 16 mm. que habían sido usados para realizar los noticiarios de guerra acabaron en los mercados de segunda mano de los Estados Unidos y aportaron la base de lo que acabará llamándose “cine underground”. Estos desarrollos abrieron la posibilidad de realizar películas a gente que se movía fuera de la industria y permitieron el surgimiento no de uno sino de varios nuevos cines. El equipo es más pequeño, más barato tanto en sí mismo cuanto en costos de almacenaje y de laboratorio⁶.

Desde sus inicios, el uso de las cámaras portátiles revolucionó tecnológica e ideológicamente la forma de confeccionar imágenes. Su fácil operación, su precio accesible, la múltiple manipulación del material almacenado y sus dimensiones pequeñas y de cómoda transportación las convirtieron en un instrumento atractivo. Además, este artefacto se deslindó del yugo ideológico de las élites en los medios de comunicación.

A partir de su aparición en la década de los sesenta, el ejercicio de archivar paulatinamente dejó de ser oficial y se convirtió en una interpretación más personal. El derecho a filmar y ser filmado comenzó a regarse por todas las esferas sociales, no sólo por la pequeña minoría que acaparaban el poder político y económico, quienes habían institucionalizado el uso de la fotografía, el cine y la televisión como sus principales difusores y medios propagandísticos.

⁶ MULVEY, Laura. “Cine, feminismo y vanguardia” (Trad. de Aurelio Sainz Pezonaga). [En línea]. Madrid, 2011: <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>

Revestida de una visión transgresora, la cámara portátil se acercó más a lo ordinario, yendo más allá del relato, el documento o el espectáculo. Instauró un espacio de diálogo en el que convergían diferentes perspectivas, ya no sólo artísticas sino también visiones menudas. Su arribo estuvo acompañado de protestas sociales y movimientos de reivindicación de las minorías sexuales, religiosas o raciales, en los cuales el video participa como instrumento despolitizado de captura y difusión. En palabras de Martha Rosler:

No sólo sistémica, sino también una crítica utópica estaba implícita en el uso temprano de vídeo. Su intento iba más allá de entrar en el sistema, buscaba transformar todos los aspectos del mismo – el legado del proyecto revolucionario de las vanguardias - , redefinirlo y arrancarlo de la existencia por medio de la fusión del arte con la vida social y haciendo espectador y productor intercambiables⁷.

Cuando la mirada de la lente se colectiviza, se redefinen también los límites de representación.

De este modo, son las artistas quienes mejor acogen esta tecnología para desarrollar un “cine femenino” que desmitifique la figura convencional de la mujer como la *musa sexualizada y mercantilizada* y posicionarla como el agente transformador de miradas. Martha Rosler llevará esta problemática a la práctica en 1975, con *Semiotics of the Kitchen* (Semióticas de la cocina. Fig. 2), video donde parodia una emisión televisiva de recetas de cocina muy seguida por el público estadounidense por aquellos años, protagonizado por Julia Child.

⁷ Not only a systemic but also a utopian critique was implicit in video's early use, for the effort was not to enter the system but to transform every aspect of it and -legacy of the revolutionary avant-garde project - to redefine the system out of existence by merging art wit social life and making audience and producer interchangeable. ROSLER, Martha. “Video: Shedding the utopian moment. [En línea]. Nueva York, 1985-86: <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosler.pdf>. Traducción mía.



Fig. 2. MARTHA ROSLER. *Semiotics of the Kitchen*. Video monocanal, sonido. 6'. 1975.

Con seis minutos de duración, el video transcurre dentro de una cocina bien equipada. En plano medio, ataviada con un mandil, Rosler menciona uno por uno los utensilios que va encontrando, mostrando su uso. El tono de voz y la postura asumidos por la artista comienzan por ser neutros y pasivos, hasta alcanzar gradualmente una actitud y entonación agresivas. Al final, la videasta estadounidense forma las últimas letras del abecedario con su cuerpo y los instrumentos de cocina que tiene a la mano.

De esta manera, Martha Rosler en este breve análisis realizado en una sola toma, con un carácter más performático, parte de una narrativa institucionalizada desde la televisión, para criticar la incua cartografía signica que configura la imagen femenina. A este respecto, la historiadora francesa Françoise Parfait escribe:

[...] el universo femenino parece confundirse con los objetos que constituyen su función (preparar la comida) y el espacio cerrado que designa su lugar (la cocina). Martha Rosler toma el discurso normativo de la semiología (el objeto como signo de referencia: la manera en la que los objetos deben ser utilizados), para mostrar

hasta qué punto eso mismo, inclusive bajo la apariencia de científicidad, encierra a la mujer en un universo donde la sociedad la ha confinado⁸.

En efecto, la artista neoyorkina en este breve análisis realizado en una sola toma, muestra cómo desde una ideología tan arraigada desde medios como la televisión, se construye y promueve a un personaje inanimado: una mujer siempre a la defensiva, quien recibe y espera, quien no hace y sólo complace. En un sentido opuesto, “el video no tiene ningún antecedente en la historia cultural donde, durante siglos, los criterios de calidad han sido casi sin excepción propuestos por los hombres”, dice la artista alemana Ulrike Rosenbach⁹. “Ninguna imagen de la televisión puede ni quiere representarnos. Es el video el que habrá de relatar nuestra historia”, propagan las mujeres en *Les muses s’amusent* (Las musas se divierten)¹⁰.

Irónicamente, gracias a la comercialización masiva de las cámaras de video portátiles, filmar adquirió cierta autonomía. Ahora, cualquier cosa o hecho podrían ser el tema principal.

El primer paso de la *imagen videográfica* está en reconstruir una visión alternativa de la realidad sobre los escombros del poder. El segundo, es recuperar el lugar de lo individual. Esta última afirmación, Chantal Akerman llevará hasta sus últimas consecuencias en *La Chambre* (La Habitación), de 1972, en donde propone una introspección autobiográfica como problemática central.

⁸ [...] l'univers féminin semble se confondre avec les objets qui constituent sa fonction (préparer la nourriture) et l'espace clos qui désigne son lieu (la cuisine). Martha Rosler emprunte le discours normatif de la sémiologie (l'objet comme signe renvoyant à un référent : la manière dont les objets doivent être utilisés), pour montrer à quel point celui-ci même, sous couvert de scientificité, enferme la femme dans l'univers où la société la confine. PARFAIT, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. Regard. Paris, 2001: P. 252. Traducción mía.

⁹ La vidéo n'a aucun antécédent dans l'histoire culturelle où, pendant des siècles, les critères de qualité ont presque sans exception été définis par les hommes. Citado por Françoise Parfait. *Íbidem* : P. 255. Traducción mía.

¹⁰ Aucune image de la télévision ne peut ni veut nous refléter. C'est la vidéo qui que nous nous raconterons. *Les muses s'amusent*, 1975. Tomado de: <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=1000>. Traducción mía.



Fig. 3. CHANTAL AKERMAN. *La Chambre*. Película. 11'. 1972.

Al igual que en *Saute ma ville* y a lo largo de su proceso fílmico posterior, *La Chambre* (Fig. 3) es protagonizada por la artista. La película carece de trama y lo único que puede verse es lo recogido por el paneo de una cámara que gira desde el centro de una habitación, permitiendo mostrar al espectador en un ángulo de ciento ochenta grados los objetos que habitan el lugar. Así, la artista crea una atmósfera ordinaria, reforzada por la iluminación tenue, proveniente del exterior; por la ausencia de un montaje de sonido, sin cortes y al realizarlo en un solo rollo de película. Al fondo de una de las esquinas de la alcoba, recostada en una cama, la artista se mueve bajo las cobijas o mira fijamente a la lente.

La Chambre es un claro ejemplo de cómo la creadora diserta sobre su experiencia propia: es su habitación el escenario y es ella quien es exhibida dentro. Son sus ojos los que corresponden la mirada al ser observada, la que permanece callada y apenas se mueve sobre la cama en la que reposa. Son sus muebles los que la acompañan, los que narran su cotidianidad. Cada instante filmado, cada objeto, cada rincón, forman parte activa. Nada está de más.

En esta película, Chantal Akerman ya no es un sujeto que deba resignificarse, es un individuo independiente y sobre todo con autoridad. Ahora, simplemente hace alarde de sí misma y se coloca como el tema principal. “Mírenme, estoy aquí recostada; los objetos hallados en esta habitación están impregnados con mi presencia, soy yo quien los define”, es el mensaje que despliega. Su manera de liberarse del encasillamiento social está en el convidar su intimidad con la mirada extraña del espectador, quién es ahora su cómplice.

La autonomía orgánica del video.

El lanzamiento a final de la década de los 60 de la *Portapak* de Sony al mercado trajo consigo nuevos paradigmas en el proceso de grabación. Ahora, el espacio físico entre quien graba, el ojo de la cámara y el objeto filmado son más próximas, posee un micrófono integrado al cuerpo de 40 x 30 centímetros que si bien da un margen mayor a la improvisación también reduce su alcance. Del mismo modo, la longitud de disparo tampoco logra grandes distancias.

Por tal motivo, el uso de estos artefactos generalmente se da en lugares cerrados o reducidos. Durante las grabaciones de manifestaciones y otros eventos públicos, el camarógrafo tiene que acercarse a su objetivo para conservar la fidelidad de su grito o la expresión de su rostro. Con la posibilidad de desplazarse con cámara en mano, el cuerpo del operador se convierte en una extensión más del procedimiento. Grabar se convirtió en un juego de intromisión, de irrupción inoportuna. Quien mira a través del diafragma de una cámara de video, lo hace con la obsesión de un *voyeur*.

Con el uso del video analógico portátil, explorar la intimidad dejó de ser un tabú, pero también atenuó las barreras entre lo público y lo privado. Legitimó la exacerbación de lo ordinario, al grado de convertirlo en algo *acartonado*. Propagado bajo la consigna de la pluralidad en la libertad de expresión, medios establecidos como la televisión se valieron de la nueva imaginería colectiva generada con el video aficionado para lanzar al mercado productos como los

reality show e impulsar así un nuevo dogma social: la exhibición como afirmación y entretenimiento.

El fetichismo televisivo ya no estaba destinado sólo a vender la belleza superflua de mujeres fosilizadas, sino que ahora estaba dirigida también a crear fantasías visuales a partir del aura fantasmal de la fama que crea ser el foco atención, con la única condición de despertar el morbo excéntrico y popular, sin importar sexo, raza o religión.

An American Family (Una familia estadounidense. Fig. 4), el primer *reality show*, transmitido en 1973 por la cadena PBS, alcanzó un nivel de audiencia de más de diez millones de telespectadores, al despertar la empatía con todos aquellos que en las celebraciones familiares o en la soledad de sus recámaras se grababan a sí mismos, con la sonrisa doliente de quien anhela convertirse de la nada en el futuro *William Loud*. El gran aporte del *reality show* a las grandes cadenas de televisión fue el de asimilar la metodología intimista y los reducidos presupuestos del *videotape*.



Fig. 4. *An american family*, 1973.

Si en sus inicios la principal contribución de la cámara de video portátil fue hacer de lo cotidiano un diálogo crítico, será esta misma característica la que el *reality show* convertirá en un superfluo entretenimiento. Los artistas fuera de la circunscripción de esta élite “asimilada” por las grandes cadenas, tenían que dar un giro radical si pretendían conservar aunque fuera un fragmento de la reverberación política a la que el video había convocado apenas unos años atrás.

