

## La violencia secuenciada en *un lugar llamado encantador*

Isabel María

«Para destacar que los abusos de poder son reales, y no una creación o fantasía del sujeto, a menudo se proyecta el poder como algo inequívocamente externo al sujeto, algo que le es impuesto contra su voluntad. Pero si la producción misma del sujeto y al formación de su voluntad son consecuencia de una subordinación primaria, entonces es inevitable que el sujeto sea vulnerable a un poder que no ha creado. Esta vulnerabilidad permite definir al sujeto como un tipo de ser explotable. Si nos hemos de oponer a los abusos de poder, antes debemos determinar en qué consiste nuestra vulnerabilidad ante ellos.» (Butler, Judith, Mecanismos psíquicos de poder. *Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 31.)

*A Place Called Lovely* es un vídeo de catorce minutos que realizó Sadie Benning en 1991. En este texto vamos a tratar de analizar las formas de construcción de este vídeo, examinando el encuadre y el montaje de esta narrativa no lineal. Benning habla en primera persona sobre la violencia que ha visto y sufrido en la infancia y en la adolescencia. En su discurso, muestra los aspectos la vida como violenta y a la sociedad que la rodea, la americana que *vigila y castiga*<sup>1</sup> a las gentes para su «correcto» crecimiento dentro de la sociedad.

### *Sadie Benning y el low tech*

Benning nació en 1973, en Milwaukee, y estudió en Milton Avery of the Arts, Bard College Annandale-on- Hudson, New York, terminando en 1997, y actualmente, vive en Chicago. Su padre, James Benning realizador de vídeo experimental, le regaló una cámara

---

<sup>1</sup> Los términos de vigila y castiga corresponden a la obra, ya clásica, de Michael Foucault, Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión, en don- de asocia el carácter formativo o productivo del poder a los regímenes reguladores y disciplinarios de la sociedad.

de video *Fisher Price*, que la casa de juguetes puso en el mercado para los niños a finales de los ochenta.

Esta cámara produce una definición tan baja en B/N (tiene menos de 100 líneas de resolución al imagen, y lo normal es 500 ó 600 líneas) que se le llamó *Pixelvisión*. Las imágenes se graban en una cinta de audio; una cinta de 45 minutos, corresponden a 10 minutos de película, ya que al velocidad de la cinta es cuatro veces más rápida.

Se pasan más tarde a formato vídeo, y «cuando la vemos es como ir al teatro de la película, la pantalla de la película a través de una ventana de la pantalla. Después de un rato muy corto, nos olvidamos que la pantalla tiene una ventana»<sup>2</sup>. Esto es con respecto al espectador, ya que se hace más consciente del marco de la propia pantalla, al ver, primero, el plano más pequeño que las dimensiones de la pantalla y, segundo, al crear esta superposición de ventanas, se ve a sí mismo, mirando al interior de algo más íntimo, como un voyeur que utiliza el ojo de la cámara para mirar.

La cámara funciona bien para primeros planos, debido a su obturador de poca capacidad, crea una forma de representación altamente mediatizada, ya que la tener esta restricción de calidad sólo para primeros planos, es convierte en un medio inherentemente reflexivo y especialmente apropiado para experimentar y es, en este punto, donde se encuentra el éxito de la pixelvisión. «Low Tech» es al contestación fresca a los mitos de la tecnología y a los deseos que al industria evoca hacia el consumismo<sup>3</sup>. «La película se convertirá en arte cuando los materiales sean tan baratos como el lápiz y el papel», afirmó Jean Cocteau. «Alguna pequeña muchacha gorda va a hacer una película hermosa con la cámara de su padre (...)», dijo Francis Ford Coppola.

Los videos de Sadie Benning sugieren una vez más que la identidad está no solo inscrita en la historia sino también en las tecnologías de la representación. Benning graba casi siempre en su habitación, incorporando imágenes encontradas, fragmentos de periódicos y revistas, notas escritas que pasan por delante de la cámara como si fueran mensajes secretos. Cada vídeo es acompañado por una selección de música pop, contextualizando así las historias muy personales en una esfera cultural. Ella performea con disfraces, pelucas, maquillaje y mostrando unos primeros planos de diferentes partes de su cuerpo y cara. Su *voz en off*, en primera persona es confesional y poética, retórica y juguetona, a veces sincronizada con los movimientos de su boca.

---

<sup>2</sup> <http://www.michaeloreilly.com/pixelvision>, 04-07-03.

<sup>3</sup> <http://www.vinylvideo.com/news/lowtech>, 04-07-03.

## *Un lugar llamado encantador*

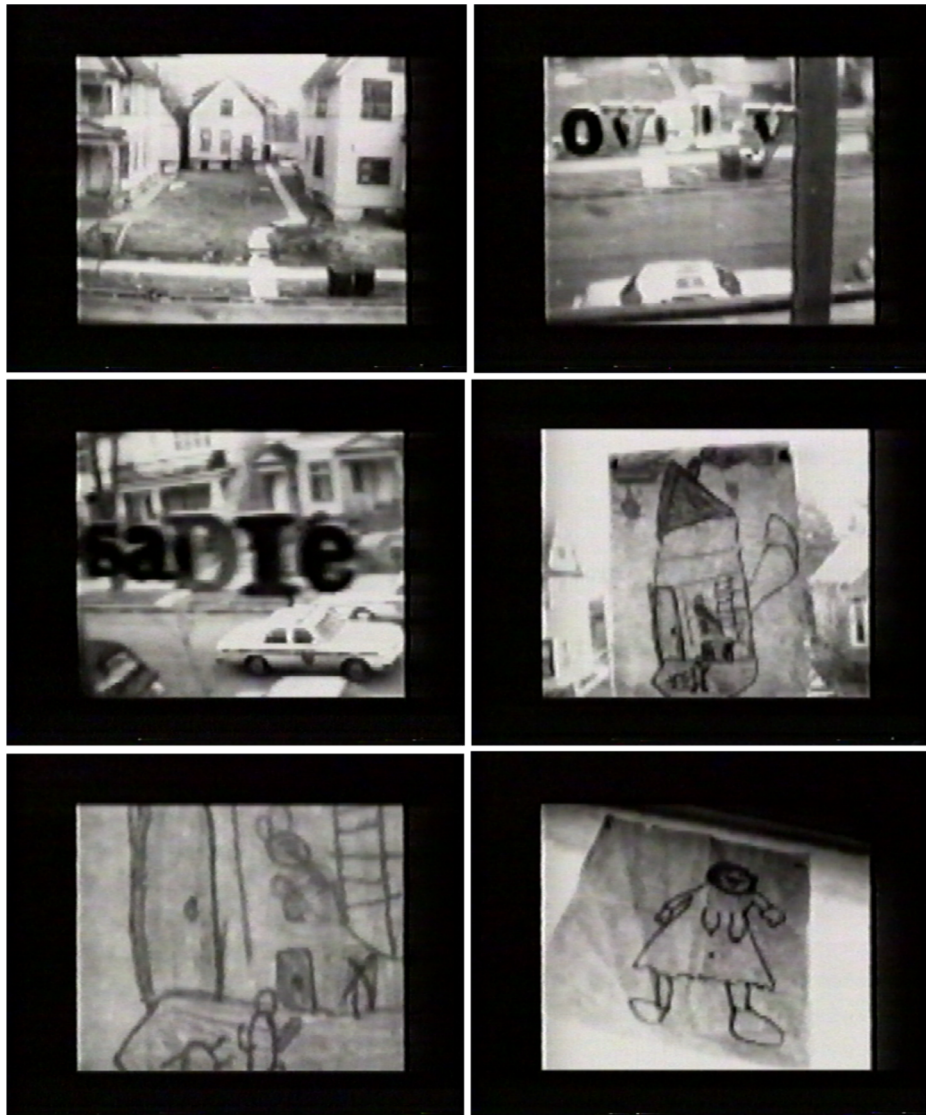
Realizó *A Place Called Lovely* (1991) cuando tenía 18 años. Comienza con un plano general de la casa que está enfrente de la ventana de su habitación y enlaza por corte una *panorámica* del título del video («A Place Called lovely») escrito sobre el cristal de la ventana. Nos deja ver lo que ocurre en la calle (coches parados, aparcados y un autobús de colegio que pasa). El siguiente plano es un *primer plano*, en la misma posición que al principio, pero esta vez, esa casa que veíamos ha sido sustituida por un dibujo, el dibujo de *la casa* que, pegado sobre el cristal de la ventana, nos muestra el interior de la casa del vecino e interpreta su interior con «signos de violencia»: muebles caídos y dos niños huyendo por una escalera es la casa de los padres de Ricky.

