

## ***Paris is Burning*: Las galas de travestis neoyorkinas como propuestas alternativas a identidades de género y a técnicas narrativas convencionales.**

### ***Paris is Burning*: The New York Ball Scene as Alternative to Conventional Gender Identities and Narrative Techniques.**

**Rosario Torres**

The Pennsylvania State University, Berks  
rzt1@psu.edu

#### **SÍNTESIS**

*Este ensayo realiza un comentario textual fílmico del documental Paris is Burning, centrado en los travestis hispano/latinos y africano-americanos protagonistas de los balls neoyorkinos, y evalúa también cómo su directora cuestiona tanto categorías tradicionales de lo “femenino” y lo “masculino” como técnicas narrativas cinematográficas convencionales.*

#### **ABSTRACT**

*This essay presents a film commentary on the documentary Paris is Burning, focused on the Hispanic/Latino and African-American drag queens protagonists of New York ball scene, and it also assesses how the director deconstructs traditional notions of “femininity” and “masculinity” as well as typical narrative techniques.*

**Palabras claves:** *Ball de travestis, Narrativa cinematográfica, Planificación, Resignificación, Género*

**Keywords:** *Drag Ball Scene, Film Narrative, Scene, Resignification, Gender*

El objetivo de este ensayo es realizar un comentario textual fílmico del documental *Paris is Burning*, dirigido por Jennie Livingston en 1990. Una vez descrito e interpretado este filme desde el punto de vista narrativo, se pasará a considerar hasta qué punto su directora presenta una narrativa alternativa a la del cine hegemónico, tanto desde el punto de vista formal, como desde el del contenido.

Ya desde la primera secuencia se evidencia el interés de Livingston en plasmar a sus informantes como sujetos individuales, con inquietudes y sueños personales. Este tratamiento se deriva, en gran parte, de la tipología de los planos utilizada, ya que, de los 466 que conforman la película, 182 son primeros planos, evidenciando un acercamiento intimista e interesado. *Paris is Burning* trata sobre los protagonistas, de origen africano-americano e hispano/latino, de los bailes de travestis (*drag balls*) del Harlem neoyorkino de la segunda mitad de los años 80; para dar eco a sus ambiciones y pensamientos, a menudo se utilizan primerísimos primeros planos de rostros, centrados en mostrar el ritual del maquillaje de Octavia y, sobre todo, de Dorian. Estos planos de detalle (junto con otros de manos, piernas y nalgas) evidencian el vanguardismo de Livingston, ya que, como afirma Mulvey,

Conventional close-ups of legs [...] or a face [...] integrate into the narrative a different mode of eroticism. One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative; it gives flatness, the quality of a cut-out or icon, rather than verisimilitude, to the screen (1989: 20).

En segundo lugar en cuanto a uso, se encuentra el plano medio (126), al que sigue el general (92), mientras que la frecuencia de los demás tipos de planos es uniforme (24 planos tres cuartos, 14 vistas y 3 planos detalles de objetos). Aunque todos ellos tienen su función pertinente en el conjunto del film, destaca sobremedida el comentado primer plano y su énfasis en la importancia de los protagonistas encuadrados o de las actividades que realizan, designando con claridad lo que la directora considera más relevante. No obstante, la duración de todos ellos es similar y los uniformiza, siendo una de las características más significativas del aspecto técnico de la película la abundancia de planos secuencia. La directora apuesta por reformular el sistema de representación anterior al narrativo clásico cinematográfico, ya que descompone el viejo escenario teatral, con el añadido de la constante explotación del movimiento de la cámara. Sus planos hacen gala de una movilidad exasperante (cual la vida de las calles neoyorkinas) y el

movimiento de la cámara es constante, hasta el punto de que cada plano es un *travelling* manual. A ello habría que añadir que el filme presenta un número considerable de imágenes que propician otros tipos de desplazamientos de cámara. Por ejemplo, Livingston da cuenta de una veintena de fotografías, utilizadas para informar del pasado de los protagonistas o del futuro que anhelan, como en el caso de los anuncios de prestigiosas firmas de ropa que solapan sus comentarios. Tanto panorámicas horizontales y verticales como *zooms* se desplazan sobre dichas ilustraciones. No obstante, este último movimiento óptico sólo aparece en contadas ocasiones, lo que demuestra la cuidada realización cinematográfica de la directora, que se aleja de las técnicas televisivas y renuncia al uso de planos tradicionales como el fijo.