A comienzos de la década de los ochenta, el artista estadounidense Bill Viola realiza una serie de pequeñas grabaciones de quince segundos cada una, tituladas *Reverse television: Portraits of viewers* (Televisión inversa: Retrato de los espectadores. Fig. 5). En cada uno de los fragmentos, una persona está sentada sobre un sofá, mirando fijamente al espectador, simulando que este último es el espectáculo observado. En este intercambio de miradas, el videasta neoyorkino crea un juego donde no se sabe quién observa a quien.



Fig. 5. VIOLA, Bill. *Reverse television: Portraits of viewers*. Video monocal, color, sonido. 15'.
1984.

Con esta simple estrategia, Viola critica la axiología desechable del emporio televisivo. Llevando al espectador a preguntar, ¿en dónde se encuentra el espacio

de exhibición?, ¿dicho espacio no es más que una alegoría metafísica creada por nuestra mente?

La televisión monta un dispositivo ideológico tan efectivo y sutil que casi siempre pasa desapercibido por el telespectador común: hacer del espacio íntimo una inoperante estructura colectiva, provocando en el “mirón” un desasosiego esquizoide en el que no sabe dónde termina su vivencia y dónde comienza lo que está habituado a recoger de las fulguraciones televisivas.

Reverse television desnuda el sonambulismo articulado por la pantalla electrónica al mostrar el soso acontecer de un montón de espectros presas de sensaciones que no entienden y sólo hierven en sus cuerpos eólicos hasta consumirlos por completo. La luz agria de la televisión es una piel de nadie, un territorio siempre en disputa.



Fig. 6. BILLINGHAM, Richard. *Fish Tank*. Documental. 50 hrs. 1998.

En la década de los noventa, el artista británico Richard Billingham, bajo el lenguaje del *reality show*, realiza su pieza *Fish Tank* (La Pecera. Fig. 6). En este documental transmitido por la BBC de Londres en 1998, Billingham graba durante más de un año la vida cotidiana de su familia: un padre alcohólico, una madre de salud deteriorada y un hermano desempleado.

Fish Tank desarticula la afectividad que despierta el morbo y lo convierte en una acción inquisitiva. Al asumir el rol de espectador de su propio entorno familiar, el también fotógrafo londinense se acerca a su objetivo a la manera de un etnógrafo. Más que develar sus desventuras familiares acompañadas de un humor negro, en televisión nacional, es una brutal autoexaminación que funciona en muchos niveles. Expone los resultados decadentes de la crisis del sistema económico y la hipocresía de los valores sociales de su país; evidencia la miseria a la que se ven orilladas muchas familias que, como la suya, se refugian en la indiferencia y el vicio de su diminuta área de seguridad para evadir los golpes de un entorno falaz, del que a final de cuentas se sienten victimizados.

La introspección autobiográfica que Billingham propone en esta obra busca generar en el público una reflexión que repercuta en sus vidas diarias. El espectador no está ante la ficción salida de la pluma de un guionista, sino ante la imagen impúdica de unos personajes que sufren o festejan la angustia de sus propias existencias. Son guiados por los ojos intrusos de alguien cuya proclama dicta: “yo soy también inglés, un ciudadano como cualquiera de ustedes que miran del otro lado de la pantalla; soy también una víctima, una cifra, un receptáculo político; pero también, bajo los escombros de este montaje fundacional se halla escondido un hombre, un individuo que existe”.

Construyendo una intimidad. El lenguaje furtivo de una mujer

La filmación comienza en un parque. Una voz suprimida en subtítulos nos dice que nos encontramos en Taipéi, en el mismo parque donde siete años atrás el director Tsai Ming-Liang rodaba la última escena de su cinta *Vive l'amour*. La cámara dirige la mirada a cada lugar que la narradora omnisciente cree trascendental en el desarrollo de la película taiwanesa. La voz silenciosa comienza a describirnos las sensaciones que el lugar le provoca con fina meticulosidad. Trata de situarnos en la imagen, suprimirnos, al igual que ella, en un extraño sopor. Quiere que toquemos con nuestras miradas la memoria que las palabras no alcanzan a compartirnos. La cámara ambulante desea que entremos a lo profundo de sus

entrañas, que sentimos en nuestro cuerpo el rocío de la lluvia en el Pacífico Sur, el calor, la humedad del aire; nos invita a respirar la tierra mojada, a escuchar los sonidos que brotan de transeúntes incidentales y de animales perdidos. Congela momentos de manera fotográfica para que miremos nuevamente esa afección calcinada por el tiempo. A instantes, no dice nada y nos deja su mirada aletargada para abrazar un recuerdo intemporal.



Fig. 7. DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER. *Parc Central*. Video monocanal, color, sonido.
Duración variable. 2000.

La secuencia anterior forma parte de *Parc Central* (Parque Central. Fig. 7), una serie de breves grabaciones realizadas por la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, en diferentes locaciones alrededor del mundo, durante un periodo de varios años. Con la misma disposición que un turista, se dirige a lugares concurridos y empieza a describir las impresiones que en ella despiertan a base de subtítulos que sustituyan su voz. La nitidez de la imagen presentada no posee una alta fidelidad, trucaje que acentúa el carácter amateur de la pieza. Para el proceso de captura, Gonzalez-Foerster utiliza cámaras Super 8 y otras digitales de menores dimensiones.

La artista estrasburguesa conoce bien las potencialidades del video y las pone en tensión en *Parc Central*. Por una parte, al desentrañar su vivencia, introduce al

público en su mundo onírico, del cual lo hace un personaje más. Por otro lado, su anécdota se reescribe, se hace ficción pero se conserva latente.

La cámara de video es una prótesis que potencia nuestra percepción: lleva implícita la mirada reminiscente de quien la opera, conserva rincones inhabitados que ni a creador ni espectador corresponden y que sólo pueden percibirse en su breve recepción. Con esta serie de grabaciones, Gonzalez-Foerster muestra cómo este artefacto es el órgano que puede extender el yo a distancias que sobrepasan las barreras físicas y psíquicas, dándole mayor fortaleza:

Nos hemos acostumbrado a pensar en la cámara como un dispositivo de control e incluso agresivo: un mecanismo para ‘disparar’ y ‘capturar’ el mundo. Sin embargo, la mayoría de las cámaras requieren un operador, y por lo general es una mano humana la que coge el aparato, apunta en una dirección determinada, hace los ajustes técnicos necesarios y pulsa el botón para iniciar la grabación. Con frecuencia, extendemos o transferimos este poder a nuestra mirada.¹¹

Grabar con una cámara de video portátil es un acto de aprehensión, donde la representación se confunde con aquello que representa. Operador y objetivo están absortos en una alucinación que a ninguno pertenece, la imagen los abstrae en un extraño ritual chamánico, de profunda sugestión que los lleva a experimentar un nuevo conocimiento.

La imagen video, ese espacio que abarca desde la recolección de experiencias a través de imágenes mecánicas y sucesivas, al momento de su exposición, tiene la habilidad de enunciar lo que pasa desapercibido o lo que no puede decirse. Lo que sólo debe mirarse. Para el análisis de la obra videográfica de Valérie Mréjen, lo cual atañe a la presente investigación, es necesario entender que dicho soporte

¹¹ We have grown used to thinking of the camera as a controlling and even aggressive device: as a mechanism for ‘shooting’ and ‘capturing’ the world. And since most cameras require an operator, and it is usually a human hand that picks up the apparatus, points it in a particular direction, make certain technical adjustments, and click the camera button, we often extend or transfer this power to our look. SILVERMAN, Kaja. “Je vous”. [En línea]. Oxford, 2007: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8365.2007.00555.x/full>. Traducción mía.

no sólo narra y delinea, no es pasivo sino que su discurso abre una nueva perspectiva¹².

El trabajo artístico multidisciplinario de Valérie Mréjen es una constante búsqueda de afirmación de su propia individualidad. Es su vida privada el tema predilecto, no simplemente para manifestar los complejos de una mujer introvertida y frágil, sino con la necesidad de embarcarse en la aventura por descubrir el secreto no revelado que un narcótico tan efectivo como la imagen video puede proveerle.

Sus videos son relatos audiovisuales, crónicas de una intimidad por descubrir. Sin embargo, a diferencia de Akerman o de Rosler, Mréjen no se coloca frente al ojo inquisidor de la cámara; ella prefiere disfrazarse del *otro*, el observado, y mirarse mejor a la distancia, como un doble reflejo distorsionado por la lente y por sus propios ojos. Con una estrategia similar a la de *Reverse television*, la videasta parisina transita entre el espacio del espectador y del protagonista, de los cuales también se excluye. Al desnudar su intimidad, trata de buscar las rutas del yo en aquello que la percepción no alcanza a divisar y que necesita abrirse a partir de la *mirada ajena*.

Sin embargo, al igual que el onirismo subterráneo de Gonzalez-Foerster y el mórbido retrato etnológico de Billingham, la *mirada ajena* funciona como una extensión de la intimidad, lo cual genera que el receptor se convierta en cómplice del yo, amoldándolo a sus circunstancias y a su contexto. Situación que el video digital, utilizado generalmente por Mréjen, tiene la posibilidad de expandir, aunado al fenómeno informático en boga ya desde principios de la década de los noventa.

¹² BOUQUET, Stéphane. "Valérie Mréjen: L'Occupation des sols". [En línea]. París, 2008 : <http://www.pointligneplan.com/loccupation-des-sols>

I. El rostro femenino: reflejo, proyección y bosquejo

Doctora – El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento. Vigilante, al mismo tiempo, el abismo que eres para los otros y para ti misma, el sentimiento de vértigo y el deseo constante de al menos, estar expuesta, de ser analizada, diseccionada, incluso aniquilada. Cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! Eso es terrible. Tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Por lo menos así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Piensas. Pero, ¿ves? La realidad es atravesada, tu escondite no es hermético. La vida se cuele por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si tú eres verdadera o falsa. La pregunta sólo importa en el teatro. Y casi ni siquiera allí.

Ingmar Bergman, *Persona*.

Una mujer de mirada aletargada, en primer plano, permanece inmóvil y en silencio. La secuencia transcurre frente a una ventana que no puede verse en su totalidad. El rostro pálido del personaje es bañado por la iluminación frontal de una lámpara de luz tenue, reflejada en el cristal. Detrás de la ventana, una enredadera atravesada por un resplandor intenso proveniente del exterior, ocupa casi la mitad del encuadre. Al fondo de la escenografía, los restos visuales de lo que parece una escalera, emergen desde un negro profundo.



Fig. 8. VALÉRIE MRÉJEN. *Ils respirent*. Video monocal, color, sonido. 7'. 2008.

De los nueve fragmentos que componen el video *Ils respirent* (Respiran. Fig. 8), ésta es la escena de más corta duración y en la que un personaje carece de diálogo. Sólo en brevísimos instantes ella parpadea, tambalea un poco los ojos, los músculos de su cuello se tensan cuando traga saliva o su tórax se relaja a cada exhalación de aire.