Ricky es un niño, más o menos de su misma edad: que, aparte de ser su vecino, va en el mismo autobús del colegio. Él la trata con violencia, la maltrata, para conseguir que haga lo que él quiera, como le hacen a él en su casa. Así, lo expresa Benning en su dibujo de *la casa*, espacio y símbolo tan utilizado en el cine como representación de la psique de quienes la habitan<sup>4</sup>.

La cámara se mueve hacia el dibujo. Por *corte*, nos lleva a otra *panorámica*, los títulos («a video by»). En *primer plano*, un dibujo de una niña y, con un *barrido*, se acerca hasta su sexo. *Cámara en mano* enfoca su nombre escrito en el cristal de la ventana y de fondo, esta vez, dos coches de policía; mientras, dos hombres, al lado de la casa, tiran violentamente unos contenedores de basura.

---

<sup>4</sup> Este tema es abordado en *Imágenes del silencio* (Barcelona, Anagrama, 2000), de Jordi Balló. Explica cómo el cine se constituye en referente esencial de la cultura visual contemporánea y analiza el sentido profundo de estos motivos. Plantea «itinerarios analíticos sobre algunos de los motivos visuales más fructíferos (ej. la escalera, la ventana, la casa, etc.), aquellos a los cuales el cine ha aportado un sentido universal abierto e instaurador». Bastantes directores han tratado el tema, como Alfred Hitchcock en su obra maestra *Psicosis* (1960), y el contemporáneo y ya un clásico, que trata el espacio de la casa como espacio psicológico y representación del yo, es David Lynch en películas como *Lost Highway* (1997) y *Mulbolland Drive* (2001)



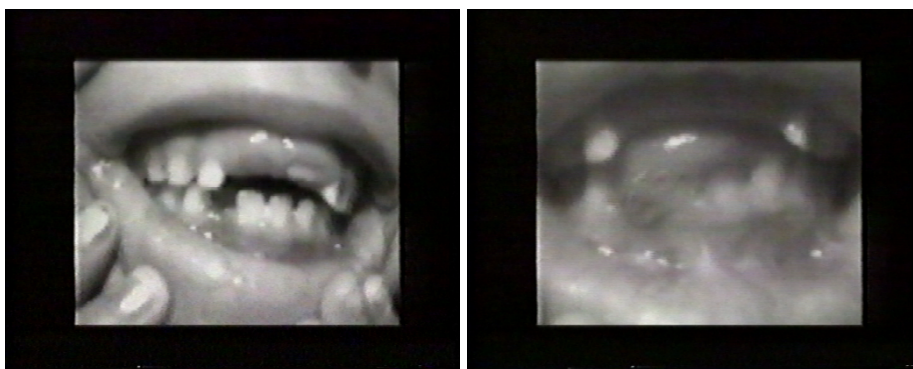
Primera secuencia.

La violencia se establece fuera, en la calle, al otro lado de su ventana. Es lo que va a dar paso al encuentro que hace Sadie Benning frente a la cámara, registrar sus reflexiones intimistas a modo de diario en *A Place Called Lovely* (1991). Benning asume al voz de las niñas (de la infancia) identificándose con todos los/as niños/as de América en general.

#### a) Encuadre móvil y Primeros planos

La movilidad de la cámara, cámara en mano, da la posibilidad de ir desde un *plano general* o un *primer plano*, o de un *primer plano* a un *plano detalle* y, a la vez, crear una *panorámica* para continuar con la acción. «Encuadre móvil significa que desde dentro de

los confines de la imagen que vemos, el encuadre del objetivo cambia. El *encuadre móvil*, de este modo, produce cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel de la cámara *dentro* del plano. Además, puesto que el encuadre nos orienta hacia el material de la imagen, a menudo nos vemos a nosotros mismos como si nos moviéramos *junto con* el encuadre. Con este tipo de encuadre podemos acercarnos al objeto o alejarnos de él, rodearlo o pasar por delante»<sup>5</sup>. En la *segunda secuencia*, retrata a Ricky con un *plano detalle* de su boca inflamada y sin dientes, se le han caído los «dientes de leche», un paso doloroso y violento del crecimiento, de la pérdida de la inocencia para tener «dientes de adulto». Estos planos, unidos a una música de fondo crispante y desagradable, enlazan con la *voz en off* de Benning diciendo: «Ricky tiene siete años. Sus padres son mayores y malvados».



Segunda secuencia.

«La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro (...) Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo un film. (...) No hay primer plano de rostro, el rostro es en sí primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección»<sup>6</sup>. La *tercera secuencia* son planos de camisetas blancas tendidas la sol en un jardín, zarandeadas por el viento, un espacio donde parece pasar el tiempo con calma, pero el sonido de la calle que las acompaña, no lo es, las sirenas de policía las llenan de tensión. Una inocencia que convive con la violencia, como narra Benning en las sucesivas secuencias cuando Ricky la acosaba, la perseguía,

---

<sup>5</sup> Bordwell, David/Thompson, Kristin, *El Arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, p. 217.