Se explota además la propia motricidad de la imagen representada, ya que también los propios elementos incluidos en el encuadre se desplazan constantemente. Debido a la utilización de los efectos de acercamiento y alejamiento, el número de planos cuyos encuadres coinciden con ellos es mínimo: las inagotables sacudidas de cámara redistribuyen constantemente sus elementos, haciendo que cada plano se reparta en multitud de encuadres. Este recrearse en la riqueza de la profundidad de campo produce sentidos alternativos al montaje en su sentido estricto y se vuelve un sucedáneo de montaje en el mismísimo interior del plano. Livingston explota al máximo el carácter cinematográfico de su producción y el lenguaje cinematográfico de *Paris is Burning* resulta rico, realista e intelectual, forzando al espectador a hacerse partícipe de su sentido: la complejidad vertiginosa de los elementos encuadrados es la metáfora idónea de la profunda ambigüedad de la realidad del ambiente travesti; el propio receptor puede experimentar personalmente las relaciones implícitas que el montaje a lo convencional no muestra abiertamente en pantalla. Cabe mencionar finalmente, en cuanto al encuadramiento, que uno de los rasgos definidores del filme es la angulación en contrapicado (y la sorprendente ausencia de angulación normal), la cual sitúa el objetivo debajo del punto de vista normal, magnificando las figuras de los travestis.

Por otra parte, *Paris is Burning* está plagado de códigos gráficos verbales, como sus abundantes didascalias, que proveen de infor-

mación complementaria sobre el relato (por ejemplo, "N.Y. 1987" o "N.Y. 1989") y delimitan las secuencias ("Pepper Labeija", "Kim Pendavis", "Freddy Pendavis", "Dorian Corey", "Categories", "Luscious Body", "Schoolboy/girl Realness", "Town and Country", "Executive Realness", "Butch Queen", "First Time in Drag", "High Fashion", "Realness", "House", "Mother", "Willi Ninja", "Shade", "Reading", "Voguing", "Octavia Saint Laurent", "Mopping", "Brooke" y "Carmen Xtravaganza"). Además, se recurre a escritos diegéticos varios, retazos de la imagen de la realidad de la historia narrada, como los rótulos de un lujoso restaurante o varios escaparates de prestigiosas tiendas, con la llana intención de ilustrar aquellos negocios de cuya clientela los protagonistas desearían formar parte algún día...

La totalidad de la banda sonora del filme es diegética, debido probablemente a su pretensión parcial de documentalidad. Su sonido no es meramente redundante, ya que el método usualmente utilizado para narrar es superponer a las imágenes la voz en *off*, la opinión, de los sucesivos informantes (las cuales, a veces, divergen, como, por ejemplo, en el caso de la cuestión de las operaciones de cambio de sexo). Todo ello contribuye a la considerable carga subjetiva de la película, puesto que no se oye la voz *over* característica del documental tradicional, sino la de los propios protagonistas de los hechos. En una ocasión, incluso, la directora cede su rol de entrevistadora excepcionalmente a uno de sus informantes, Freddy, encargado entonces de preguntar a otro, Kim. Es este también uno de los muchos casos de utilización en el documental de voz *out*, presente cada vez que la fuente no visualizada en la imagen, Livingston, interroga a un sujeto en campo. Así, la estructura general del montaje se basa en la superposición de voces en *off* e imágenes relativas a un mismo contenido en secciones sucesivas, delimitadas por didascalias, presentando a los distintos protagonistas, desarrollando los temas de las categorías competitivas propias de los *balls* y los conceptos que la directora considera más significativos en la vida de sus informantes (como, por ejemplo, "house", "mother", "shade" y "mopping"). Aunque Livingston declara su intención de estar ausente del filme para ceder la voz a los entrevistados, esta selección parece inevitable, debido a la relatividad de todo espacio