Al realizar esta pieza, la artista francesa Valérie Mréjen (París, 1969) tenía ya un recorrido amplio en la producción videográfica, desde sus años de estudiante en la Escuela de Artes de Cergy-Pontoise, a mediados de la década de los noventa. Este soporte le ha dado la posibilidad de hilvanar dentro de su proceso artístico múltiples lenguajes, como el audiovisual, el plástico y el literario, para así abrir nuevas rutas discursivas. En *Ils respirent*, al montar en una voz en *off* el monólogo interior de sus personajes casi inmóviles, la videasta deja que el espectador se inmiscuya íntimamente con ellos, no sólo en la aprehensión visual de sus rostros labrados en el silencio nocturno, sino también al penetrar en sus pensamientos. Salvo la mujer sin diálogo, quien guarda celosamente su distancia y sólo permanece presta a la mirada.

Si bien hay sólo un personaje que mira directo al espectador y otro más que aparece en dos secuencias, es la mujer sin diálogo quien realmente rompe con la linealidad del video. En ella, no hay pensamiento ni expresión que impida contemplar en su totalidad la acción misma de la respiración a la que alude el título de la pieza. Es una imagen hermética, en la que cada elemento hallado dentro de la atmósfera nocturna que envuelve el rostro del personaje, lejos de acentuar un carácter determinado, está fusionado en un mismo espectro lumínico con él.

Un rostro sin dueño, ausente, desconocido, escindido de toda experiencia. Imagen panorámica. Al permitir que este distanciamiento sea evocado por un rostro femenino, ¿posibilita Valérie Mréjen que este retrato videográfico camufle con mayor pulcritud las hendiduras de cualquier subjetividad, y así volverlo “tierra de nadie”, un rincón inhabitado a donde ni artista ni espectador, ni mucho menos la actriz, pertenecen? ¿Un nuevo horizonte por explorar?

Para Gilles Deleuze,

el rostro constituye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse, constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.¹³

Entonces, en el mutismo extenuante que se calcina sobre la proyección efímera de la mujer sin diálogo en *Ils respirent*, la videasta parisina abre un ángulo de reflexión capaz de ofrecer una nueva experiencia. Pero, ¿cómo puede un rostro femenino, en tanto lienzo de bosquejo, inhibir o al menos reducir la exposición de esta “subjetividad” que menciona Deleuze, para concebir un terreno más neutral que si se tratase de una imagen masculina?

En su ensayo de 2012, *Reflejos en el ojo de un hombre*, la escritora canadiense Nancy Huston establece que la imagen femenina puede trazar con mayor fidelidad un espacio colectivo, pues la “mujer” no sólo está enunciada desde el discurso de la opresión cultural, sino que además la experiencia de la femineidad se desarrolla con más énfasis en el fenómeno visual, dispositivo articulado desde la mirada masculina. Para esto, Huston cuestiona la estadía del espejo lacaniano y agrega que el “sentimiento de sí” va más allá de lo suscitado en la confrontación del sujeto ante su reflejo en un espejo. El autorreconocimiento femenino, mejor entendido en la expresión anglosajona *self-consciousness*, tomar conciencia de sí a través de ojos ajenos, se sitúa en una mirada más primitiva, la que el macho ha desarrollado desde los primeros homínidos para reproducirse; la misma que emplaza a las hembras como los cuerpos de ese deseo¹⁴:

¹³ DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Pre-Textos. Valencia, 2010: P. 174.

¹⁴ Si el vínculo mirada-deseo en el hombre es proverbial, lo es porque se remonta a la noche de los tiempos y se basa en un sustrato biológico, ligado a la supervivencia de nuestra especie. Sin embargo, en los discursos intelectuales contemporáneos es ferozmente negado, reprimido, olvidado... porque implica la existencia de una fuerte relación entre seducción y reproducción: idea-anatema, impulsada por el espíritu de los Occidentales desde hace medio siglo. (Si le lien regard-désir chez l’homme est proverbial, c’est qu’il remonte à la nuit des temps et repose sur un substrat biologique, lié à la survie de notre espèce. Mais dans les discours intellectuels

La estadia del espejo [lacaniana] ya es una forma de desdoblamiento. Se produce [en un principio] de forma simétrica para ambos sexos. Pero en torno a la edad de seis o siete años, las niñas se diferencian de los niños. Su desdoblamiento es más profundo y permanente. Asimétricamente, ellos son “los que miran” y ellas “las observadas”. A menudo, a partir de ese momento, la chica sostendrá una angustiosa relación con el espejo, por no decir neurótica. No contenta de ver en qué se ha convertido, criticará su apariencia, puesto que no es a través de sus ojos que se mira, sino a través de los ojos interiorizados del otro, de muchos otros¹⁵.

En la mujer, la imagen es estigma, el campo de batalla en el que tiene lugar una cruenta batalla entre sensaciones que no puede reconocer del todo. Lo que mira en el espejo no es a ella misma, sino un cuerpo ensamblado por estereotipos anatómicos perfectibles, músculos que se entretejen al ritmo obsesivo de una mirada masculina, un cadáver envuelto en piel aún tibia y húmeda que pareciese más una ficción que le fuera relatada por alguien más. En consecuencia, sobre las brasas de este cuerpo/imagen devorado por ojos inquisitivos, yace implícita esta narrativa de lo impropio, o mejor dicho de lo apropiable.

En el caso particular de *Ils respirent*, la intención de diseñar un “punto muerto” en el que la mirada del espectador es desestabilizada y le es exigida además una persuasión más sutil, tiene mayor impacto cuando Mréjen utiliza como emisor el rostro de esta mujer de edad avanzada. Los treinta segundos de duración en los que esta figura aparece en escena divide en dos partes el video: antes de ella, cinco mujeres cavilan en torno a eventos de tinte muy personal; después, dos hombres reflexionan sobre problemáticas existenciales menos íntimas. Mientras

contemporains, il est farouchement nié, refoulé, oublié... parce qu'il implique l'existence d'un lien puissant entre la séduction et la reproduction : idée-anathème, chassée de l'esprit des Occidentaux depuis un demi-siècle). En, HUSTON, Nancy. *Reflets dans un œil d'homme*. Actes Sud/Leméac Editeurs. Arles, 2012: P. 10. Traducción mía.

¹⁵ Le stade du miroir est déjà une forme de dédoublement. Il advient de façon symétrique pour les deux sexes. Mais vers l'âge de six ou sept ans, les petites filles se scindent différemment des petits garçons. Leur dédoublement est plus profond et plus permanent. De façon non symétrique, ceux-ci deviennent « regardeurs », et celles-là, « regardées ». Souvent, a partir de là, la fille entretiendra avec son miroir un rapport angoissant pour ne pas dire névrotique. Non contente de voir à quoi elle ressemble, elle critiquera son apparence, car ce n'est plus a travers ses propres yeux qu'elle la voit mais a travers les yeux intériorisés de l'autre, de beaucoup d'autres. *Ibidem*: P. 40. Traducción mía, los corchetes en la versión en español son míos.

en ellas es más evidente el ensimismamiento, ellos pareciesen dirigirse a un interlocutor.

En este video, Valérie Mréjen da a lo femenino una función en la que predomina el conflicto emocional interior. Las mujeres piensan en alguien y su relación con él: ¿qué pensará de mí?, ¿qué haré yo frente a él?, ¿cuál será mi reacción?, ¿no me importa su opinión? Ellas están en tensión permanente con otro personaje que el espectador no conoce salvo por la rememoración de sus pensamientos. Entonces, ¿quién es el protagonista realmente en los retratos femeninos de este video?, ¿ellas, las observadas, o el espectro incorpóreo de su relato?

En un texto póstumo, tomado de apuntes y diarios personales, la escritora quebequense Nelly Arcan reflexiona brutalmente acerca de cómo el poder de la imagen instituye la representación femenina en las sociedades occidentales, fuerza que la historia del arte ha preponderado desde hace siglos y que en nuestros días es más común advertir, gracias, entre otras circunstancias, al fenómeno informático:

Una vez grande, los espejos me confrontaron y frente a ellos me detenía durante horas, desollándome hasta parecer una charcutería tan vacía que perdía su nombre. A fuerza de mirarse, finalmente vemos nuestro interior y sería perfecto que todo mundo pudiera verlo, nuestra intimidad, nuestro yo profundo, nuestra naturaleza verdadera, dejaríamos tal vez de hablar de nuestra alma, de nuestro corazón y nuestro espíritu, se hablaría sobretodo de peso y de masa, de textura y de color, se hablaría de la tierra, terminaríamos con nuestras afinidades con el cielo y con nuestras capacidades de volar, dejaríamos quizás de creernos inmortales¹⁶.

¹⁶ C'est une fois devenue grande que les miroirs me sont arrivés en pleine face et que devant eux je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom. À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit, on parlerait plutôt de poids et de masse, de texture et de couleur, on parlerait de la terre, on en finirait avec nos affinités avec le ciel et nos aptitudes à s'envoler, on cesserait peut-être de se croire immortels. En, ARCAN, Nelly. *Burqa de chair*. Editions du Seuil. Paris, 2011 : P. 72. Traducción mía.

A pesar de despertar extrañeza, la imagen en la que se contempla la mujer está fuertemente arraigada a su identidad, sepultada bajo los escombros de un cuerpo doliente y distante. Para Nelly Arcan, esta operación constituye su verdadera esencia, su modo de emplazamiento en el mundo, su condena. En las mujeres de *Ils respirent*, es su confrontación con el otro lo que está disponible a la mirada del espectador, enmascarada con su rostro, no ellas.

En su largometraje de 1979, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Fig. 2), la cineasta belga Chantal Akerman a través de tomas largas y monótonas, introduce al espectador en la enajenación rutinaria de un ama de casa.



Fig. 9. CHANTAL AKERMAN. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Película. 201'. 1975.

Cuerpo amanerado; sangre que deambula incesantemente por las laberínticas prisiones de unas manos que pelan papas o sujetan una taza de porcelana; emociones disueltas en la indiferencia del silencio de una habitación impecable; retinas que a cada bofetada de luz se contraen: en *Jeanne Dielman* (Delphine Seyrig) no hay individualidad, sólo la acción condicionada que le dicta su rol social.

Mantiene el mismo semblante al preparar la comida y al prostituirse. Cada diálogo puesto en sus labios pareciera una voz impersonal, cada objeto o personaje incidental que la acompaña una cartografía que relata los íntimos detalles de su historia, tal y como irónicamente lo sugiere el título del film. Akerman logra ensamblar esta estrategia al mantener la lente de la cámara a cierta distancia de su protagonista, comúnmente a partir de planos generales, dejando al decorado de la escenografía intervenir en cada toma.

En esta alienación confeccionada bajo un carácter documental, la cineasta bruselense crítica los estereotipos femeninos enraizados en la cultura occidental y a su vez, al despojar a *Jeanne* de cualquier tipo de inmanencia erótica o sexual y sumergirla en la apatía, los deconstruye para exponerlos posteriormente como órganos embalsamados.

Entonces, ¿puede la sola presencia femenina, bajo la elocuencia de la subordinación, personificar con más ahínco el vacío? En un principio, esta enunciación cultural es indisoluble de su imagen, no la puede arrancar totalmente. Pero, como en el caso de *Jeanne Dielman*, se puede dialogar a través de dicho discurso y quebrantar sus condicionamientos. Sin embargo, la mujer sin diálogo de *Ils respirent* va más allá; desarticula esta estructura. No hay personajes cimentados en su silencio. Solamente está ella. Por única vez, el espectador no tiene el control sobre lo que mira y es afrontado. La lente de la cámara está peligrosamente cerca de su objetivo. Mréjen cava, con este personaje, un hueco que la percepción del público habrá de complementar. Está cara a cara con él, dentro del mismo sopor.