<sup>6</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1994, pp. 131 y 132.

le tira del cabello obligándola a que la besara, «él me perseguía, me mordía» «me llamó bastarda, él calificaba mal a todo el mundo». Ella intenta escapar, huir, pero Ricky no la deja en paz. Se establece una jerarquía de poder, que cambiará cuando Benning sea más mayor y pueda ejercer al fuerza sobre el otro, con los mismos mecanismos con los que ella fue sometida. La respuesta de Benning es «batir» a Ricky: «Un día cuando fuimos más mayores estuve pegando a Ricky con el cable de teléfono en un pasillo, esta vez él lloraba, gritaba y yo me sentía inútil». Lo escenifica con su rostro, el de Benning, en *primer plano*, y en *voz en off*, unida al sonido de fondo de un combate de boxeo, que recogió de una película de la TV. Esta secuencia a nivel visual es muy interesante, la cámara colocada en *contrapicado* entre sus manos, creando un *plano subjetivo* de Ricky. La cámara es golpeada violentamente, como en un combate<sup>7</sup>. Esta escena, la une a la secuencia del asesinato en la bañera de la película de *Psicosis (1960)*, de Alfred Hitchcock. Benning coloca sobre la pantalla del televisor un papel transparente donde había escrito: «me asusté un montón», lo pega en la pantalla, y la cámara graba esta superposición de planos, viendo a través de su frase como al protagonista de *Psicosis*<sup>8</sup> grita y muere asesinada. La idea de la madre, que físicamente aparece como una anciana o abuela, en la película de Hitchcock, es la que ejerce el poder, el control sobre la mente de su hijo; en la película de Hitchcock, esa imagen de la madre se instaura en su cabeza como una psicosis. Benning utiliza esto en dos vertientes, pues, aparte del acoso físico que ejerce sobre ella, Ricky, sufre de un acoso psíquico que viene dado de la misma manera que al protagonista de *Psicosis*. La toma de control en su mente y en su conducta, incurre en la pérdida de la conciencia de uno mismo, ya que esta conciencia es ocupada por otro u otros. Esto le llega a través de diferentes comentarios que su abuela, como veremos en las siguientes secuencias, subraya en su crecimiento como individuo. Ella se da cuenta de lo que puede ocurrir si se deja llevar por la violencia y la jerarquía de poderes, y le da miedo.

---

<sup>7</sup> (En) algunos filmes de (Raging Bul, 1991) de Martín Scorsese, (...) los dos adversarios se encuentran uno frente al otro en una lucha frontal. La violencia del boxeo -una de las más corporales, de lo que dan testimonio de los cuerpos heridos, de la carne desgarrada, de la descomposición del rostro- radica a la vez en el golpe «directo» y en la astucia, la maniobra para esquivar. La violencia es aquí doble -frontal, bruta y retorcida, secreta- «Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 28.

<sup>8</sup> Véase los comentarios que hace sobre la película de «*The definitive study of Alfred Hitchcock, by François Truffaut*», Revised Edition, New York, London, A Touchstone Book. Published by Simon&Shuster, 2003.

Al coger al cámara con la mano y zarandearla lleva la espectador a que le afecten las cosas que a ella le afectaron. Desde la cercanía, su rostro mira a la cámara, rompe *la cuarta pared*, y el espectador entra en su habitación, en su intimidad. La narrativa del vídeo genera un recorrido interior por su cabeza, sobre sus pensamientos, sentimientos y reflexiones.



Décima secuencia.

### ***Desde el juego***

Los niños aprenden la relación con la vida a través de los juegos, de los juguetes, y una cámara de video, en este caso, es también un juguete. Ahora, Benning con su cámara de juguete, desde *primeros planos*, utiliza ésta como medio de representación de la vida de los/as niños/as y lo muestra, narrando y escenificando unas experiencias vividas desde al vulnerabilidad de ser niña. Explica a la cámara: «un día un hombre en un coche muy bonito intentó atraparme en la calle. Él quería llevarme a donde él quería ir. Él quería hacer lo que él quería hacer y no importaba si yo me encontraba mal, él lo iba a hacer de todas maneras». La cámara se sitúa sobre un trípode y su rostro se mueve junto a una frase escrita que va pasando por delante de la cámara: «el diablo es común, la maldad parece común». Un hombre, un pederasta, se acerca a ella e intenta seducirla con su coche,

con el «juguete del adulto», eso es la que Benning narra desde el lenguaje de la infancia, un síntoma más de la cultura imperante de violencia. Sabemos que esta situación particular de Benning es un caso generalizado en cualquier sociedad, que hace de las víctimas, mujeres y niñas, las culpables por provocar a los hombres. Ante esto, «las feministas critican las estrategias que imponían la carga del deber sólo a las mujeres, para que fuesen «prudentes» (de manera tal que evitasen los jardines públicos o salir después del atardecer...)»<sup>9</sup>.

La siguiente escena muestra en *primer plano*, un coche de juguete desplazándose por la mesa de su cuarto, va moviéndolo con su mano y de fondo, el sonido de la noche junto al canto de grillos. Coge el coche y lo deja bruscamente sobre la mesa, volviendo lo a desplazar más tarde.

Por *corte*, enlaza un *primer plano* de su mano abierta con otro juguete, esta vez es una niña/ mujer, la encierra dentro de su puño, *voz en off*: «la abuela decía que las cosas malas el pasan a las personas malas», mientras suena música «heavy» de fondo. La cámara enfoca hacia la pared y comienza a salir de nuevo una frase, contestando los comentarios de su abuela: «Era una mentira, era una gorda, muy gorda mentira». Benning actúa y se defiende de unos pensamientos y dichos que pueden llegar a hacerle daño, el pensar que como castigo el mal aparece en su vida, porque ella es *mala*.

Una mujer, su abuela como parte de la familia, es al transmisora que como veremos más adelante, insiste en formas preconcebidas y distorsionadas del sistema para tener atados y encarcelados a los individuos de una sociedad sobre sus estructuras de poder y de unas ficticias seguridades. El sonido de una voz de casete acompaña esta escena; una mujer recitando un refranero o poemas populares en compases de rimas<sup>10</sup> (Fig. undécima secuencia).