fílmico, una abstracción creada por el montaje, que lo fragmenta y manipula, generando el fenómeno de la ilusión referencial. La directora filma y elige una serie de planos, trabajando con imágenes susceptibles de proveer una ilusión de realidad, aislando fragmentos de ella, retocados de forma que producen un sentido particular que podría ser muy distinto de su significación en otro contexto. El método del montaje es, en el fondo, un acto de hacer parecer verdad, mediante mecanismos persuasivos, que solicitan que el espectador crea a partir de una especie de contrato de verificación, establecido implícitamente entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta. Ante tal ambigüedad, resulta natural también que el receptor se cuestione cuál es la intención de tal selección de planos (¿revelar, esconder, distorsionar?..) Frente a la tradicional idea de la supuesta representación objetiva y superficial de la realidad que ejecuta el cine, habría que considerar que un filme es, en palabras de Mitry, “Un mundo que se organiza como relato” (Peña-Ardid, 1992: 190). Por otra parte, debe mencionarse que *Paris is Burning* a menudo pone a disposición del espectador diferentes niveles de aproximación a la realidad desde material documental, consistente en fotografías, publicaciones, carteles, fragmentos de noticias televisivas, listado de las *houses* existentes en Harlem, trozos de un *video-clip...*, amalgama que fragmenta la película y la convierte en un *collage*, cuya última función quizás sea apuntar la posibilidad de fractura de sentido provocada por la constante resignificación del Orden Simbólico realizada por los travestis.

En general, la elección de planos se monta sobre una articulación espacio-temporal fluida y de fácil comprensión, con elipsis bien definidas; la manipulación del orden y la duración de los acontecimientos y las omisiones que enlazan y relacionan las diferentes experiencias de los personajes van estructurando la narrativa. El esquema expositivo es, en cierto modo, convergente, ya que unas partes del filme reaccionan sobre otras, hasta llegar a fundirse dando lugar a una pseudo-síntesis final. Ejemplo de ello es la presentación, primero, de las expectativas de futuro de dos de los travestis (Venus y Octavia) para después mostrar en qué han quedado tales esperanzas respecto a sus logros, pasados dos años, como en el caso

de Willi Ninja. Esta segunda parte del filme, bajo el epígrafe “N.Y. 1989”, funciona como epílogo y, cual desenlace hollywoodiense, encierra cierta moraleja, si se atiende a la disparidad entre el patético final de Venus y el éxito internacional de Ninja. El espectador asiste al sacrificio de la primera, presentado prácticamente como ineludible, debido a que, de entre todas las *drags*, es la que más ansía reproducir el modelo heterosexual patriarcal en su expresión idealizada (“I want to get married in church in White,” comenta). Así, tal y como explica Butler:

the denaturalization of sex, in its multiple senses, does not imply a liberation from hegemonic constraint: when Venus speaks her desire to become a whole woman, to find a man and have house with a washing machine, we may well question whether the denaturalization of gender and sexuality that she performs, and performs well, culminates in a reworking of the normative framework of heterosexuality. The painfulness of her death at the end of the film suggests as well that there are cruel and fatal constraints on denaturalization (1998: 389).

El filme parece poner sobre aviso de la futilidad de la simple imitación de los estándares establecidos en una cultura tradicionalmente patriarcal; ya que ésta se configura en base a marcadas diferencias sexuales, conceptualizadas como masculino y femenino y cimentada sobre patrones de dominio y sumisión, aunque la mujer ejerza el rol controlador, la estructura se mantiene intacta, si no se consigue poner en crisis el Orden Simbólico ni permitir el espacio necesario para desarrollar posibles resignificaciones. Por lo tanto, a pesar de que el filme despliega dos narrativas, la central (dedicada a los bailes) y la de la presentación de las distintas trayectorias vitales, ésta última se desarrolla poco en comparación con la primera, prestándose escasa atención a cuestiones como la familia o las relaciones interpersonales de los informantes más allá del *ball*, que parece convertirse en el eje de sus vidas. Se trata de otra de las huellas de Livingston tras la cámara, quizás la más contundente, ya que se adivina su intención de resaltar la importancia de los bailes como generadores de una alternativa válida a la idea burguesa de familia. Es más: la resignificación del Orden Simbólico que los travestis ejecutan en tales acontecimientos se nutre de una

refrescante camaradería, organizada étnicamente alrededor de las *houses*, que permiten el espacio necesario para el desarrollo de una prometedora comunidad futura.