Exiliado de su carga ideológica por un instante, el rostro inerte de esta mujer deviene neutro. No despierta empatía sino suscita reflexión. Tal y como Nelly Arcan y *Jeanne Dielman* naturalizan el sometimiento a su rol y a su imagen al grado de volverlo obsoleto, carente de significado, y así transgredirlo, Valérie Mréjen hace de este fragmento de medio minuto un retrato despoblado, receptáculo del afecto:

Así es la imagen-afección: su límite es el afecto simple del miedo, y el borramiento de los rostros en la nada. Pero su sustancia es el afecto compuesto del deseo y del asombro, que le da vida, y el desvío de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo.¹⁷

Si, para Deleuze, el rostro cinematográfico, la *imagen-afección*, tiene la facultad de evocar una nueva paleta de sensaciones y consigo múltiples posibilidades de autorreconocimiento, el vaciamiento sobre el que esta operación surte efecto se potencializa en el rostro femenino, el cual en su obsolescencia se convierte en un muro firme y frío, sin grietas ni imperfecciones, presto al esbozo del fresquista.

La acción del *borramiento* sucede de modo distinto en el rostro masculino y en el femenino. Mientras que en el primero se debe realizar un proceso minucioso de depuración y desmantelamiento sobre la superficie de cualquier rastro de subjetividad, en el segundo basta con impedir que el haz de luz de un cuerpo devenido proyección, importune la ejecución de esta nueva imagen.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Trad. de Irene Agoff). Paidós-Ibérica. Barcelona, 2003: P.150.

II. De Jocelyne a Valérie Mréjen. Una metamorfosis autobiográfica¹⁸

El placer gesticula, como la tristeza gesticula, no es más que apariencia. Las máscaras sirven para actuar frente a la multitud. El gesto es un punto donde convergen la piel del rostro y las expresiones del teatro. Para permanecer real, es necesario mantenerse lo más posible en la impasibilidad, si hay una cosa de la que debemos desconfiar es a la mímica de nuestro propio rostro.

Nelly Arcan

Una muchacha esboza una sonrisa, primero tímida y cinco segundos después seductora. La voz de un segundo personaje (masculino) rompe el breve silencio con una orden: “dime una de tus características”. Mientras el hombre cuestiona a la joven de dieciséis años, le hace fotografías. Ambos están al interior de una habitación, en la misma cama. Las paredes son grises y hacen juego con el vestuario de los actores. Hay poca iluminación. La acción concluye cuando el hombre le pregunta a la mujer ¿cómo desearía morir? “Llena de felicidad”, ella responde. En los últimos segundos de la escena, la cámara está fija en el rostro de la actriz, en una especie de sugestión placentera. El hombre toma una última fotografía. Inmediatamente después, ella se deja caer sobre el colchón de la cama.



Fig. 10. VALÉRIE MRÉJEN Y BERTRAND SCHEFER. *En ville*. Película. 75'. 2011.

¹⁸ La primera versión de este apartado fue publicada en francés por el sitio L'Observatoire de l'imaginaire contemporain de la Universidad de Quebec en Montreal en 2013. Véase: MEJÍA, Miguel Arturo. “De Jocelyne à Valérie Mréjen. Une métamorphose autobiographique”. [En línea]. Montreal, 2013 : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/de-jocelyne-a-valerie-mrejen-une-metamorphose-autobiographique>

Esta escena forma parte del primer largometraje de Valérie Mréjen, *En ville* (Fig. 10), de 2011, realizado en colaboración con su colega Bertrand Schefer, en la que puede evidenciarse gran parte de su poética artística: un gusto especial por realizar retratos audiovisuales y por explorar la palabra como argamasa en la construcción social. Todo para crear un juego que desentrañe lo íntimo a partir del recuento de la vivencia.

La actividad de la creadora parisina aborda principalmente las complejidades de las relaciones humanas. Su obra ilustra de manera anecdótica y sin alegorías el espectáculo de lo cotidiano. Igualmente posee un contenido altamente crítico para una sociedad sumisa y *posmediática* a través de una simpleza estilística.

En sus personajes, generalmente apáticos y dependientes, Mréjen plasma su personalidad introvertida. En algunas entrevistas, la artista ha dejado claro que los rostros delineados por la proyección de sus imágenes video, son un rastro de sí misma: miradas y palabras en las que se camufla y se transforma en algo distinto. Su obra es una preocupación por explorarse a través de los otros: un autorretrato hilvanado desde múltiples perspectivas¹⁹.

A partir de esta argumentación, es necesario establecer que para acercarse a la labor videográfica de Valérie Mréjen es fundamental entender el papel que desempeña el retrato como ejercicio de [auto]contemplación.

Si bien, el primer momento de la imagen es trascender la naturaleza finita del hombre, ser a la vez afirmación y testimonio; en un segundo momento, edifica imaginarios que buscan redefinir lo humano a través de lo mirado. En este sentido, lo que busca el retrato es aportar un nuevo conocimiento. Para el filósofo francés Jean-Luc Nancy, “el objeto del retrato es, en sentido estricto, el sujeto absoluto:

¹⁹ Véase: BICKERT, Claire. “Au revoir, merci. Bonne journée: Entretien avec Valérie Mréjen”. [En línea]. Paris, 2010: <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=886>

sustraído de todo lo que no es, despojado de toda exterioridad”²⁰. Sin embargo, ¿es esto posible? Y de ser así, ¿cómo?

Iris (Lola Créton), la protagonista, es aprisionada por la mirada de su coparticipante, *Jean* (Stanislas Merhar), quien busca poseerla a través de una doble inquisición: a través de la lente de su cámara y sus cuestionamientos verbales. Al final, ella es quien exhibe su intimidad, quien expone la vulnerabilidad propia de su adolescencia. La que después de ser reducida a su imagen fotográfica y a la fugacidad de sus palabras, se desvanece sobre las sábanas, “llena de felicidad”. Entonces, bajo esta premisa, ¿existe un *sujeto absoluto* en la figura de la joven mujer aprehendida en la mirada de *Jean*, o responde como un mero reflejo? ¿En los ojos del protagonista, se nutre o se libera la presencia de *Iris*?

La adolescente de *En ville* comienza por corresponder al reflejo de la mirada ajena de su colega, en ella permanece e incluso anida. Sin embargo, después se libera del capullo de las retinas de *Jean* transformada en algo distinto. A partir de esto, puedo establecer que el *sujeto absoluto* de Nancy es un rediseño de la identidad con referencia a la conciencia (el espacio libre de toda exterioridad), es decir un *yo* hilvanado a partir de la interacción del sujeto con el otro y con su mundo: el *yo* no como un territorio individual, sino individualizable. “En la invención del retrato, el sujeto no se complació en una imagen, sino que atestiguó una presencia (la “suya”): se inventó a sí mismo”²¹.

En su ensayo de 1985, “Sobre un autorretrato de Rembrandt”, el filósofo francés Paul Ricoeur propone que el pintor barroco del siglo XVII, nacido en la actual Holanda, fue quizás el primer artista en percatarse de los alcances argumentativos del autorretrato; no como una apología, sino como una introspección a las profundidades de su personalidad. A este respecto, Ricoeur dice: “Narciso ama

²⁰ L'objet du portrait est au sens strict le sujet absolu: détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité. NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Galilée. Paris, 2001: P. 12. Traducción mía.

²¹ Dans l'invention du portrait, le sujet ne s'est pas donné le plaisir d'une image, mais il s'y est assuré la certitude d'une présence (la « sienne »): il s'y est inventé lui-même. *Ibidem*: P. 31. Traducción mía.

eróticamente su imagen en las aguas. Al abrazarla, la rompe. Rembrandt, por el contrario, mantiene la distancia y prefiere, sin odio ni complacencia aparentes, examinarse”.²² Partiendo de esta noción, puedo decir que en su autorretrato, Rembrandt se [re]presenta como un personaje ficticio dentro de una vivencia pasada.



Fig. 11. REMBRANDT. *Autorretrato*.

Óleo sobre tabla.

1660.

1.11 x .85 m.

En la pintura (Fig. 11) se puede ver al artista pintando, pero ¿a quién?, ¿a nosotros que le miramos insidiosos, o a él mismo a través de la mirada pospuesta de su público en el Louvre o en la Internet? Similar a la acción del retrato en *Iris*, en la pintura de Rembrandt lo que vemos es la recolección de un yo que al

²² RICOEUR, Paul. "Sobre un autorretrato de Rembrandt" (Trad. de Gabriel Aranzueque). [En línea]. Madrid, 1997: https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/293/22217_Sobre%20un%20autorretrato%20de%20Rembrandt.pdf?sequence=1

convidarse se convierte en un flujo colectivo (*mirar, ser-mirado, mirarse*). Lo escrito por cada línea de expresión facial o cada mueca, revela la vivencia del ahora *personaje*.

La reflexión de *sí mismo*, a la que Ricoeur hacía referencia en su análisis del autorretrato de 1660, no es una simple expiación o un mero ejercicio catártico, alude al reconocimiento, mismo que se da a partir del tránsito constante desde la exposición a la intromisión y viceversa, permitiendo así retroalimentar la concepción de la propia individualidad.

Bajo esta enunciación, Valérie Mréjen parte de la idea del retrato como una nueva forma de aprendizaje del *yo* para desnudar su intimidad. En su video de 1998, *Jocelyne*²³ (Fig. 12), relata una vivencia que ella misma experimentó en carne propia, aunque puesta en los labios de una actriz.



Fig. 12. VALÉRIE MRÉJEN. *Jocelyne*. Video monocanal, color, sonido. 2' 10. 1998.

En la obra, con poco más de dos minutos de duración, una joven mujer narra lo sucedido en una cita amorosa que terminó con una relación sexual desagradable, en la cama de su apartamento.

²³ El video está disponible en el sitio web de la artista: www.valeriemrejen.com

El video está realizado siguiendo los parámetros del cine narrativo convencional: una actriz con un guión previo. La atmósfera de la composición es fría, sugerida por los tonos azules de la pared al fondo y la vestimenta de la mujer. La piel blanca de su rostro se confunde con la luz argentina que inunda la habitación. Su cabello negro enmarañado y la ausencia de maquillaje acentúan el carácter cotidiano y neutro de la imagen. La muchacha está sentada frente a la cámara, en primer plano, permitiendo al espectador mirar detenidamente las gesticulaciones de su semblante como si se tratara de un interrogatorio judicial. Su mirada luce tímida, un tanto esquiva en los movimientos de sus ojos pardos que deambulan sin cesar. Se advierte realmente que el personaje está vivo sólo por el sonido de sus palabras y por la tensión de sus músculos alrededor de su boca cada vez que habla. La lente permanece fija. No hay cortes ni efectos de ningún tipo. El soliloquio de la joven ocurre en una sola toma. La acción transcurre dentro de un apartamento, pues puede oírse también el ruido externo de automóviles en marcha.

De no ser porque la misma Valérie Mréjen explica posteriormente en una entrevista que el relato del personaje de *Jocelyne* es un recuerdo personal, el espectador nunca supondría que dicho evento tuviera que ver (ni de qué manera) con la artista²⁴.