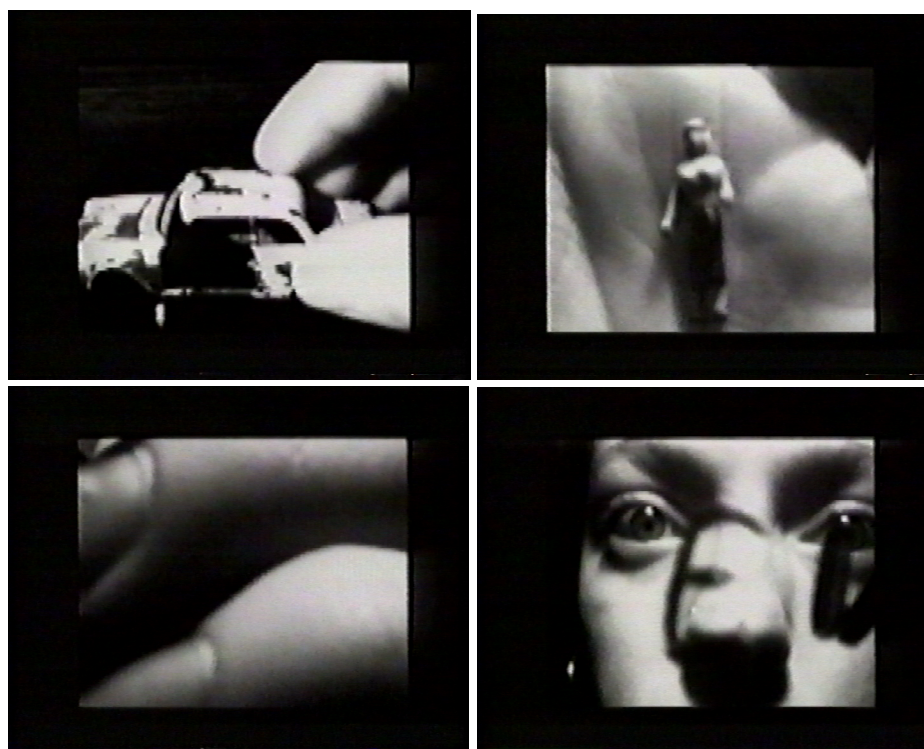
---

<sup>9</sup> *La cobertura informativa mediática de la violencia sexual contra mujeres y niños*, de Jenny Kitzinger, Catálogo «Cárcel de Amor», editado por el Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 2005. Continúa el texto de la siguiente manera: «Los muy irónicos consejos sobre "cómo evitar una violación". La parodia no sólo subraya al naturaleza irreal de la mayoría de tales consejos, sino que también desafía muchos modos de conducta esperados en las mujeres, como poner cuidado en no vestirse «provocativamente» y obedecer un toque de queda extraoficial. Tabla 2 *Cómo evitar una violación*: No salgas a la calle sin ropa: eso provoca a muchos hombres No salgas a la calle con ropa: algunas ropas provocan a muchos hombres No salgas sola por al noche: eso provoca a los hombres. (...) *Evita la infancia: a ciertos hombres «les pone» una niña pequeña.*

(...) Y para estar totalmente segura: no existas.(Colectivo War on Rape (Guerra a la Violación), 1977; citado en London Rape Crisis Center (Centro de emergencias por violación), 1984: 2-3.)».

<sup>10</sup> El primer proceso de transmisión de la cultura es al *endoculturación*, por el cual el individuo desde sus primeros años de vida va internalizando, de manera consciente e inconsciente, los modelos y pautas de

Continuamente, Benning va transmitiendo al construcción de los *mecanismos psíquicos de poder*<sup>11</sup> que quieren instalarse en su conciencia, en sus pensamientos con frases que se graban en su mente, que ha oído en su familia sobre la formulación de valores éticos y morales sobre la vida. Todo eso provoca en ella sentimientos contradictorios a la hora de ir formando su identidad como mujer. En resumen, cuando Benning se mira al *espejo social*, ella, allí, no encuentra su *reflejo*. La familia es un nido de conflictos donde se establecen la estructuras normativas del sujeto en primera instancia, donde aparece al violencia retratada desde lo psicológico, como en este caso



Undécima secuencia.

narra Sadie Benning; coincidiendo con Gillian Wearing, quien describe una serie de situaciones emocionales entre una madre y una hija en *Sacha and Mum* (1996)<sup>12</sup>, una obra en donde los abrazos se transmutan apenas de manera imperceptible en maltrato. Igual

---

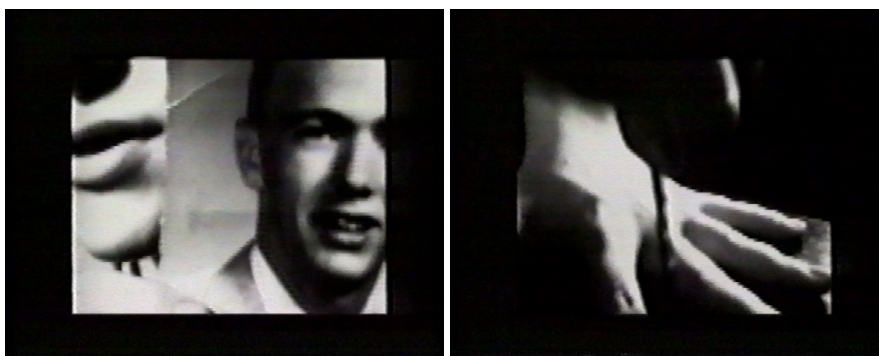
comportamiento de su grupo de pertenencia. En torno a este término véase: Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, 6ª ed. rev., Madrid, Alianza, 2000.

<sup>11</sup> Hago más las palabras que titulan el libro de Judith Butler, op. cit.

<sup>12</sup> Véase para más información sobre la obra de Gillian Wearing. Catálogo de la exposición coproducida por la Fundación «La Caixa» y el Centro Galego de Arte Contemporánea en colaboración con la Serpentine Gallery de Londres, 2001.

que la agresión, o al *violencia física* viene ejercida por el poder y es reforzada por esa *violencia simbólica* en los medios de comunicación, según Benning, la vida es deprecadora y violenta en su naturaleza, como demuestra enseguida en la siguiente escena. Saca en un *primer plano* su rostro junto al de su padre en una foto, mientras habla directamente a la cámara<sup>13</sup>: «Estaba en el coche de mi padre, un Kevi track, cuando ví al estación en llamas y a un montón de gente desconcertada, y explotó». La cámara se mueve rompiendo el *encuadre fijo* a *encuadre móvil*, pasando del rostro de Benning a la fotografía de su padre. No hay sonido ni música de fondo, elimina los elementos más anecdóticos de la imagen para quedarse con lo esencial, con su voz directa dramatiza lo que cuenta.

La escena siguiente la construye, reafirmando lo inmediatamente anterior dicho, con una performance: *primer plano* de su mano izquierda abierta boca abajo, sobre una mesa, los dedos separados y un punzón que mueve ella misma entre los huecos de la mano, jugando con la suerte de no clavárselo. Al no regirse por el comportamiento marcado por la sociedad, al moverse en el mundo de otra manera, ella misma, puede llegar a hacerse daño, al no quedarse «quieta» dentro de esos márgenes impuestos. Sólo se oye el sonido de la punta del punzón introduciéndose en la mesa y una su *voz en off*: «¡Tragedia!, eso le puede pasar a cualquiera», y el punzón continúa sorteándose entre sus dedos. Con esta escena, nos hacemos conscientes de que estamos *sujetos* y de que somos presas vulnerables, la desgracia puede recaer sobre nosotros por el simple hecho de existir.



Duodécima secuencia.

---

<sup>13</sup> Al no utilizar *la voz en off*, hay más identificación con la protagonista, al ser ella misma testigo de una catástrofe y narrarlo en voz directa, como en un documental.