En cuanto al aspecto temporal, destacan, respecto a la ordenación, los *flashbacks* implícitos en la exposición de una veintena de fotografías frente a la cronología predominante. Tales imágenes proveen de información sobre el pasado de los protagonistas y dotan al espectador de una rápida idea del entorno y de sus experiencias. Al igual que las catorce vistas de Nueva York dispersadas por el filme, plasman el mundo objetivo en que las *drags* están ancladas, colocándolas en su contexto histórico mediante el uso enriquecedor de imágenes documentales de hechos pasados. Se trata de uno de los métodos utilizados para explicitar la duración de los acontecimientos, al igual que los sumarios (localizando y datando mediante rótulos como “New York 1987” y “New York 1989”), las elipsis (la más significativa de las cuales es la que se refiere a ambos años) o la escena, la cual, a causa del explicado predominio del plano-secuencia, hace coincidir el tiempo diegético y el representado. Este tipo de planificación resulta relevante también en cuanto al uso del espacio, ya que hace coincidir el de la historia con el del relato. Livingston usa el espacio fílmico del encuadre como elemento narrativo mediante el juego entre el campo y el fuera de campo y la función de lo que ocurre en el trozo seleccionado depende en ocasiones de la presencia/ausencia de una parte del espacio diegético fuera del encuadre; valga como ejemplo la presencia (ausente, no obstante, del encuadre) de la directora, la cual, mientras filma y entrevista, augura también el reconocimiento de los travestis fuera del ámbito de los bailes. Esta característica va implícita ya en su labor de realizadora cinematográfica y resulta probablemente inevitable, puesto que, como describe Butler, “The camera, of course, plays precisely to this desire and so is implicitly installed in the film as the promise of legendary status” (390). Livingston no aparece en pantalla, sino que deja oír su voz, lo que genera, tanto un distanciamiento entre espectador y película, como una disminución de la empatía típica de la narrativa tradicional (masculina, donde “the camera’s look is disavowed in order to create a convincing world in which the spectator’s surrogate can perform with verisimilitude” [Mulvey,



1989: 26]). Esta intrusión auditiva no cristaliza en una usurpación de la agencia de los escenificados, como demuestra el uso que hace del punto de vista, el cual se limita a una decorosa ocularización cero, que no se identifica con el ocupado por ninguna instancia diegética. Aunque, cual narrador omnisciente, la directora restringe y selecciona la información facilitada al receptor, se observa su intención de ejercer la focalización heterodiegética externa. A la vez, se utilizan los planos de modalización del enunciado narrativo, la voz, en su práctica totalidad: discurso contado o narrativizado, traspuesto, indirecto libre, directo e inmediato (monólogo interior), en oposición a “the classic (male) film narrative, which, with maximum action and minimum, always pertinent dialogue, speeds its way to the restoration of order...” (Modleski, 1979: 206).

Como consecuencia de todo ello, *Paris is Burning* se configura, desde el punto de vista narrativo, como un filme cuya forma ejerce como metáfora de su contenido. De ello se encargan el predominio del plano-secuencia, la explotación del contrapicado y el despliegue de la profundidad de campo. Estas técnicas cinematográficas recalcan la importancia de los protagonistas, la ambigüedad de sus cuerpos y la complejidad del ambiente en que se desarrollan sus vidas. Queda establecida, así, la ambivalencia de lo corpóreo y se invita a una renegociación del Orden Simbólico institucionalizado, a la vez que se advierte del peligro de la idealización. Livingston abastece de un imaginario en el que la ambigüedad del aspecto del *drag* pone en crisis la visualidad que tradicionalmente sirve de base para distinguir entre lo “masculino” y lo “femenino”; la rotura de categorías de género por la que apuesta en el plano del contenido se desarrolla paralelamente en el de la forma, al retar continuamente la narrativa cinematográfica clásica, deviniendo todo ello en una resignificación subversiva.

## BIBLIOGRAFÍA:

- BUTLER, Judith. “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion” en Anne McClintock, Aamir Mufti y Ella Shohat *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.



- LIVINGSTON, Jennie. *Paris Is Burning*. Burbank, CA: Miramax Home Entertainment, 1990.
- MODLESKI, Tania. "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. Notes on a feminine narrative form" en *Film Quarterly*, 33:1, 1979.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura Y Cine: Una Aproximación Comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.