Para completar esta visión, la artista francesa cita que esta estrategia de hablar de sí misma a través de un intermediario, en este caso de la actriz, es para poder reconocerse mejor como un tercero, redimirse de aquella rememoración y, al hacerla presente en la voz de su interlocutora, compartirla con el espectador. Así, vuelve su historia anacrónica e igualmente la convierte en una experiencia colectiva:

²⁴ Véase: MRÉJEN, Valérie. *Ping Pong*. Allia. París, 2008: P. 43.

Me doy cuenta de que me apropio comúnmente de las palabras de otros. Para elaborar un pensamiento o un lenguaje, necesito hacer un collage de expresiones, de frases, etc. Suelo recoger asiduamente lo que sucede a mi alrededor.²⁵

Después de todo, la sosa sinfonía resonada por la garganta de Jocelyne (el título del video se tomó del nombre de pila de la actriz) balbucea el lenguaje de un yo. Pero, ¿de quién?, ¿de Valérie Mréjen, de la intérprete o de alguien más? Intencionalmente, la artista deja la pregunta sin respuesta y a su vez abre otra que nos introduce más en la problemática: ¿por qué esa mujer nos cuenta precisamente un acto sexual?

La primera interrogante que me surgió cuando terminé de mirar el video fue ¿qué importancia tiene para mí, como receptor, el saber que la joven no la había pasado bien con su pareja, y que sobretodo no había hecho nada para impedir el contacto sexual? No sé exactamente si trata de victimizarse o intercambiar el papel con el agresor y revelar a quien la escuche la falta de pasión y torpeza de su compañero para humillarlo. No obstante, ¿se banaliza el suceso en la apatía e indiferencia de su narración, o a qué tipo de argumentación alude esta estrategia?

Al componerse de dos momentos esenciales, grabar y proyectar, la imagen video es por antonomasia una acción de exhibición, y en el corpus de su poética la intención intrínseca es *ser-mirada*; carece de referente tangible y enfatiza la experiencia visual. Por lo tanto, *Jocelyne* no puede albergar el mismo espacio de comunión del yo que el autorretrato de Rembrandt, aunque ambos trabajos hubiesen sido manufacturados bajo el mismo tenor. El óleo del pintor holandés podría permanecer oculto y conservar la misma esencialidad, porque para su autor al ser concluido se transforma en un cadáver, en la crisálida rota después de la eclosión. En cambio, Mréjen no puede siquiera pensar en conservar su producto en su ordenador o en la *memory stick* de su videocámara, inclusive después del proceso de edición, pues ahí no significa nada (hacer esto sería como conservar

²⁵ Je me rends compte que je m'approprie souvent les mots des autres. Pour élaborer une pensée ou un langage, j'ai besoin de faire un collage d'expressions, des phrases, etc. J'emprunte beaucoup à ce que j'entends autour de moi. *Ibidem* : P.45. Traducción mía.

los pigmentos en polvo y la madera sin imprimir). Es imperativo remasterizarlo bajo el haz de la retina del espectador. Lo resguardado bajo las emisiones fosfóricas de un monitor o de los circuitos lógicos de un CPU, no es una morgue, sino un sofisticado aparato criogénico.

Al exponer a *Jocelyne*, la artista genera un nuevo conocimiento para sí misma a partir de un reciclaje mnemónico. Al asumir el lugar del espectador en su video, Valérie Mréjen se objetiva y produce una doble que la sustituye y redime su fragilidad: es su personaje la sometida sexualmente, el objeto mirado, la mujer tímida que al hablar busca reivindicación. *Jocelyne* es el avatar, cuya existencia sólo puede ser percibida en su efímera proyección. En ella se retrata, no en las posibilidades o en el embeleso erótico de su cuerpo doliente, aún impregnado con el sudor y la saliva de su compañero (siempre anónimo), sino en un ejercicio de autocontemplación.

Si, como aludía Ricoeur, el Narciso se ama (o más bien se reconoce) en su imagen, misma que lo trasciende porque lo afirma existencialmente, la imagen video también funciona bajo este principio: en su virtualización, el cuerpo se escinde de las impertinencias de la carne. En relación a esto, Rosalind Krauss propone:

El recinto narcisista inherente en el medio del video deviene, para él, parte de una estrategia psicologista por medio de la que es capaz de examinar las condiciones generales del pictorialismo en relación con sus espectadores. Es decir, se puede considerar, de manera crítica, al narcisismo como una forma de escape del mundo y de sus condiciones y, al mismo tiempo, como la reafirmación de la facticidad del objeto en oposición a la unidad narcisista proyectada.²⁶

²⁶ The narcissistic enclosure inherent in the video-medium becomes for him part of a psychologistic strategy by which he is able to examine the general conditions of pictorialism in relation to its viewers. It can, that is, critically account for narcissism as a form of bracketing-out the world and its conditions, at the same time as it can reassert the facticity of the object against the grain of the narcissistic drive towards projection. KRAUSS, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism". [En línea]. Nueva York, 1976: <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>. Traducción mía.

¿Entonces, *Jocelyne* es en realidad un fragmento de deseo regurgitado por la artista? Puedo decir que no del todo, acaso será la primera parte. Más bien, personifica un territorio donde la artista no quiere estar, donde no deje impronta pero que al final no se exima del todo.

La acción del autorretrato en *Jocelyne* ocurre a partir del desdoblamiento de la identidad de Valérie Mréjen. Ahora, ella puede mirarse como a un extraño, como alguien ajeno a sus sensaciones (como el hombre de su relato); puede ir más allá de simplemente desnudarse, es posible diseccionarse.

En una entrevista realizada con motivo de su retrospectiva en el Jeu de Paume de París, en 2008, titulada *Valérie Mréjen: Place de la Concorde*, la artista responde al encuestador acerca del porqué utilizar la voz ajena como vehículo y no la suya propia. Según ella, la razón radica en que es necesario realizar desvíos inesperados en el proceso:

Creo que en los videos, hay una dimensión anecdótica que impide hasta cierto punto acercarse a los otros. He recogido sus recuerdos, historias muy factibles, teniendo cuidado de no llegar a sus sentimientos y sus emociones. Por el contrario, quería mostrar un estado un tanto aturdido, distante. Mientras que en el guión, se deja un punto de observación para acompañar más a los personajes.²⁷

Otra parte fundamental que debe señalarse es que en su labor videográfica, los personajes no son interpretados por actores profesionales. Valérie Mréjen tiene un especial gusto por mezclar a amateurs, amigos cercanos y por supuesto profesionales. En el caso particular de *Jocelyne*, la actriz es una principiante que recibió como instrucciones precisas de la artista desenvolverse expresando el mínimo de gestos posibles, “sin pensar en nada”²⁸. Otra de las reglas del juego

²⁷ Je crois que dans les vidéos, il y a une dimension anecdotique qui empêche jusqu'à un certain point de s'approcher des autres. J'ai recueilli leurs souvenirs, des récits très factuels, en prenant justement bien soin de ne pas aller jusqu'à leurs sentiments, leurs émotions. Je voulais montrer le contraire, un état un peu hébété, distant. Alors qu'avec le scénario, on quitte le poste d'observation pour accompagner davantage les personnages. MRÉJEN, Valérie. *Ping Pong*. Allia. Paris, 2008: P. 49. Traducción mía.

²⁸ Je disais aux amis qui posaient “ne pense à rien”. (Decía a los amigos que posaban “no piensen en nada”). *Ibidem*: P. 49. Traducción mía.

en la filmación es que el intérprete tiene la libertad de improvisar, es decir, de añadir o eliminar alguna línea del guión original.

Valérie Mréjen se coloca detrás de la cámara con la intención quirúrgica de arrebatarse el encanto impregnado en cada poro, arruga o mancha del rostro de sus protagonistas. Intenta poseer, en un juego de taxidermia, el objeto mirado. En algún punto, ¿alimenta la vulnerabilidad de *Jocelyne* una mirada lasciva?

En 2002, la videasta realiza dos piezas intituladas *Portraits filmés* (Fig. 13) y *Chamonix* (Fig. 14), en los cuales filma a una serie de individuos, hombres y mujeres, relatando un recuerdo. En ambos trabajos, ella escribe parte de los guiones, otros los realizan conocidos suyos, otros más son improvisaciones frente a la cámara, y finalmente donde las tres etapas anteriores convergen. Pero, ¿cuál es la intención de estos sujetos al relatar una vivencia íntima? Al igual que sucedió en el video de *Jocelyne* (que curiosamente, la intérprete reaparece en *Chamonix*), ¿qué sentido tiene para mí como espectador saber eso?



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 12. VALÉRIE MRÉJEN. *Portraits filmés*. Video monocanal, color, sonido. 14'. 2002.

Fig. 13. VALÉRIE MRÉJEN. *Chamonix*. Video monocanal, color, sonido. 13'. 2002.

Es claro que todo comienza como un momento liberador: personajes desechando de las cicatrices de su nostalgia la memoria putrefacta de un pasado aferrado al

presente. “La lente de la cámara nos hará libres”. Pero, a diferencia de *Jocelyne*, en estos trabajos posteriores es más evidente el gusto por lo mirado, inclusive me atrevo a afirmar que esa es la verdadera razón por la cual los personajes retraídos no pueden huir a ninguna parte y les queda simplemente el cálido cobijo de las emisiones fotónicas para no morir de inanición.

Mréjen nos presenta en esta exposición de seres solitarios su lasitud: ellos están allí, sentados, y al ser asediados se convierten en una imagen petrificada. Los individuos frágiles dibujados por la lente de la cámara y proyectados sobre una pantalla son poseídos por el espectador en su mirada. En el caso de *Jocelyne*, cualquier inquisición presente en su exposición es una estrategia utilizada por la artista para dialogar sobre la condición femenina.

Al analizar si existe un *sujeto absoluto* en la figura de *Iris*, había propuesto que en la mirada del otro (masculino) sufre una metamorfosis que reconfigura lo que ella cree de sí misma. Sin embargo, ¿qué noción, qué identidad le queda después de haber sido mirada? Si *Jocelyne* e *Iris* parten de una experiencia con el otro masculino, ¿bajo qué rol lo hacen?

En su texto de 1973, “El placer visual y el cine narrativo”, la crítica británica Laura Mulvey nos da una pista para entender la estructura escópica de estas dos personajes, en lo siguiente:

En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan *mirabilidad*.²⁹

Si *Iris* es fetichizada en algún punto por su coprotagonista, *Jocelyne* es expuesta a los ojos del público (anónimo) como un *show*. Ambas son miradas, permanecen a la defensiva (la primera, respectivamente, dice en una de sus líneas que la característica esencial de una mujer es la resistencia; la segunda es violentada

²⁹ MULVEY, Laura. “El placer visual y el cine narrativo” (Trad. de Pablo Sigg); en CORDERO, Karen e Inda Sáenz (Compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. UIA. México, D.F., 2007: P. 86.

sexualmente). Entonces, lo que vemos en sus representaciones es un estado de obsolescencia, o más bien de momificación presta para ser estudiada.

Si para Nancy Huston, las implicaciones de la mirada masculina sobre un cuerpo femenino han sido subestimadas y son casi incontrolables, culturalmente determinantes en la construcción de los sujetos³⁰; para Mulvey, “los códigos cinemáticos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo por ello una ilusión confeccionada a la medida del deseo”³¹. A partir de esto, lo que Valérie Mréjen plasma en su alter ego *Jocelyne* es, entendiendo su posición social como base de su personalidad, su condición de mujer. Con miras en un proceso de reconocimiento.