## *Desde el asesinato*

De la violencia, en una escala más pequeña e individual, como es tirarse de los pelos o pegarse entre niños, a la confrontación de una información de violencia a gran escala, que ocurre fuera de su círculo y que recoge de los *massmedia*, sitúan a Benning en otro lugar, el hacerse consciente que al violencia del hombre puede destruir al vida del otro. Por eso Benning, narrando la noticia, se asusta y llora, el dolor el duele: veintisiete niños de color fueron asesinados en Atlanta, «cuando estos niños murieron, todos los niños murieron un poco», dice Benning. Podríamos ser un poco escépticos ante una niña blanca jugando con una cámara de video en su habitación, identificándose con estas víctimas; pero al perspectiva de Benning, es una construcción híbrida de inocencia y crítica cultural. La noticia le hace decepcionarse ante la vida, «perder la esperanza».

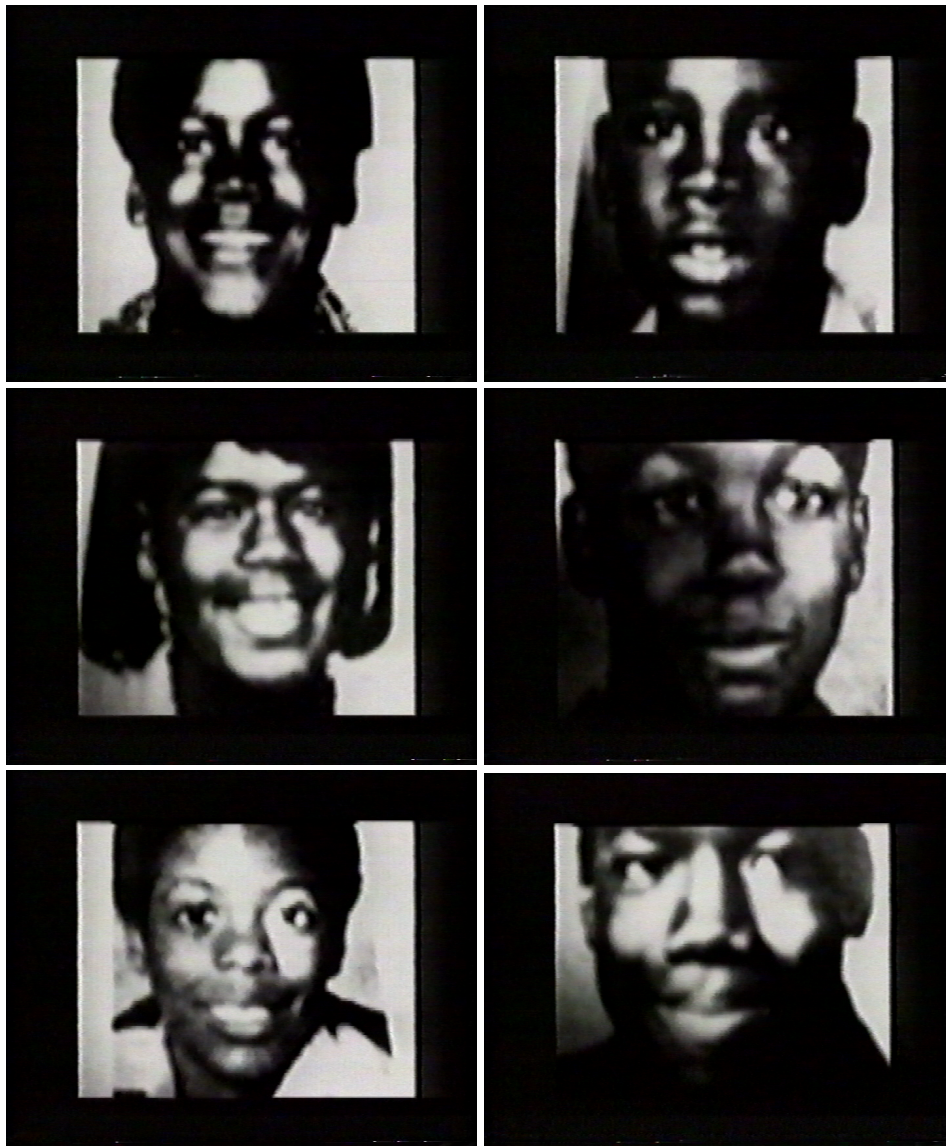
Los rostros de los niños desfilan sonrientes ante el objetivo de la cámara, niños sin identidad, al igual que los rostros de las instalaciones de Christian Boltanski, *Les Enfants de Dijon*, 1994, como en un campo de concentración nazi, un puñado de cuerpos, que esta vez han sido hallados en un camino al lado de un lago. La cámara no se mueve, el encuadre de los rostros llenan al pantalla, primero un niño, luego otro y así sucesivamente, y la voz *en off* de Benning, narrando lo que ocurrió y como el afectó. De esta manera, intimida al espectador con su tono de voz, es una «voz en luto»<sup>14</sup>

Mientras que los planos están enlazados por *corte*, su voz crea un *encadenado* sobre la secuencia. Aquí, la imagen sigue un ritmo fragmentado mientras su voz crea un cuerpo de esos fragmentos, que componen la totalidad de su tristeza. Cada niño, cada uno de ellos, representa una historia particular y forma parte de esa situación generalizada del racismo que está presente en nosotros por el miedo al otro, al que es diferente<sup>15</sup>. El racismo o al xenofobia es un mal endémico que crea un tipo de violencia colectiva y recae en desgracia sobre la humanidad, sobre las naciones y sus pueblos.

---

<sup>14</sup> «Voz en luto», voz marcada por un ritmo pausado y lento, tono bajo, resignado y apenado, donde las palabras aparecen con poco aire y desánimo, palabras que emanan desde el sollozo interno y desde un espíritu acojido.

<sup>15</sup> «A los negros hay que matarlos desde chiquitos» le dijo Facundo Mazzini Uriburu, bisnieto del primer militar golpista de Argentina, a una mujer negra que llevaba en brazos a su nieto de dos años en un supermercado el 8 de marzo de 2000. Véase. [www.discriminacion.org/racismo](http://www.discriminacion.org/racismo). Un ejemplo de noticia que, como tantas otras, podemos encontrar en televisión, prensa, internet, etc.



Decimotercera secuencia.