³⁰ Si bien las mujeres miran a los hombres también y los hombres miran a los hombres y las mujeres miran a las mujeres... La mirada del hombre sobre el cuerpo de una mujer posee una especificidad, es involuntaria, innata, programada en el “disco duro” genético del macho humano para facilitar la reproducción de la especie, y por tanto difícilmente controlable. Sus repercusiones son incalculables y largamente subestimadas. (Certes, les femmes regardent les hommes aussi et les hommes regardent les hommes et les femmes regardent les femmes... Mais le regard de l’homme sur le corps de la femme a ceci de spécifique qu’il est involontaire, inné, programmé dans le “disque dur” génétique du mâle humain pour favoriser la reproduction de l’espèce, et donc difficilement contrôlable. Ses répercussions sont incalculables, et très largement sous-estimées). HUSTON, Nancy. *Reflets dans un œil d’homme*. Actes Sud/Leméac Editeurs. Arles, 2012: P. 9. Traducción mía.

³¹ MULVEY, Laura. “El placer visual y el cine narrativo” (Trad. de Pablo Sigg); en CORDERO, Karen e Inda Sáenz (Compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. UIA. México, D.F., 2007: P. 92.

III. La desnudez de la mirada. Un diálogo autobiográfico.

“El mundo del espejo, en el que penetra la valiente y sensata Alicia, evitando quedar apresada en la imagen del espejo, no es el lugar del reverso simétrico, de la anti-materia, ni la imagen invertida en el espejo del mundo del que ella procede. Es el mundo del discurso y de la asimetría, cuyas reglas arbitrarias se esfuerzan por apartar al sujeto, Alicia, de toda posibilidad de identificación naturalista. Aunque en su andadura Alicia se despoje de una cierta seguridad autosuficiente y santurróna, todavía continúa haciendo preguntas y deseando saber sensatamente, ¿quién” ha soñado todo”?”.

Teresa De Lauretis

“Pero actuamos como si nada hubiera pasado. Como si hubiera otra cosa además del vacío, como si hubiera amor. El amor, no la guerra, dicen. Y el amor, como la belleza, no es una revolución. Las mujeres, siempre, tendrán el deber de ser bellas y amar. Las mujeres, siempre y sin excepción, estarán condenadas a llevar su vida como una carga. Su guerra no es en verdad una guerra. Su violencia, su odio, no son violencia ni odio realmente. Destruir es destruirse a sí mismas”.

Nelly Arcan

“El amor nos condujo a la misma muerte”³²

En su cortometraje de 2001, *La défaite du rouge-gorge* (La derrota del cuello rojo. Fig. 15), Mréjen aborda la deleznable historia de amor entre *Lucie* (Jocelyne Desverchère) y *Bertrand* (Edouard Levé). Durante veinticuatro minutos, la artista expone la soledad experimentada por la joven que, corroída por la pasión que en ella despertó una noche de sexo, alberga sus fantasías y deseos en un hombre al que poco o nada le importan.

³² Frase hallada en el Canto V de la Divina Comedia de Dante Alighieri, pronunciada por Francesca de Rimini, noble italiana que es condenada por su amor prohibido por Paolo Malatesta, según el texto, al segundo círculo del Infierno, destinado a los pecadores de lujuria.



Fig. 15. VALÉRIE MRÉJEN. *La défaite du rouge-gorge*. Película 24'. 2001.

En gran parte de los relatos audiovisuales de Valérie Mréjen, las mujeres son víctimas de la complacencia. Están poseídas por una timidez perturbadora, de carácter taciturno. Mujeres embaucadas por leves fulgores de deseo masculino; cuerpos vedados que devienen arquitecturas sintomáticas de un placer dúctil y lúbrico. Cuando no consiguen su cometido, lo que sigue es un periodo largo de soledad y autoexilio del mundo que les rodea, escenografía acentuada por el anhelo inflamado de recuperar lo que se ha perdido.

Lucie no entiende por qué no puede incitar en *Bertrand* el mismo estremecimiento del que ella es presa ante el aplomo de su presencia. Al final, ella sabe bien que él no permanecerá a su lado, pero tampoco tiene la intención de desecharlo de su pensamiento. Cerca de su amante, ella cree encontrar la estabilidad emocional y humana. En su ausencia, ella se dedica a labrar cuidadosamente sobre la pesadez de su nostalgia una imagen moribunda que sea capaz de lacerarle el espíritu.

Para Roland Barthes, el *amor* es un argumento falaz, pretencioso y caduco en su repetición condicionada. Palabra intraducible. Sin embargo, es en expresiones

como *te amo* donde mejor se dibuja la angustia de encontrarse con el otro a riesgo de perderse en él; es una frase que no pertenece ni a quien la dice ni a quien va dirigida. Desde el punto de vista estructural del lenguaje empleado para su enunciación, *te amo* denota *mi* posesión, el otro es *lo amado*, lo aprehendido; soy yo quien intenta significarlo, aunque al mismo tiempo es el otro quien *me* significa. Ambos *estamos inmersos* en una reciprocidad imposible, un juego donde no hay sujeto ni objeto. En la operación del amor, ambos se anulan:

[...] [El] otro anulado bajo el peso del amor: de esta anulación extraigo un provecho seguro; si una herida accidental me amenaza [...], la reabsorbo en la magnificencia y la abstracción del sentimiento amoroso: me tranquilizo al desear lo que, estado ausente, no puede ya herirme. Sin embargo, al mismo tiempo, sufro al ver al otro (que amo), así disminuido, reducido, y como excluido del sentimiento que ha suscitado. Me siento culpable y me reprocho por abandonarlo. Se opera un brusco viraje: trato de desanularlo, me obligo a sufrir de nuevo³³.

Para Mréjen, el video muestra lo que la palabra calla³⁴. A diferencia de la voz anónima y fugitiva de la mujer que narra su desencanto amoroso en *L'agrume* (El agrío)³⁵, novela autobiográfica en la que está inspirado el cortometraje; en *La défaite du rouge-gorge*, el amor de *Lucie* es evocado además por sus gesticulaciones. En la imagen, el amor se sobrelleva incluso en el silencio, y es en este espacio de mutismo puramente visual donde la *anulación* a la que hace alusión Barthes adquiere mayor fuerza.

³³ BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso* (Trad. de Eduardo Molina). Siglo XXI. México, D.F., 1993: P.30

³⁴ El interés de Mréjen por el lenguaje en su trabajo es fundamental. Ella sugiere cómo los *tics* y las trampas del habla nos confinan y configuran nuestras situaciones sociales. Busca con la determinación de un entomólogo las inseguridades humanas más profundas. Su cámara saca a relucir en cada cortometraje esta desarticulación, materia oscura y silenciosa que pone que pone a nuestra disposición la carga emocional de una conversación aparentemente ordinaria. (Mréjen's interest in language is central to her work. She suggests how the tics and traps of speech confine us as they structure social situations, and pursues with an entomologist's determination the human insecurities that lie on its underside. Her camera squeezes from each short film this unarticulated, sombre matter, quietly making available to us the emotional weight of ostensibly ordinary talk). JORDAN, Shirley. "Valérie Mréjen's Confining Camera". [En línea]. Baltimore, 2011: <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v051/51.1.jordan.html>. Traducción mía.

³⁵ Véase: MRÉJEN, Valérie. *L'agrume*. Allia. París, 2001.

Frente al cortometraje de tomas fijas de larga duración, el espectador tiene la oportunidad de contemplar con mayor detalle a los personajes, principalmente a la protagonista. *La défaite du rouge-gorge* pareciera no ser más que un retrato de la mujer enamorada, de su amor a solas. Su compañero aparece sólo en esporádicas ocasiones, mayormente como evocación de *Lucie*, aunque esta última se sustrae en su pasión insatisfecha por él. Por lo tanto, ni ella ni *Bertrand* sobreviven al cataclismo de su relación infructuosa. Ambos se aniquilan en un juego de ausencias: la imagen de *Lucie* sobrevive solamente como la constante rememoración de un personaje que existe en su añoranza.

En su material videográfico, a diferencia de su obra literaria, Mréjen asume el rol de un testigo. En *L'agrume*, es ella quien narra de viva voz sus desencantos amorosos; en *La défaite du rouge-gorge*, es una actriz quien la encarna. La palabra le sirve como un arma de ocultamiento y tránsito. Para la artista, el territorio de la palabra es extenso e impersonal, mientras que en la imagen está implícita la huella del rostro, algo que quiere evitar. Más que un recurso técnico para evitar caer en lo anecdótico y lo apoteótico, es una estrategia para hacer de su intimidad un sitio de disputa en constante definición.

Desnudez fugitiva, sensaciones filtradas en huesos ajenos, deseos que abrasan la piel fotónica de una realidad desconocida: la intimidad en la obra videográfica de Mréjen es de naturaleza líquida, indica continuidad y tránsito constante; su accionar autobiográfico no puede asirse, sólo puede tocarse como un efímero testimonio.

Con un planteamiento similar al utilizada por Valérie Mréjen en *La défaite du rouge gorge*, la también artista francesa Sophie Calle (París, 1953) desarrolla un innovador proyecto para la edición LII de la Bienal de Venecia, titulado *Prenez soin de vous* (Cuídese. Fig. 16), ideado a partir de una carta que su pareja sentimental le envió vía correo electrónico, en la que daba por finalizada su relación amorosa.



Fig. 16. SOPHIE CALLE. *Prenez soin de vous*. Instalación. Dimensiones variables. 2007.

Sin saber cómo reaccionar ante esta situación, Sophie Calle decide enviar el texto a ciento siete mujeres de edades, nacionalidades y profesiones distintas, para que hicieran una interpretación de la misiva. El resultado de ese experimento derivó en múltiples proyectos que iban desde concienzudos análisis filosóficos, lingüísticos, psicológicos, hasta performances, piezas musicales, cuentos, coreografías dancísticas e inclusive mensajes SMS.

El gigantesco archivo en el que se convirtió el Palazzo Fausto Finzi en el verano de 2007, no albergaba sólo una multiplicada versión de la experiencia de Calle, sino que era un híbrido vivencial confeccionado por la particular percepción de cada mujer que participó en su elaboración. Si bien, todo se origina a partir de la exhibición de un evento personal, la ruptura amorosa es un constructo y por ende no le es ajena a casi nadie, pues de no haberla experimentado en carne propia, la han escuchado en voz de un tercero. Por lo tanto, las mujeres plasman su interpretación de los hechos bajo una consigna subjetiva: hay quienes realizan

largos y laboriosos procesos para interpretar este texto, otras sólo se toman unos instantes para disertar sobre el argumento de “X”³⁶.

¿En qué medida los documentos exhibidos en el Pabellón francés mantenían aún vivos el rompimiento de la artista y la epifanía esquizoide de la frase de despedida, “¡Cuídese!”? ¿Sophie Calle, al igual que *Lucie*, se anula en el espacio heterogéneo y obsoleto de la desilusión amorosa?

Para evitar ser absorbida o condicionada por el territorio común del discurso amoroso, Sophie Calle no sólo comparte su desventura, sino que incita de algún modo a sus voceras a experimentarlo. *Prenez soin de vous* es un diálogo a partir de ellas, producido por ellas; la artista en este sentido no es más que la interlocutora. Las fronteras de la intimidad se atenúan en la apropiación por parte de las participantes del incidente: no se sabe si el argumento que nos ofrecen es una ficción, una verdad develada a medias, un ejercicio académico, una opinión o una solución.

En *La défaite du rouge gorge*, Valérie Mréjen hace de la martirizada *Lucie* una sombra devorada por su fútil pasión, mantenida estoicamente hasta el final. Al igual que la multitraducida discordia de Sophie Calle, la frágil veinteañera representa el desecho de las insatisfacciones de Mréjen, alguien que ella no quiere ser o de quien busca despojarse; pero también es una cartografía de su impotencia ante una realidad tiránica que le ha sido inculcada como dogma. Al igual que en *Jocelyne*³⁷, la narrativa se origina bajo el mismo contexto: una mujer que al asimilar sus estereotipos femeninos se vuelve indolente a ellos. Inclusive devienen (peligrosamente) grotescos.

³⁶ Para evitar caer en la pura confidencia, Sophie Calle omite el nombre de su amante y lo llama “X” a la manera de una variable matemática.

³⁷ Véase apartado 2.

De lo irremediable a lo apropiable

Valérie Mréjen dice que cuando *Jocelyne* rememora a la manera de un autómata, el instante desagradable de una violación (nunca se refiere a este evento como tal y lo llama “*su noche de amor*”) deviene gracioso.³⁸ La primera vez que miré el video no pude evitar esbozar una risa al final, cuando la chica dice: “Se acostó a mi lado. Inmediatamente después, escuché que roncaba”. Al terminar de narrar lo sucedido casi con una terminología médica, la mujer no se siente agredida, de hecho no entiende cómo y por qué pasó; no le produce repudio y se mofa de sí misma (¿para asimilarlo?). Pero, ¿esa es toda la intención, o mejor dicho, esa es la intención?

En una de las primeras escenas de la película de 2000, *Baise-moi* (Viólame. Fig. 17), de la escritora y cineasta francesa Virginie Despentes (Nancy, 1969), realizada en colaboración con Coralie Trinh Thi, dos mujeres son raptadas en un muelle para después ser violadas por tres sujetos. Una de ellas, la protagonista *Manu* (Raffaëla Anderson), se muestra indiferente ante la violencia de su agresor; mientras la otra se resiste, gime y es golpeada brutaemente. Al final de la escena, la mujer abofeteada, con sangre en su rostro, le reclama a *Manu* por qué se ha dejado ultrajar tan vilmente sin oponer el mínimo de resistencia. “[...] sus pitos me importan un comino. [...] Es como un auto. Como no puedes impedir que lo roben, no dejas nada de valor dentro. No es más que una metida de culo. Somos mujeres.”, ella le responde.³⁹

³⁸ [...] en *Jocelyne*, cuando ella cuenta su noche de amor, si yo la hubiera contado como un recuerdo podría haber caído en lo confidencial, en la aflicción; mientras que con *Jocelyne*, a quien había pedido hablar como si estuviera en una comisaría, eso es gracioso. ([...] dans *Jocelyne*, quand elle raconte sa nuit d’amour, si je l’avais racontée comme un souvenir j’aurais eu peur de tomber dans la confidence, dans la plainte, alors qu’avec *Jocelyne*, à qui j’avais demandé de dire le texte comme si elle était dans un commissariat, ça devient comique). ROSENTHAL, Olivia. “Entretien avec Valérie Mréjen”. [En línea]. París, 2010: <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-89.htm>. Traducción mía.

³⁹ Véase: DESPENTES, Virginie y Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*. Película. 77’. Francia, 2000.



Fig. 17. VIRGINIE DESPENTES Y CORALIE TRINH THI. *Baise-moi*. Película. 77'. Francia, 2000.

Del mismo modo, *Jocelyne* es sólo el campo de batalla de los impulsos sexuales de su compañero, un mero instrumento de placer. Escucha sus ronquidos y sabe en el fondo que ella ha cumplido con su cometido, *satisfacer*. Al igual que *Manu*, a través de *Jocelyne*, Valérie Mréjen aceptan las subordinaciones de su femineidad. El hecho de enmascararse con el rostro de alguien más para describirnos un evento que tuvo un impacto en ella (sin saber en qué medida), no es fortuito ni mucho menos gracioso, como ella misma alega; es un acto reaccionario y de denuncia. Es exonerarse de una culpabilidad ante la que nada puede hacer en la vida real. Si existe un momento cómico en algún punto del video, es gracias a que logra un tipo de reivindicación consigo misma.

En la misma escena de *Baise-moi*, el violador que ultraja a *Manu* se molesta ante su frigidez. Ella no genera ningún tipo de conflicto: obedece; se desnuda, abre las piernas y espera a que todo termine. Sin embargo, ¿en su no-confrontación se vuelve inmune ante la violencia de su agresor? ¿Esta “aceptación” de la que habla *Manu* es una estrategia que Despentes pone en ella para inhibir el deseo del

raptor y así quebrantar su satisfacción? ¿En *Jocelyne*, donde no podemos ser testigos del momento narrado, sucede algo similar?

En su texto de 2002, *L'occupation des sols*, el crítico francés Stéphane Bouquet escribe respecto a la obra de Mréjen:

Eres torpe, eres fea, te vistes mal, me aburres, cállate, nunca le gustarás a nadie, cómo quieres, eres una pendeja, me fastidias, estás mal, es evidente que estás mal, pobrecita, no comprendes nada, pobrecita. Las mujeres son las principales víctimas de estos ataques verbales. [...]. Que una mujer tenga un discurso abundante, firme, es una misión imposible en un universo donde ellas sólo enuncian palabras huecas, donde son los restos (lo que queda después de una sustracción) del hombre⁴⁰.

“¿Hay una dimensión feminista o masoquista en los personajes femeninos de la artista?”, se pregunta el autor. Desde mi punto de vista, la representación femenina en la obra, no sólo videográfica, de Valérie Mréjen tiene un cierto matiz de aversión, aunque revelado de manera muy sutil, que la artista utiliza como *background* para criticar la figura de la “mujer sumisa”

En su novela de 1999, *Mon grand-père* (Mi abuelo)⁴¹, Mréjen retrata a su familia marcada por la fuerte presencia jerárquica y patriarcal de su abuelo materno. El texto comienza exponiendo las relaciones extramaritales e incluso incestuosas que el sujeto en cuestión sostiene con sus amantes y con sus hijas, mismas que influirán psicológicamente en los hábitos de la madre de Valérie y que a su vez transmitirá a la artista:

⁴⁰ Tu es maladroite, tu es laide, tu t'habilles mal, tu m'ennuies, tais-toi, tu ne plairas jamais à personne, comment veux –tu, tu es conne, tu me fatigue, tu vas mal, c'est évident comme tu vas mal, ma pauvre, tu comprends rien, ma pauvre. Les femmes sont les victimes privilégiées de ces permanentes attaques verbales. [...] C'est qu'une femme aurait porté un discours abondant, sûr de lui, mission impossible dans un univers où elles ne parlent qu'en creux, où elles sont le reste (ce qui reste après une soustraction) de l'homme. BOUQUET, Stéphane. “L'occupation des sols”, en *Pointlignepian: Cinéma et art contemporain*. Éditions Léo Scheer. París, 2002: P. 84. Traducción mía.

⁴¹ Véase: MRÉJEN Valérie. *Mon grand-père*. Allia. París, 1999.

Mi abuelo llevaba a sus amantes y les hacía el amor acostando a mi madre en la misma cama. Mi abuela, de la cual él era el segundo marido, le pidió el divorcio. [...] mi abuelo se casó con su secretaria, quien era treinta años menor. [...] De la unión de mi abuelo y su mujer, nació una niña. Cuando llevaba a sus amantes a su casa, les hacía el amor acostando a mi tía en la misma cama. Durante ese tiempo, el tercer esposo de mi abuela comenzó a interesarse en mi madre, quien era bella, joven e ingenua.⁴²

Desde el primer capítulo de la novela, la abuela materna y la secretaria terminan por suicidarse al no tolerar la infidelidad de sus respectivas parejas y evitar así ser cómplices de sus desacatos. Sin embargo, lejos de ser respetadas por su decisión y la negación de su rol, la artista sólo a sus muertes les da una oración sencilla que describe de manera concisa su técnica para quitarse la vida. No hay honor ni sacrificio, más bien huyen de sus estigmas sociales, no intentan siquiera exorcizarlos. Son reducidas a sentencias gramaticales no mayores a las que describen el ritual a seguir por parte del abuelo a la hora de tener sexo.

Irónicamente, a lo largo de su proceso artístico, para Valérie Mréjen será benéfico el haber crecido en medio de un círculo familiar y social con una profunda y violenta influencia masculina. Es esta *mal habida* influencia el principal detonante de su trabajo y la crítica permanente de su reflexión discursiva, aunque en algunos trabajos sea más evidente que en otros.

Entonces, la constante agresión sufrida por los personajes femeninos que reverbera en su material videográfico y en su literatura, es una postura crítica que puede leerse desde dos perspectivas convergentes. En primer lugar, porque exhibe mordaz y crudamente la fragilidad de la condición femenina. En segundo lugar, porque al sacar a flote el ideograma hermético y perverso de la mujer,

⁴² Mon grand-père amenait ses maîtresses en faisant l'amour avec elles en couchant ma mère dans le même lit. Ma grand-mère, dont c'était le deuxième mari, demanda le divorce. [...] mon grand-père épousa sa secrétaire qui avait trente ans moins que lui. [...] De l'union de mon grand-père et de sa femme naquit une petite fille. Lorsqu'il amenait ses maîtresses chez lui, mon grand-père faisait l'amour avec elles en couchant ma tante dans le même lit. Pendant ce temps, le troisième mari de ma grand-mère commençait à s'intéresser à ma mère qui était belle, jeune et naïve. *Ibidem* : Pp. 7-8. Traducción mía.

Mréjen tiene la intención de emanciparse de estos patrones culturales dialogando desde esta vulnerabilidad.

Al ser atacada, *Jocelyne* sólo puede esperar a que pase la tormenta. No obstante, su indolencia es sólo una leve brisa que casi puede pasar inadvertida. Al igual que *Manu*, la única ruta de escape que les queda es la indiferencia. Ambas aceptan su rol, pero deciden reaccionar de modos subversivos. La primera expulsa su frustración en un relato frío, no emite juicios y se limita a compartir su infortunio con un espectador pasivo sin importar lo que éste llegue a pensar al respecto. La segunda, revierte su condición social al dedicarse después de su agresión a matar y a follar por placer, posicionándose como el sujeto activo y desempeñando en cierto modo un papel de justiciera o vengadora.

Las figuras femeninas esculpidas con insultos y revestidas de un carácter débil que Valérie Mréjen coloca en sus escenarios, tienen una marcada dosis de confidencialidad e ironía. En sus videos, a diferencia de su literatura, su alegoría autobiográfica tiene mayor fuerza, pues la imagen le da otra dimensión a la palabra. El espectador escucha y contempla la emancipación de una mujer de toda victimización.

Como las especies disecadas en un museo de Historia Natural, tanto *Lucie* como *Jocelyne* segregan una siniestra versión de sí misma que la artista se place en desnudar: se arranca del cuerpo la piel de la sumisión, el yugo de un poder lacerante.