Las dimensiones del plano están íntimamente relacionadas con el papel que Carl Theodor Dreyer, director de cine danés, le atribuía a la pantalla: «Debemos poder darle al público la impresión de que ve la vida a través del ojo de la cerradura de la pantalla»<sup>16</sup>

En conclusión, el vídeo de Benning condena a través de ese *ojo de la cerradura* constantemente el racismo y la xenofobia. Las circunstancias en las que se inicia nuestra interrelación con el mundo, como hemos visto, son decisivas para el desarrollo de nuestra personalidad y comunicación con el otro; hay hechos en nuestras vidas que nos marcan hasta la muerte. Benning, además, desarrolla el olvido como tema central del vídeo, reconstruye las imágenes de su recuerdo y utiliza la *voz en off* como voz de su memoria. En este sentido, para coincidir con Christian Boltanski, la obra de arte es «como un texto escrito» y «considera que el artista ha subrayado una palabra». El texto escrito es el todo,

---

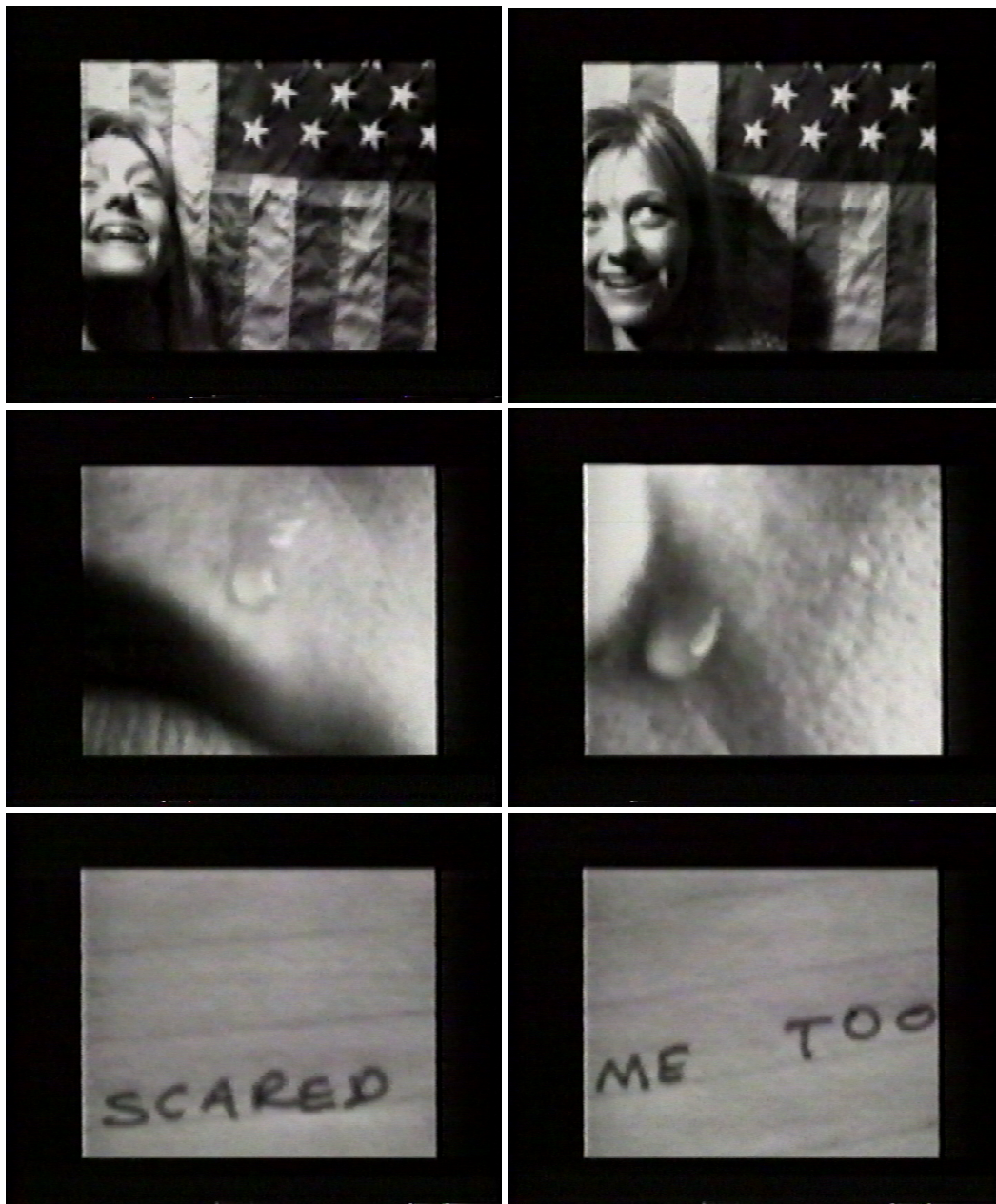
<sup>16</sup> Villain, Dominique, *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 131.

las múltiples opciones; subrayar una palabra es el resultado de la reflexión del artista, en este caso, la violencia en la infancia. Boltanski creó sobre la muerte una ambigüedad entre la individualidad -otorgando un espacio para cada ser- y el anonimato al que pertenecemos al sufrir todos la metamorfosis vida-muerte, esa muerte anónima que caracteriza la sociedad de masas y nos agrupa mediante una categorización mecánica que aniquila nuestra individualidad. Sadie Benning, bajo esta suerte de «el juego de vivir», intenta encontrar una respuesta sobre la transición del ser de la vida a la muerte. Ambos artistas muestran la fotografía como una prueba de existencia: al trascendencia del sujeto o del objeto, la memoria individual y al memoria colectiva, el recuerdo y el olvido, lo corpóreo y lo etéreo, la luz y la sombra, el artificio y la verdad.

Sus vídeos son intensamente autobiográficos y generan un hilo conductor desde lo particular e individual a lo general, como muestra de lo social. Ella documenta sus sueños, deseos, miedos y las fantasías de una chica que intenta adentrarse en el proceso de definir su identidad dentro de unos márgenes sociales muy conservadores y rígidos.

La idea de patria, del país de los EE.UU. la venta de la imagen que hace como *el país de la libertad* y de la tolerancia, es la que recrea en al siguiente secuencia: *primer plano*, la bandera de los EE.UU. que ocupa toda la pantalla y el rostro de Benning. En la esquina izquierda del encuadre. Suena a gran volumen el himno, Benning parodia con una peluca rubia el prototipo de «niña ideal» (la niña que quiere que sea la abuela «asesina»), con un vestido de flores y aparato en los dientes, comenta en *voz en off*: «Mi abuela siempre quiso que fuera como una de esas niñas dulces y blancas, que era el ideal, lo que estaba bien en el mundo para muchas personas». Esta escena al termina enlazando el plano de su rostro, que expresa agresividad y dolor, con el pelo corto; anteriormente, lo había utilizado como plano recurso para hablarnos de la pelea con Ricky. La cámara, ahora, recorre un texto escrito en una hoja de libreta: «Eso también me asustaba». Al igual que en la secuencia de la película *Psicosis*, incrustando un papel transparente sobre la pantalla del televisor: «I was scared a lot» (me asuste un montón). Esto es lo que realmente le da miedo, que ella como persona «sea asesinada» por no ser lo que quieren que ella sea, o convertirse «en asesina» al vivir representando la respuesta a una patología social.

El vídeo sigue con un *plano detalle* de su ojo llorando: es el lado izquierdo de su cara. La cámara persigue la lágrima que llega hasta sus labios acompañado con un sonido de canto de pájaros.