Valérie Mréjen por Valérie Mréjen.

Las tomas están bien estudiadas, ningún elemento está de más. Los colores del fondo deben poseer una armonía pictórica con los usados en el vestuario de los personajes. Los rostros son inexpresivos. El maquillaje es muy fino. La atmósfera en sí está creada para generar en el espectador una fijación visual exacerbada, como si estuviese frente a una pintura más que ante una fotografía:

En cuanto a la imagen, aporta un aire de *lienzo viviente*. Son imágenes neutras pero al mismo tiempo coloridas. Hay cortinas de color al fondo, pues se tiene la intención de crear una decoración elegante y muy minimalista sin conservar el muro en blanco. La pared blanca habría sido angustiante.⁴³

Mréjen involucra al público por medio de un arriesgado acercamiento con la cámara, con la firme intención de penetrar el espacio psíquico del objetivo. La cercanía interroga, perturba, acosa. La delicadez lumínica de las mujeres aprisionadas por la pantalla es un breve instante de privacidad en el que tanto espectador como personaje están finamente vinculados en el confinamiento onírico del espacio cinematográfico.

Valérie Mréjen exhuma en *Jocelyne* y *Lucie* la imposición de sus precariedades femeninas como metodología de autorreconocimiento y autoexploración. Como he venido mencionando, la videasta francesa se complace en desentrañar el rostro de sus interlocutores con la fascinación y el temor de no saber qué encontrará en ellos sepultado o escondido. Descubre una versión cambiante de ella misma camuflada de sonrisas apenas esbozadas, de voces monótonas, bajo el color agobiante de las retinas de un extraño. Sus autorretratos en tercera persona le permiten virar la mirada no hacia un espejo que le entregue la imagen obsoleta de un rostro inerte, sino hacía un horizonte desconocido, poblado de elementos quiméricos en constante metamorfosis.

Al igual que *Prenez soin de vous* o la introspección rembrandtiana, la intimidad colectivizada en *Jocelyne* y *La défaite du rouge-gorge* es un collage en proceso. En las relaciones amorosas, tema predilecto de la artista, al tocarse un personaje con el otro, ambos se disuelven en una vorágine dantesca que los exime social y políticamente y los convierte en una masa de pulsiones irreconocible. En la obra de Valérie Mréjen, está presente la efigie de una mujer pasiva que despierta en lo

⁴³ Quant à l'image proprement dite, elle apporte quelque chose de l'ordre du tableau vivant. Ce sont des images très neutres mais malgré tout colorées. Il y a des tissus de couleur en fond, il y a une volonté de créer un décor stylisé, très minimal mais qui n'est pas un mur blanc. Le mur blanc aurait été angissant. ROSENTHAL, Olivia. "Entretien avec Valérie Mréjen". [En línea]. París, 2010: <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-89.htm>. Traducción mía.

más inmundo y banal de su representación cultural para dignificarse y poner en tensión sus condicionamientos hasta volverlos un lenguaje poético capaz de desafiar la axiología regente.

Si las libertinas de Desportes en *Baise-moi* definen violentamente su espacio con un hálito de masculinidad enfatizada por las armas y su actitud desdeñosa, la videasta parisina inhibe cualquier brutalidad en el tenue sonido de la voz de sus protagonistas, quienes sólo trazan las rutas y dejan que sea el espectador quien finalice el trayecto.

Figuras como *Bruno*⁴⁴, *Bertrand*, *Jean* o el abuelo materno, son el pretexto perfecto para comenzar a disertar sobre su propia experiencia, el instrumento con el cual la artista traza las fronteras de una individualidad cuyo rastro permanezca visible aunque pueda ser tan sensible al tacto como el trazo de un carboncillo sobre el papel.

⁴⁴ Personaje masculino del que Mréjen está enamorada en la novela *L'agrume* y que será sustituido en el cortometraje con *Bertrand*. Véase: MRÉJEN, Valérie. *L'agrume*. Allia. París, 2001.

Conclusiones

Durante la década de los noventa, la hipercomunicación en una sociedad globalizada provocó que las fronteras entre lo público y lo privado fueran más difíciles de distinguir, trayendo consigo una especie de esquizofrenia colectiva que devino a su vez en la preocupación principal del trabajo de numerosos videastas. Nombres como Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Shirin Neshat, Pipilotti Rist, Anri Sala, Gillian Wearing o Lisa Steele, tan sólo por citar algunos, han trabajado desde sus experiencias personales para abrir un debate en torno a problemáticas más generales, a partir de estrategias que permitan repensar el lugar de lo individual.

Fiel a esta inquietud de su época, Valérie Mréjen parte en su videografía de un ejercicio de introspección propia. Su trabajo es el intento por traducir lo intempestivo de una realidad en apariencia inaprehensible desde sus afectos. En sus videos, son su femineidad, su personalidad constituida en el seno de una familia conservadora, sus vivencias en un país de políticas controvertidas, quienes narran la fuerza de existir de un individuo que repentinamente se encuentra ante su propia vulnerabilidad.

La obra de esta artista es una búsqueda exhaustiva de sí misma en territorios desconocidos, o más bien de emplazamiento. Las experiencias recicladas en su práctica creativa son testimonio de una intimidad nunca territorializada, en constante disputa. Su autorrepresentación en tercera persona evidencia la necesidad humana de metamorfosis continua, de adaptación y asimilación de diferentes contextos.

Las posibilidades poéticas y las potencias argumentativas que la videografía de Valérie Mréjen pueden ofrecer como punto de partida para analizar y discurrir respecto a esta problemática no sólo muestra el malestar de un sujeto despersonalizado y sonámbulo que se transforma en algo distinto para no perecer o evitar perderse, sino que también invita al espectador a detenerse un momento y preguntarse “¿cuál es mi rol?, ¿en dónde está mi lugar?”.

¿En qué lado de la pantalla se está?, ¿quién mira a quién es esos en esos monólogos en primer plano?, ¿a quién pertenece la voz eructada por la pantalla, quién es el entrometido?, ¿hay alguien que no tenga lugar en la historia, recuerdo o devaneo narrado?: el juego propuesto por la artista francesa deja todas estas interrogantes vacías y convida trozos de sí misma con su público para que éste tenga una experiencia a través de ella. Y es a partir de la articulación de estas vivencias en un collage inmenso como Valérie Mréjen obtendrá una inesperada redefinición de sí misma que irá más lejos de su visión particular.

Quiero terminar este texto con unas palabras salidas de la garganta de uno de los personajes del video *Ils respirent*, en las que mejor pueden describirse el desgaste y la angustia existencial que Mréjen a lo largo de sus autorretratos colectivos aborda con brutal desnudez y a su vez con el temor y el encanto de ignorar el próximo aparcamiento autobiográfico:

Todas esas personas... Todos esos cuerpos, respiran. Todos con cosas por hacer. Viven en algún lugar. Todas esas existencias. Cada nombre, cada historia, todas esos recuerdos de la infancia. Los rostros, las vidas lado a lado. Los transportes en común, los conciertos, las oficinas. Todas esas lenguas que no entiendo. Todos esos lugares a donde no iré jamás⁴⁵.

⁴⁵ MRÉJEN, Valérie. *Ils respirent*. Video monocal, color, sonido. 7'. Francia, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ARCAN, Nelly. *Burqa de chair*. Editions du Seuil. París, 2011.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso* (Trad. de Eduardo Molina). Siglo XXI. México, D.F., 1993.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. de Ana María Moix). Anthropos. Madrid, 1995.

CORDERO, Karen e Inda Sáenz (Compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. UIA. México, D.F., 2007.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Trad. de Irene Agoff). Paidós-Ibérica. Barcelona, 2003.

----- y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Pre-Textos. Valencia, 2010.

HUSTON, Nancy. *Reflets dans un œil d'homme*. Actes Sud/Leméac Editeurs. Arles, 2012

MRÉJEN, Valérie. *Mon grand-père*. Allia. París, 1999.

----- . *L'agrume*. Allia. París, 2001.

----- . *Ping Pong*. Allia. París, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Galilée. Paris, 2001.

PARFAIT, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. Regard. París, 2001.

Documentos electrónicos

BICKERT, Claire. "Au revoir, merci. Bonne journée: Entretien avec Valérie Mréjen". [En línea]. París, 2010: <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=886>

BOUQUET, Stéphane. "Valérie Mréjen: L'Occupation des sols". [En línea]. París, 2008: <http://www.pointligneplan.com/loccupation-des-sols>

KRAUSS, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism". [En línea]. Nueva York, 1976: <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>

JORDAN, Shirley. "Valérie Mréjen's Confining Camera". [En línea]. Baltimore, 2011: <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v051/51.1.jordan.html>

LEBOVICI, Élisabeth. "Valérie Mréjen. Bons plans". [En línea]. París, 2008: <http://www.pointligneplan.com/bons-plans>

MULVEY, Laura. "Cine, feminismo y vanguardia" (Trad. de Aurelio Sainz Pezonaga). [En línea]. Madrid, 2011: <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>

MEJÍA, Miguel Arturo. "De Jocelyne à Valérie Mréjen. Une métamorphose autobiographique". [En línea]. Montreal, 2013: <http://oic.uqam.ca/fr/publications/de-jocelyne-a-valerie-mrejen-une-metamorphose-autobiographique>

RICOEUR, Paul. "Sobre un autorretrato de Rembrandt" (Trad. de Gabriel Aranzueque). [En línea]. Madrid, 1997: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/293/22217_Sobre%20un%20autorretrato%20de%20Rembrandt.pdf?sequence=1

ROSENTHAL, Olivia. "Entretien avec Valérie Mréjen". [En línea]. París, 2010: <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-89.htm>

ROSLER, Martha. "Video: Shedding the utopian moment". [En línea]. Nueva York, 1985-86: <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosler.pdf>

SILVERMAN, Kaja. "Je vous". [En línea]. Oxford, 2007: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8365.2007.00555.x/full>

Sitios web

www.elles.centrepompidou.fr

www.valeriemrejen.com

Material audiovisual

AKERMAN, Chantal. *Saute ma ville*. Película. 13'. Bélgica, 1968.

----- . *La Chambre*. Película. 11'. Bélgica, 1972.

----- . *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Película. 201'. Bélgica, 1979.

BILLINGHAM, Richard. *Fisk Tank*. Documental. 50 hrs. Reino Unido, 1998.

DESPENTES, Virginie y Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*. Película. 77'. Francia, 2000.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Parc Central*. Video monocal, color, sonido. Duración variable. Francia, 2000.

MRÉJEN, Valérie. *Chamonix*. Video monocal, color, sonido. 13'. Francia, 2002.

----- . *En ville*. Película. 75'. Francia, 2011.

----- . *Jocelyne*. Video monocal, color, sonido. 2' 10. Francia, 1998.

----- . *Ils respirent*. Video monocal, color, sonido. 7'. Francia, 2008.

----- . *La défaite du rouge-gorge*. Película 24'. Francia, 2001.

----- . *Portraits filmés*. Video monocal, color, sonido. 14'. Francia, 2002.

ROSLER, Martha. *Semiotics of the Kitchen*. Video monocal, sonido. 6'. Estados Unidos, 1975.

VIOLA, Bill. *Reverse television: Portraits of viewers*. Video monocal, color, sonido. 15'. Estados Unidos, 1984.