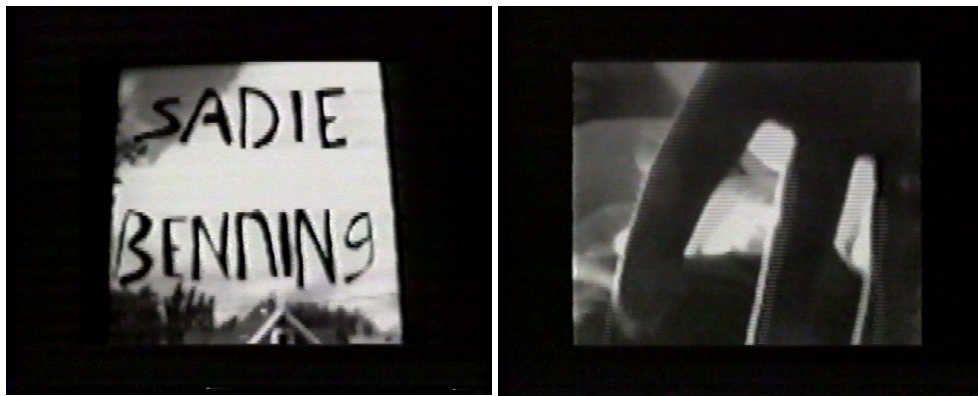


Decimocuarta secuencia.

Ante la impotencia y la presión que ejercen las imágenes de la niña que «debería ser», ella responde en esta situación con burla y enfado, reutilizando el mismo *plano recurso* que en la secuencia del boxeo con Ricky, ya que él personificaba al violencia física. Y aunque ahora al violencia psicológica viene personificada por su abuela, no va a llegar a pegarle. Benning se da cuenta de que ella, la abuela, es un víctima más de la construcción de un sistema coactivo, donde las personas son «esclavas». La respuesta que da Benning es la de llorar.

Benning, utiliza el desenfoque de la cámara como *fundido*, y nos lleva al final de *A Place Called Lovely* cerrando la narrativa de forma circular, al volver sobre el cristal de

la ventana, al igual que en la secuencia de los títulos; pero esta vez su nombre y el año de realización del video, escrito a mano, están sobre la imagen del cielo, las copas de los árboles y el tejado de una casa. Con un papel escrito que va moviendo por el objetivo de la cámara, en horizontal, agradece al colaboración de «Anni Banana a Samy y a mi mama». Cuando termina de pasar estos créditos, vemos un dibujo de una niña sobre la pared y la imagen se queda sobre las la almohadas de su cama. La cámara se tambalea y coloca la mano tapando el objetivo. Esa mano que ha dirigido todo el video, crea el negro del final.



Decimoquinta secuencia.

### ***b) Forma e Idea: Montaje***

Benning demostró una capacidad temprana para construir videos dentro de una narrativa. El montaje es la coordinación de un plano con el siguiente, la manera de unirlos, los enlaces y qué secuencias suceden una a otra. El modo de unir dos planos, como ya hemos ido examinando en *A Place Called Lovely* es por *corte*, y además abruptos, se ven *frames* sueltos de las dos secuencias que se enlazan. La unión de los planos permite al interacción mediante al similitud y al diferencia entre ellos, que a su vez pueden encontrarse dentro de una misma o en diferente secuencia. «*El montaje se la determinación del Todo*». Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, *la imagen del tiempo*»<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles, op. cit., pp. 51-83.

El montaje *paralelo-expresivo* de la totalidad del relato de esta obra-, lo construye desde la memoria. Discurre con la presencia continua de la narradora de la historia, como diario, imágenes que fueron grabadas en su memoria y, que son reconstruidas desde el recuerdo, unidas a imágenes y sonidos robados de películas. Sus secuencias se componen de dos o tres escenas asociadas desde el contraste y unidas en la narración con su *voz en off* o frases escritas a mano, creando una panorámica por toda la película. En 1930, Bela Balsaz escribía al respecto: «El mejor encuadre no basta (...), para dotar a la imagen de todo su significado. En último término éste depende de la posición de una imagen en el interior de las otras»<sup>18</sup>.

Así, dos teóricos y cineastas del montaje tan representativos como Eisenstein y Godard también son los que analizan y cuestionan al función de la secuencia, atribuyen al misma gran importancia a la composición de las imágenes o *encuadres* de sus películas que al ritmo de su sucesión.

Con su montaje, Benning nos hace presente los comienzos del cine, tanto por la imagen en blanco y negro, por sus códigos gráficos, como por sus *primeros planos* que comenzaron a tener importancia dentro del *cine soviético* (1924-1930), y, cómo no, la forma de construcción del montaje, que no es continua y que tiene tanto en común con la *nouvelle vague* (1959-1964)<sup>19</sup>.

Ejemplos más complejos se encuentran en las películas de Eisenstein y Godard. En *La huelga*, de Eisenstein, la masacre de los trabajadores está montada paralelamente con la matanza de un toro. Como ejemplo de ello, tenemos la *décima secuencia* del video de Benning, donde escenifica la pelea con Ricky y que monta en paralelo con la secuencia del asesinato en la bañera en película de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock. Benning utiliza imágenes construidas sobre la violencia desde las películas y programas que se transmiten por la televisión, medio de comunicación que forman parte de los hogares y que construyen al representación de la «realidad». Benning, a su vez, la vuelve a

---

<sup>18</sup> Villain, Dominique., op. cit., p. 7

<sup>19</sup> A mediados de los cincuenta, un grupo de jóvenes que escribían para al publicación cinematográfica francesa *Cahiers du Cinéma* (...) Truffaut y Godard, junto con Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivete. Estos jóvenes no vieron ninguna contradicción en rechazar el sistema de realización francés mientras amaban descaradamente la comercial Hollywood (...). Afirmaban que había mucho talento artístico (...), que con- siguen imprimir su personalidad en los productos de género o estudio, trascendiendo las limitaciones del sistema estandarizado de Hollywood. Howard Hawks (...), Nicholas Ray y Alfred Hitchcock, eran algo más que artesanos». Véase, Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El Arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, pp. 479-480.

representar utilizando estos códigos mediáticos desde su reflexión desde dentro de *la casa*.

### ***Códigos gráficos***

Los *códigos gráficos* que se utilizan, dentro o fuera de las imágenes que compone Benning con las frases escritas, emplazan al espectador a su lectura y, a su vez, vienen a crear una estética dentro del video, generan un estado más reflexivo remarcando el significado de lo que expresan. Se entiende por lo tanto que es un recurso cinematográfico y que aporta un ritmo, un tiempo<sup>20</sup> más pausado. Ello nos remite a los comienzos del cine, en este caso al *cine mudo*. «Los didascálicos son aquellos indicios gráficos que sirven para integrar todo lo que presentan las imágenes (en el cine mudo proporcionan los diálogos que de otra manera no hubieran existido), para explicar el contenido de las imágenes (...). Se encuentran entre las imágenes pero también en las propias imágenes»<sup>21</sup>.

Benning compone las imágenes junto con palabras o enlazándolas con textos. Son textos escritos sobre papel de libreta, donde la cámara recorre al frase en *panorámica* para complementar la narración del vídeo. «Los textos, finalmente, son todos aquellos indicios gráficos que pertenecen a la «realidad», y que el film reproduce fotografiándolos»<sup>22</sup>.

Los textos de Benning parecen salir de un diario donde muestra a la cámara su intimidad, desde la intimidad del pensamiento, como respuesta a una situación vivida. Los textos complementan a la *voz en off* en sus vídeos, con lo que a su vez tiene un marcado carácter estético en la composición de la imagen que, como he referido antes, va unido a la textura de la imagen y nos aproxima a un juego dialéctico con el cine mudo.

### ***Códigos sonoros***

Un film puede estar constituido por tres tipos de hechos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales. «Digamos ante todo que el sonido cinematográfico puede ser diegético, si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o *no diegético*,

---

<sup>20</sup> Véase sobre este término el libro de Gilles Deleuze, *La imagen- tiempo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.

<sup>21</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, colección dirigida por Umberto Eco, Barcelona, Instrumentos Paidós, 1998. p. 96.

<sup>22</sup> Casetti, Francesco, op. cit., p. 97

si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia»<sup>23</sup>. Benning relaciona todos estos tipos de sonidos. Las grabaciones de las imágenes en video, como sabemos, no se pueden desligar del audio, por lo tanto ella graba a su vez las imágenes con el sonido ambiente. En algunos videos como en *It wasn't Love* (1992), habla a la cámara continuamente, es un sonido diegético. Pero, en *A Place Called Lovely* (1991), sólo en la escena junto a la foto de su padre, *secuencia duodécima*, habla directamente a la cámara, mientras que en toda la película su voz narra en *voz en off*, o también llamada *voz over*.

Coloca al música de fondo dentro del *encuadre*, que son las canciones *pop* que Benning utiliza en sus videos, acompañando a la escena y dándole un carácter muy significativo, creando una atmósfera auditiva con respecto a las imágenes que presenta<sup>24</sup>. Hay ejemplos en casi todo el video: *secuencia undécima*, que con el plano del coche de juguete desplazándose sobre la mesa de su cuarto, lo une a una música de persecución de coches como en un *road movie*; *secuencia décima* del boxeo con Ricky, con el sonido de un combate de boxeo; *secuencia decimocuarta* con la bandera de los Estados Unidos, etc.

Su *voz en off* es un sonido *no diegético*, está *fuera de campo*, pero desempeña una unión temporal entre las distintas secuencias. Y en este sentido sustituye a lo *didascálico* y, a su vez, recoge los contenidos y los reconduce aun tema común, creando un *encuadre* de la situación de la escena con respecto a la imagen que no presenta.

El *montaje-idea* o *edición-idea* de Sadie Benning nos ayuda a entender mejor los mecanismos psíquicos del ser humano y los mecanismos de poder en los que socialmente se inserta.

Su forma de asociar los planos y las secuencias, sus encuadres y sus *tomas largas*, llegan a crear un *plano secuencia*, todo ello se realiza con una cámara de juguete. Benning, con su mirada, la mirada del artista, construye una nueva utilización de los medios, dándole a un juguete al utilidad como soporte de expresión y comunicación.

El trabajo de Sadie Benning se cierne sobre la experimentación del contenido y la forma de comunicar, característica esencial de la *autoetnografía*. Reconstruye su historia, la de una niña que nace y crece en *A Place Called Lovely*, allí donde su vida estará enmarcada en un primer término por el «azar» y, por último, por los *mecanismos psíquicos de poder*<sup>25</sup>. dentro de un lugar que no es precisamente «Lovely».

---

<sup>23</sup> Casetti, Francesco, op. cit., p. 99.

<sup>24</sup> Véase para un análisis más detallado sobre este tema el libro de Michael Chion, *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999

<sup>25</sup> Butler, Judith, op. cit.

## ***La autoetnografía: soporte la cámara de video***

La artista utiliza la cámara de vídeo y su vida como documento y muestra social. «Como géneros literarios, al autobiografía y al etnografía comparten un «compromiso con lo actual»<sup>26</sup>, y Michael Fischer argumentó que la «autobiografía étnica» debería ser reconocida como modelo de etnografía postmoderna. La autobiografía es una técnica de autorrepresentación que está en constante fluir y no tiene una forma fija. Describe al «autobiografía contemporánea» como una exploración de la identidad fragmentada y dispersa de la sociedad pluralista del final del siglo x. En este contexto, al autobiografía étnica es el «arte de la memoria». Fischer describe las «tácticas de escribir» de la autobiografía étnica: «la autobiografía étnica contemporánea participa del talante del metadiscurso, del llamar la atención a su naturaleza lingüística y ficticia, de usar al narrador como una figura inscrita en el texto».

Este modo etnográfico de autorrepresentación es difundido en lo que hoy se reconoce ampliamente como «la nueva autobiografía» en el cine y el video. Ya en la crónica de su infancia en Berlín, Walter Benjamin desplazó centralmente el problema de la memoria.: «La autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencia y con lo que hace el continuo fluir de la vida»<sup>27</sup>

La autobiografía se convierte en etnografía cuando el creador de cine (o vídeo) entiende que su historia personal está implicada en grandes formaciones sociales y procesos históricos<sup>28</sup>. El cuerpo de uno y el momento histórico de uno pueden ser el punto de encuentro entre experiencia e identidad y aun así, no se une necesariamente a la etnicidad como categoría antropológica. La autoetnografía es un vehículo y una estrategia para retar las formas impuestas y explorar las posibilidades del discurso de las subjetividades.

El artista «roteador de horizontes»<sup>29</sup>, el artista inmerso en su sociedad y comunicador y narrador de realidades, investigador que reflexiona con su cámara de vídeo desde el

---

<sup>26</sup> Fischer, Michael, *Ethnicity and she Post-Modern Arts of Memory*, Ed. James Clifford and George .E Marcus, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 194-233.

<sup>27</sup> Benjamin, Walter, *A Berlin Chronicle, en Reflections: Essays, Aphorisms Autobiographical Writing*, trans. Edmund Jephcott, ed. Peter Demetz, New York: Schocken Books, 1986, p. 28.

<sup>28</sup> Catherine Russel en su libro *Experimental Etnography*, Duke University Press, 1999, defiende abiertamente este nuevo concepto de *Autoetnografía*, con el que define a la mayoría de trabajos audiovisuales a partir de los años ochenta y noventa, en donde las mujeres artistas, como Sadie Benning, utilizan el vídeo como herramienta de expresión y comunicación en el marco de una narrativa.

<sup>29</sup> Azúa, Felix, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, p. 43.

conocimiento del lenguaje audiovisual, puede generar *miradas, nuevos encuadres*, mostrando el documento doméstico /diario como individualidad perceptiva para formar parte de esa unidad *colectiva y de su inconsciente*, que tanto cuesta descifrar.

Así, Sadie Benning, con su obra realizada en 1991, muestra sus percepciones, sus *modos de encuadre y sus violencias secuenciadas* dentro del lenguaje audiovisual y, a su vez, dentro del Arte, para mostrar, descifrar y poner ante el espejo social (*la pantalla*) sus experiencias vitales por entender que son de interés colectivo.